

Per le Medical Humanities

Sondaggi di letteratura e linguistica

(SERIE II)

a cura di Stefano Scioli



Volume pubblicato con il contributo della Fondazione Carisbo



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA



MEDICAL HUMANITIES. LETTERATURA E LINGUISTICA

• 3 •



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E ITALIANISTICA

Collana del Centro Studi MEDICAL HUMANITIES

Fondata da Marco Veglia

COMITATO DIRETTIVO

Gian Mario Anselmi, Giuliana Benvenuti, Bruno Capaci,
Loredana Chines, Nicola Grandi, Paola Italia,
Gino Ruozi, Stefano Scioi, Marco Veglia

COMITATO SCIENTIFICO

Alberto Casadei, Massimo Ciavolella,
Daniela De Liso, Gloria Gagliardi, Valeria Merola,
Stefano Redaelli, Lucia Rodler, Natascia Tonelli

Per le Medical Humanities

Sondaggi di letteratura e linguistica

(SERIE II)

a cura di Stefano Scioli



La collana “Medical Humanities. Letteratura e linguistica”
è una pubblicazione con revisione paritaria (“Peer-Reviewed”).

© 2021 Casa editrice Emil di Odoya srl

ISBN: 978-88-6680-401-7

I libri di Emil

Via C. Marx 21 – 06012 – Città di Castello (PG)

www.ilibridiemil.it

Sommario

Premessa di <i>Stefano Scioli</i>	7
RAPPRESENTAZIONI LETTERARIE DEL “CORPO VISSUTO”	
Corpi, persone, relazioni. In forma di parole (e immagini) <i>Stefano Scioli</i>	11
TRA TEMATOLOGIA, STORIA DELLA CULTURA E STORIA DELLE SCIENZE	
Le ragioni del cuore. Antonio Giuseppe Testa e il primo trattato di cardiologia <i>Anna Simoncelli</i>	65
Pura siccome un angelo... Prolegomeni a una sociologia persuasiva delle eroine romantiche <i>Davide Monda</i>	99
Strategie del desiderio e malattie d’amore in letteratura <i>Carolina Bertaggia</i>	121
TESTUALITÀ COME OCCASIONE DI DIBATTITO, CONFRONTO, DIALOGO, ITINERARIO DI CONOSCENZA, TERAPIA	
Come un “vago augel” che “di novo impiuma”. Nella “pittura amorosa” della <i>Conquistata</i> <i>Luca Vaccaro</i>	179
La spaventosa empatia <i>Alice d’Isernia</i>	197

Costruzioni di genere e dinamiche di potere tra disagio e differenze.
Il caso dei *Monologhi della vagina* di Eve Ensler
Satya Tanghetti 217

**INTERSEZIONI DISCIPLINARI.
PER UN LABORATORIO**

Il potere delle fiabe: percorsi di riscoperta dell'intuito femminile.
Come le fiabe curano le cicatrici dell'anima facendoci evolvere
Anna Cinelli 245

L'insostenibile soavità della zucca
Patrizia Speranza 275

UNO SGUARDO ALL'ATTUALITÀ

Musica e *media*: nuove forme di consumo durante la pandemia
Arianna Silvestri 297

Autrici e autori 329

Indice dei nomi 333
a cura di *Satya Tanghetti*

Premessa

STEFANO SCIOLI

Il volume riunisce scritti – “sondaggi” – dedicati allo studio delle concrete rappresentazioni del “corpo vissuto” nell’universo letterario, con attenzione a traiettorie di storia della cultura, delle idee, della scienza e a percorsi di ricerca volti all’indagine di sottili dinamiche antropologiche, sociologiche, di storia dell’arte e dei costumi. Cura è stata rivolta anche alle strategie d’analisi offerte dalla linguistica per investigare diffusi meccanismi sociali di carattere discriminatorio e sessista. Non manca uno sguardo all’attualità, ancora segnata dall’emergenza Covid-19, con *focus* qui rivolto alla produzione, alla diffusione e al consumo di musica *online*, rassicurante “compagnia” per molti durante il duro periodo del “confinamento domestico” (*lockdown*). Il presente lavoro prosegue (serie II) linee di approccio a temi e problemi dell’esistente, secondo gl’intenti che il Centro Studi Medical Humanities del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell’Alma Mater Studiorum-Università di Bologna si è proposto, e, in parte, già delineati nel precedente volume (serie I), che radunava contributi su malattie, malati, medici, medicine, terapie e luoghi di cura.

RAPPRESENTAZIONI LETTERARIE
DEL “CORPO VISSUTO”

Corpi, persone, relazioni. In forma di parole (e immagini)

STEFANO SCIOLI

Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e sé stessi, di porre in relazioni fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo.

I. Calvino, *Il midollo del leone*

Medical Humanities e studi letterari: prospettive

Da tempo è chiaro a molti che una delle azioni precipue dei percorsi di *Medical Humanities* deve essere orientata a promuovere itinerari di concreto intervento sociale, su più fronti. Tra di essi s'indicano, con particolare vigore, attività formative del personale (anzitutto, ma non solo) legato al mondo sanitario (tramite didattica universitaria, *life long learning*, corsi di aggiornamento rivolti ai professionisti), orizzonti di ricerca (capaci di coinvolgere numerose discipline, stimolando felici *intersezioni* tra medicina, biodiritto, bioetica, psicologia, scienze della formazione, antropologia, linguistica, ecc.), l'impegno sinergico – e integrato – profuso nell'ambito della comunicazione pubblica (*per* informare, dibattere, confrontarsi). Contro vieti atteggiamenti paternalistici da parte di autorità o taluno, ma alimentando il dialogo entro la cornice della seria (e verificabile) competenza. Tutto questo fermento si è tradotto e si traduce in numerosi *gesti* pratici: per esempio, in un quadro articolato di campagne di prevenzione e sensibilizzazione. Obiettivo di pri-

mario interesse risulta, infatti, diffondere conoscenza scientifica, senza tema di sottoporla, nel tempo, al confronto dei diversi punti di vista o di verificarla alla luce del progredire delle informazioni a mano a mano acquisite, delle prospettive dischiuse o ampliate, dei saperi via via approfonditi: di metodi e strumenti nuovi o rinnovati.

All'interno di una simile (ricca e mossa) linea operativa, ruolo di spiccata importanza ricopre la capacità d'illustrare temi e problemi, sollecitando incontri, facendo circolare d'idee, condividere saperi, sia in sede didattica sia rispetto all'ampio pubblico. È il tema – delicato – della *divulgazione*, al cui esercizio si sono dedicati anche illustri studiosi e giornalisti di vaglia. Presto è arrivato il soccorso efficace d'inediti mezzi di comunicazione di massa, ignoti linguaggi, strategie prima sconosciute o non praticate (come l'esperienza preziosa dei documentari e dei docufilm). Non c'è provincia o zona dell'enciclopedia dello scibile, ormai, che non sia stata (o non venga) fatta oggetto d'attenzione del comune sentire nel composito mondo sociale. Accanto alla divulgazione, s'impone il tema – delicatissimo, ma dirimente –, dei *processi educativi*, che vedono strategie affatto peculiari. Con una cautela e un'avvertenza:

Il sapere non è mai un tutto-pieno, è sempre percorso da una faglia, dalla mancanza che abita il cuore dell'Altro. Non lo possiamo possedere come non possiamo possedere l'Altro da cui proviene. È quello che racconta a suo modo il mito biblico dell'albero della conoscenza: non si può accedere al sapere di Dio, non si può spiegare Dio, non si può raggiungere il sapere assoluto, non si può sapere tutto. Questo sarebbe il peccato e la follia più grande dell'uomo, perché renderebbe impossibile la conoscenza rigettando la ricerca nel nome di un'acquisizione senza resti di un sapere in grado di dire tutto l'essere. L'eretica dell'insegnamento si sostiene [...] sull'amore per il sapere che è amore per una mancanza che ci attira e causa il desiderio di sapere. Questo significa che il sapere non è cemento (armato?), né pappa asfissiante da ingurgitare, buona solo per generare anoressia mentale, ma è ciò che avvia una trasformazione del soggetto dalla quale scaturisce il *desiderio di sapere come condizione di ogni possibile sapere* (Recalcati 2014: 65)¹.

¹ Fondamentale mediazione del *maestro*: “Sono i maestri che non scordiamo, quelli che hanno lasciato un'impronta indelebile dentro di noi. È l'etimo del verbo insegnare: lasciare un'impronta, un segno, nell'allievo. Non li scordiamo non solo per quello che ci hanno insegnato, per il contenuto dei loro enunciati, ma innanzitutto per *come* ce lo hanno insegnato, per l'enigma irrisolvibile della loro enunciazione, per la loro forza carismatica e misteriosa. È quello che più conta nella formazione di un bambino o di un giovane. Non il contenuto del sapere, ma la *trasmissione dell'amore per il sapere*. Gli insegnanti che non abbiamo dimenticato e di cui ricordiamo bene i nomi, i volti, il timbro della voce, la figura, coi quali abbiamo una

Tra gli *specimina* privilegiati risultano stagliarsi, lungo le linee di un energico interesse generale, alcuni temi. Pensiamo, per esempio, ai complessi argomenti inerenti l'*alimentazione*, scaverati da molti angoli visuali, secondo differenti prospettive, tramite eterogenei registri espressivi. Proficuo il concorso di cultura e scienza connesse all'universo (ampio) dei *cibi*, e studio – plurale – di tradizioni, usi, costumi, pratiche, ma anche di tecniche e invenzioni. Per non dire della sempre maggiore e diffusa contezza relativa alla chimica degli alimenti o dell'educazione alimentare promossa con sguardo partecipe teso all'armonia dei nutrienti da assumere per soddisfare il quotidiano fabbisogno individuale, strettamente correlato agli stili di vita e alle attività svolte. Ampia la conoscenza dei disturbi fisici e psico-fisici, e sollecitata da più parti la capacità di prevenirli, intercettarli, curarli. *Focus* di vigilanza – si badi – esteso a visioni consapevoli di stagionalità, filiere produttive, aspetti qualitativi, ma anche a reati e frodi, e a problemi che coinvolgono la grande, media, piccola distribuzione, o a dinamiche proprie della vendita al dettaglio. Cura puntuale viene garantita al monitoraggio delle strategie di mercato attente ai sistemi tipici del mondo dei *consumi* e ai territori vasti della gastronomia (esibita, da tempo, anche tramite la vetrina massmediatica, grazie ad applauditi *shows*). D'altro canto, numerose risultano le investigazioni condotte sui processi riferibili alla nutrizione e ai meccanismi implementati nel *gesto alimentare* (si ponga mente, per esempio, al grande interesse verso la bromatologia, che presenta ricadute effettive sulla prevenzione medica). Gli orizzonti si sono ampliati a comprendere (e stimolare) nuove *sensibilità* (nell'ambito della più ampia visione *green* dell'esistente), impegnate verso modi e forme di coltivazione e allevamento, con interventi rivolti all'equa (re)distribuzione di risorse e ricchezze, poco o punto "impattanti" sui vari ecosistemi. Degni di plauso anche i risultati preziosi ottenuti dall'indagine

relazione di debito e di riconoscenza, sono quelli che ci hanno insegnato innanzitutto che *non si può sapere senza amore per il sapere*, che il sapere raggiunto senza desiderio è sapere morto, sapere separato dalla verità, sapere falso. Diciamolo meglio: questi insegnanti hanno incarnato ai nostri occhi uno 'stile' ” (Recalcati 2014: 104). In epoca di lode diffusa nei confronti della disintermediazione in ogni ambito all'insegna dell' 'uno vale uno' (con l'illusoria promessa dell' "autoformazione", "del farsi da soli") importante ricordare, come fa lo psicoanalista, un elemento dirimente: il processo di "umanizzazione della vita" garantito dalla Scuola, da maestri che riescono a far esistere "mondi nuovi" e sanno rendere il sapere non solo acquisto di conoscenza e di metodi ma anche "oggetto di desiderio", capace di "allargare" gli *orizzonti* esistenziali: in partic. ivi: 76. Da meditare anche le parole di Fabrizio Frasnedi su lingua e immaginario, tra complessità e paesaggi culturali: Frasnedi, Sebastiani 2010: 1-45.

frutto della psicologia dei *comportamenti*, che molta luce ha gettato – nel corso del tempo – su temi e problemi legati al *mangiare* e al *bere*².

Altro argomento a imporsi con forza, tra quelli maggiormente sentiti, è l'*universo-di-senso* relativo alla *sessualità umana*³, che, in aggiunta a disquisizioni *tout court* scientifiche, intercetta orizzonti di carattere sociale e di storia della cultura e delle idee, all'incrocio tra antropologia, psicologia, diritto, politica, incontrando settori speculativi di cogente matrice pratica (a cominciare dalle competenze psico-pedagogiche): si pensi al portato storico della novecentesca rivoluzione sessuale, alle battaglie per la parità di genere (con gl'importanti approdi raggiunti dal giusfemminismo o dai dibattiti sul binarismo) o alle lotte, prima colpevolmente inesperte in modi efficaci, contro ogni forma di violenza e discriminazione, contro diffusi *sessismi*. Tanto

² Raggiungimento scientifico offre Silvertown 2018 (cfr. Boncinelli 2015 e Stern 2021); per la scienza che illustra aspetti della quotidianità, Fuso 2014; sulle invenzioni tecnologiche su sofferma Wilson 2013 (in generale cfr. Molotch 2005), su aspetti psicologici – alla radice: “perché esiste il piacere?” – Wallenstein 2011 (cfr. Young, Alexander 2016); su abitudini invalse nella storia Barbero 2017; uno sguardo antropologico in Augé 2015. Mettono in guardia contro falsi miti dell'alimentazione (pregiudizi, luoghi comuni, credenze, menzogne) Cannella, Carrada 1999 e Ticca 2018; elogio – di divulgazione scientifica – alla dieta mediterranea, continuamente aggredita da regimi alimentari alternativi, in Calabrese 2014; grande interesse verso lo studio degli alimenti: (oltre a insigni e diffusi manuali come Coultate, 2005, ma anche Cappelli, Vannucchi 2016) Guarnaschelli Gotti 2020; meritoria l'illustrazione rivolta al largo pubblico: es. Bressanini 2014, Bressanini 2016, Bressanini 2019. Studia le caratteristiche della società dei consumi Trentmann 2017; sulla cultura della tavola e della convivialità vd. almeno (da una prospettiva antropologico-culturale e letteraria) Camporesi 1995, Camporesi 2016, Camporesi 2017, Camporesi 2019, Camporesi 2020; (da una prospettiva di storia della materialità e delle idee) Flandrin, Montanari 1997, Rebora 1998, cfr. Gregory 2021. Sulla storia di un esempio importante di pubblicità televisiva – *Carosello* – Dorfles 1998 (su vicende di prodotti alimentari ora anche Farinetti 2020). Discussi i termini contrapposti naturale (e bio-) = buono *vs* artificiale = cattivo: sul dibattito aperto vd. Fuso 2016. Da leggere: Bressanini, Mautino 2020. Presidio culturale di vigilanza contro truffe e sofisticazioni, Caselli, Masini 2018; gesto attivo per acquisti consapevoli (secondo differenti ragioni) Bressanini 2017 (cfr., di taglio giornalistico, Cinotti 2017).

³ Ricca la bibliografia di divulgazione scientifica; sulla “scienza dell'amore” vd. almeno Carrada, Jannini 2000 e Jannini 2021 (cfr. Angela 2005 e Boncinelli 2016); su “eros e cervello”: Cellerino 2002 e Marazziti 2002 (da correlare a Rogers 2000); sulla “psicologia delle emozioni”: D'Urso, Trentin 2001 (cfr. Sterneberg, Barnes 2002); sul “piacere”: Linden 2017 e Wallenstein 2001 (e Abraham 2002; cfr. Margolis 2005); sulla “scienza del bacio”: Kirshenbaum 2011; su “innamoramento e amore” (dal “colpo di fulmine” al “mistero” dell'altro): Alberoni 2003 (“aggiorna” il suo classico volume del 1979) e Fisher 2005; su “attaccamento e amore”: Attili 2004; sulla “scelta del partner”: Baldaro Verde 1992; su “strategie del desiderio e coppia”: Buss 1995 e Gribbin, Chervas 2002; sull' “intimità”: Pasini 1993 e Morris 1999; su “evoluzione e sessualità”: Miller 2002 (cfr. anche Clark 1998). Si sofferma sull' “educazione sessuale” dei giovani Garelli 2000. Su *eros* e *pathos*: Carotenuto 2001. Su “psicologia e psicopatologia del comportamento sessuale”: Rifelli 1998 e Dèttore 2001. Da leggere: Galimberti 2005.

dev'essere ancora realizzato in merito, come a proposito dei necessari processi d'*inclusione*. Utile tesaurizzare, a questo proposito, preziose considerazioni svolte da Simone de Beauvoir in merito, per esempio, al concetto di *femminilità* (e sui guasti formativi di una *societas* improntata a vieto maschilismo tossico e dominante, che si vuole imporre come potere egemone): “Nella mitologia, nelle fiabe che leggiamo ai bambini, alla donna assegniamo sempre gli stessi ruoli. È Arianna abbandonata, Penelope al telaio, Andromeda incatenata. È Cenerentola, o la Bella addormentata nel bosco che attende di essere salvata dal Principe azzurro. È colei che attende, che può trovare il proprio posto nel mondo solo attraverso l'amore di un uomo” (de Beauvoir 2021: 40).

In senso antropologico culturale, si consideri poi – chiaro *specimen* – un tema assai significativo come il *topos* dell' “orrido femminile” (sangue mestruale, umori, secrezioni). In particolare, le *mestruazioni* hanno attirato ripulse e feroci reazioni sociali nei secoli. Lo mostra bene Èlise Thiébaud in un suo volume informato: in italiano, *Questo è il mio sangue. Manifesto contro il tabù delle mestruazioni* (Thiébaud 2018). La studiosa prende le mosse dal vissuto personale (ma *anche* comune a tutte le donne del pianeta, dal menarca sino alla menopausa): il *proprio* ciclo mestruale. Quando scrive il libro l'autrice si pone di fronte ai “quattrocento cicli” – “più o meno” – da lei avuti “per quasi quarant'anni”, ossia di fronte a “circa 2400 giorni caratterizzati dalla perdita di quello che viene chiamato sangue mestruale” (ivi: 3). E s'interroga – alla luce della scienza medica, antropologica, ecologica, storiografica – sul motivo del persistere di silenzio e vergogna, quando non di esclusione o mortificazione, che ha gravato e, in taluni contesti, ancora grava intorno a questo processo *naturale* (per non dire della colpevole “disattenzione” politica a risvolti sociali ed economici a esso collegati, come la spesa necessaria relativa per l'acquisto degli assorbenti):

Se l'*Homo sapiens* ha trovato mille espedienti per proteggersi dal freddo, dalla fame, dalla malattia o dagli incerti della natura, se ha saputo esplorare e colonizzare tutte le terre, viaggiare nell'universo e inventare armi sofisticate per uccidere i suoi simili, è inevitabile constatare che riguardo alle mestruazioni è rimasto spesso sul registro dell'irrazionale. Nonostante la sua banalità, il ciclo resta un fenomeno misterioso, circondato da leggende, superstizioni, reticenze e stereotipi la cui persistenza non può che stupire. Che provengano dalla mitologia, dalla religione o dalla medicina, continuano a permeare le mentalità tanto da ripercuotersi sulla salute e sul benessere delle donne in tutto il mondo. Perché – va precisato – per un gran numero di donne le mestruazioni comportano un disagio o addirittura dolori talvolta intensi. Que-

sto disagio, che varia a seconda delle persone, dipende dalle circostanze, dal momento, dallo stato di salute, dalle condizioni sociali o culturali. Se infatti le mestruazioni occupano un quarto della vita delle donne per una quarantina d'anni, dalla pubertà alla menopausa, questa realtà fisiologica assume forme molto diverse a seconda delle società o delle persone. Non è uguale per le donne d'affari dei paesi occidentali che hanno accesso a un'alimentazione diversificata e di qualità, a un'informazione e un'assistenza medica efficienti, o per le donne povere, vittime di discriminazioni ed esposte a pregiudizi per via del colore della pelle, della cultura, della religione, del loro orientamento sessuale (ivi: 5)⁴.

Tutti questi argomenti – e molti altri se ne potrebbero aggiungere – fanno centro sulla categoria di “corpo vissuto” (definizione, formazione, rappresentazione), per poi spazzare aree molto ampie di significato capaci di coinvolgere numerosi aspetti collettivi e individuali, attivando o vedendo accese, lungo le linee di tradizioni rimontanti (e ancora oggi vive e vitali) o di differenti epoche storiche, valenze simboliche – e *culturali* – che offrono preziose traiettorie e ragguardevoli itinerari di conoscenza anche a precipuo carattere artistico-letterario. Ma bisogna dire di più e meglio. Anzitutto il *corpo vissuto* (l'esserci-corpo/mente allo specchio dinamico dell'autocoscienza *hic et nunc*, in-relazione-a memoria/percezione/proiezione e all'altro-da-sé) richiede lo sforzo di traguardare i fenomeni coinvolti all'interno di ardue coordinate interpretative. Tassello utile fornisce al nostro mosaico l'ottica sociologica. Rossella Ghigi e Roberta Sassatelli hanno illustrato i termini della questione:

Il corpo si costruisce. Prende forma nel corso della nostra vita e delle nostre relazioni, lo modelliamo noi attivamente nelle scelte di ogni giorno e lo plasmano le istituzioni con le loro richieste, siano esse sottaciute o imperiose. Eppure il nostro corpo ci appare anche come un dato essenziale, qualcosa che non scegliamo e che ci precede, un elemento che può essere del tutto “naturale” al quale possiamo ritornare come ad un livello zero dell'esperienza, un prima delle volontà e delle scelte umane. Questo corpo naturale ha però, a ben guardare, tante verità, a volte in sottile contrasto tra loro. Proprio questa molteplicità testimonia il suo essere ancorato alle relazioni di sapere e potere che lo costruiscono. Ecco allora che quando apriamo con una lieve apprensione un referto medico, i valori ci appaiono come segnali talvolta oscuri che un professionista interpreterà per noi, mentre sarà il nostro sentire che ci dirà come stiamo, e il nostro apparire che ci restituirà l'immagine del nostro essere per gli altri. Il sapere medico, il sentire incorporato, la gestione delle impressioni sono altrettante verità sul nostro corpo che rimandano a dimensioni diverse del sociale: istituzioni, cultura, interazione (Ghigi, Sassatelli 2018: 7).

⁴ Cfr. Camporesi 2017a e Malaguti 2005.

Occorre considerare “come il corpo viene ad essere plasmato da tutte queste dimensioni e come contribuisca a cambiarle a sua volta” (*ibid.*). Necessari i distinguo:

Interazione, istituzioni e cultura intervengono sui corpi, con forza e allo stesso tempo tacitamente – ad esempio, chiedendo a soggetti diversi di mostrare emozioni in modo differenziato a seconda della situazione, oppure pretendendo differenti controlli corporei, o ancora rappresentando immagini dei corpi secondo codici diversificati e fortemente normativi. Così facendo, la società rende alcuni processi significativi ed altri irrilevanti, alcune esperienze foriere di differenza ed altre indistinguibili e scontate. Il dato materiale, per la specie umana, non è mai immediato o inerte. Da un punto di vista fenomenologico, esso esiste e si attiva nella misura in cui lo comprendiamo e lo sentiamo, ma il nostro comprendere e sentire sono invischiati nella pratica sociale. L'essere umano, come animale sociale e politico, è dunque tale sin nell'intimo della propria esperienza corporea. La nostra capacità di prendere corpo e la socialità di questo corpo sono coestensive. Anche quando ci troviamo da soli, a tu per tu con la nostra materialità, la guardiamo con occhi che la cultura ha plasmato per noi, la muoviamo secondo le movenze che abbiamo assorbito nella quotidianità e la sentiamo attraverso codici emotivi che abbiamo appreso sin dai nostri primi giorni di vita. E il nostro corpo, coi suoi gesti, il suo muoversi, le sue fattezze, ci rimanda il nostro percorso biografico, a sua volta segnato dalle reti di relazioni in cui siamo inseriti (Ghigi, Sassatelli 2018: 7-8)⁵.

Si parlerà – con estrema correttezza – di *costruzione sociale del corpo*: infatti “il soggetto incorporato, che abita nello spazio e nel tempo, si realizza attraverso i modi sociali, diversi e disuguali, in cui gli esseri umani partecipano al mondo sociale contribuendo a rinsaldare o modificare le regolarità pratiche e le norme classificatorie che ne hanno inizialmente definito la soggettività” (ivi: 9). Le due studiose svolgono un'analisi esemplare, di riferi-

⁵ “Il corpo si configura [...] come un oggetto d'analisi sociologica non solo legittimo, ma anche quanto mai necessario. E questo perché, per gli esseri umani, corpo e società si costruiscono insieme: la corporeità è un fatto imprescindibile, ma non è un attributo naturale e imm modificabile, tanto quanto la società non è un fatto artificiale e posticcio. Come sottolinea Maurice Merleau-Ponty [...], l'organizzazione anatomica del corpo lascia aperta una gran quantità di possibilità, il suo modo d'impiego non è mai determinato una volta per tutte, i suoi significati e le sue reazioni sono sempre da interpretare: per la specie umana non è possibile immaginare una struttura di comportamenti naturali su cui si innesta una sovrastruttura culturale o sociale. Natura e cultura si intersecano inestricabilmente nella nostra specie. Potremmo dire che i diversi usi del corpo sono, al tempo stesso, naturali – poiché sono resi possibili da dispositivi fisiologici – e sociali – in quanto arbitrari e convenzionali” (Ghigi, Sassatelli 2018: 8).

mento. Vale la pena di richiamarla diffusamente. Esempio d'una specificità dell' "incorporamento come processo sociale" è offerto proprio dallo studio del concetto di *genere*:

Basta un piccolo esperimento, l'invito a chiudere gli occhi e a pensare ad un corpo umano, ed avremo in mente un essere connotato in base all'appartenenza ad una categoria sessuale [...]. Nella quotidianità, quando riempiamo un modulo o abbiamo bisogno di una toilette, o ci affanniamo su un *tapis roulant*, veniamo esplicitamente o implicitamente interpellati da visioni dell'essere umano connotate in base all'appartenenza ad una categoria sessuale: le categorie propositeci nella modulistica ordinaria, i simboli dei corpi sulle porte delle toilette, il corpo stilizzato su una macchina per fare esercizio, disegnano per noi l'umano come dato fondamentale, e naturalmente, sessuato. Si tratta di visioni vieppiù dicotomiche, che contrappongono il maschile e il femminile, oppure di visioni apparentemente neutre che tuttavia tipicamente propongono il maschile come sinonimo della specie umana, o ancora di visioni che ammettono categorie altre, che spetta a noi specificare, accettando implicitamente l'idea che le identità di genere siano ormai molteplici. Non esistono corpi che non si confrontino con le categorie culturali di "donna" e di "uomo", e con tutte le altre categorie sessuali che una società può definire. Un approccio di genere alla costruzione sociale del corpo lascia quindi spazio alla varietà delle forme in cui il genere si realizza e allo stesso tempo ne rileva il carattere di filigrana, ora visibile, ora seminascosta, dei rapporti e delle strutture sociali (ivi: 10).

L' "essere uomo o donna è un *prendere posto* continuamente realizzato: nell'interazione attraverso i gesti più minuti, nella cultura attraverso significati storicamente consolidati, e nelle istituzioni attraverso ruoli e funzioni" (*ibid.*). Alla luce della definizione di *genere* operata da Raewyn Connell, "pratica di continuo posizionamento all'interno dell' 'arena riproduttiva' " (ossia "del campo in cui i soggetti incorporati si collocano diversamente a seconda del loro rapporto con la riproduzione umana"), Ghigi e Sassatelli indagano il processo di *sessuazione* del corpo: il "continuo processo attraverso cui i soggetti prendono corpo" e che "li situa e li smista in categorie sessuali differenti, cui vengono attribuiti ruoli disuguali e gerarchizzati" (Ghigi, Sassatelli 2018: 11). In altri termini, le strategie per le quali "i nostri corpi non sono mai inerti o neutri", ma "continuamente intessuti di relazioni di potere" (i corpi sono politici, *ibid.*). Nello specifico emerge la disparità tra *maschile* e *femminile*. Se è vero che "i corpi mostrano i segni di classificazioni gerarchiche date per scontate, e sono plasmati, come voleva Michel Foucault [...], da

numerosi dispositivi disciplinari” (*ibid.*)⁶, si mostra, nel contempo, un’ulteriore, forte disuguaglianza (“segnata dal potere, inteso come creazione di una gerarchia e sua naturalizzazione”, Ghigi, Sassatelli 2018: 12): quella relativa al “posto specifico delle donne nelle classificazioni sessuali e nelle dinamiche biopolitiche” (ivi: 11). Chiara l’origine nel dipanarsi storico di questa condizione: “un certo tipo di maschilità” (“che Connell [...] ha giustamente definito egemone”) ha assunto un “ruolo centrale”, *tendendo* “a relegare nella subalternità la femminilità nelle sue diverse declinazioni e i molti altri modi di essere maschi” (ivi: 12). Necessario andare più a fondo nell’investigazione e le due studioso non mancano – puntualmente – di farlo: è “l’idea stessa di natura dell’umano, che attraversa secoli di pensiero occidentale, ha esercitato un tacito potere simbolico che ha reso invisibile il femminile se non come alterità” (*ibid.*). Infatti, “dall’assunzione di una naturale, ovvero così ovvia da non dover esser giustificata, collocazione nel campo delle classificazioni sessuali dei corpi, deriva una particolare, disuguale e gerarchizzata divisione sessuale del lavoro, delle emozioni, delle aspettative, degli ideali, e così via” (*ibid.*).

Si badi: il potere – secondo la lezione foucaultiana – opera “non solo *sul* soggetto incorporato, categorizzandolo e smistandolo in luoghi e istituzioni, ma anche *attraverso* di esso e il suo sentire, desiderare ed agire nel mondo sociale, a partire dalla vita quotidiana” (*ibid.*)⁷. Un dato emerge, dunque, con

⁶ “La biopolitica – dalle norme sulla fecondazione artificiale a quelle sulla morte assistita, dalle politiche a favore delle famiglie con figli a quelle per la chiusura delle frontiere ai migranti – agisce direttamente sulla vita, ne delimita le possibilità, ne plasma le capacità, ne forgia i desideri, inclusi quelli più intimi come quelli sessuali” (ivi: 11).

⁷ “Anthony Giddens [...] ha mostrato che nella tarda modernità sempre di più in effetti il corpo diventa un *progetto* su cui il soggetto interviene, riflessivamente, per costruire la propria identità per sé e per gli altri. Eppure questa riflessiva costruzione di sé lavora su quanto l’interazione costruisce per noi nella quotidianità e quanto del sociale abbiamo incorporato, mimeticamente, in modo spesso irreflessivo. Ciò ci consente accessi differenziati ai progetti del corpo, soprattutto a quelli più positivamente valutati nel nostro mondo sociale. Sono stati soprattutto Erving Goffman [...] e Pierre Bourdieu [...] a mettere a fuoco, rispettivamente, da un lato la componente cerimoniale dell’interazione, il linguaggio del corpo, i piccoli gesti di rispetto o di degradazione che definiscono le identità sociali in interazione, e, dall’altro, il processo di incorporamento che, attraverso l’imitazione, definisce, nelle minuzie della vita ordinaria e nei diversi campi sociali in cui il soggetto si muove, l’*habitus* corporeo individuale” (ivi: 12-13). A questo tema è strettamente collegato quella relativo alla riflessività del soggetto, che “si differenzia in base alla struttura delle disuguaglianze sociali e alle caratteristiche dei diversi campi in cui si realizza, quotidianamente, la nostra vita”: “una *riflessività condizionata* soprattutto dalla trama di genere, una trama che risulta ancor più nitida se consideriamo un aspetto tipicamente associato alla corporeità e all’intimo sentire corporeo come le emozioni” (ivi: 13).

evidenza in simile scenario: la “corporeità viene costruita tanto *in profondità*, attraverso il nostro lavoro sulle emozioni, quanto *in superficie*, attraverso il lavoro sull’aspetto” (ivi: 13). Lo “sguardo sulle emozioni ci porta ad esplorare come ciò che appare più intimo e profondamente annidato nel corpo viene plasmato socialmente”, mentre i “progetti sul proprio corpo che spaziano da pratiche e trattamenti inseriti nei consumi quotidiani, come la cosmesi e il *fitness*, ad attività di modifica più invasive e straordinarie, come la chirurgia estetica o la *body art*, sono realizzati in base a ideali di bellezza, gradi di riflessività e livelli di coerenza fortemente segnati dal genere” (ivi: 13-14). In simile cornice, “i corpi sono smistati lungo direttrici che li separano orizzontalmente per genere, razza, classe, da un lato, e al contempo, sono differenziati secondo direttrici che corrono verticalmente, separando il vecchio dal giovane, il malato dal sano, il normale dal patologico” (ivi: 14). Tutte “queste *differenze tra* i corpi e *nei* corpi diventano *disuguaglianze*”: a esse “viene attribuito un valore fondazionale e consequenziale in termini di potere, importanza e pregio” (*ibid.*). Se, da un lato, le *differenze di genere* “si appoggino alla categorizzazione sessuale, e quindi a visioni naturalizzate del sesso”, dall’altro esse traggono sostegno da (e nutrono) “una particolare organizzazione della sessualità e una specifica economia dell’attrazione erotica” (*ibid.*). A questa “struttura” *corrisponde*, infatti, “il realizzarsi di disuguaglianze in molti campi diversi quali il lavoro, la famiglia, il tempo libero” (*ibid.*). Dirimente, a tal riguardo, un aspetto sul quale è importante porre l’accento: il “peso della cultura sul corpo”, che “si avverte forse più nitidamente laddove prestiamo attenzione al modo in cui i corpi vengono *rappresentati*” (Ghigi, Sassatelli 2018: 15). Eccone la precisa illustrazione:

Studiando i modi in cui i corpi vengono raffigurati possiamo meglio renderci conto di come i prodotti culturali – da quelli più nobili dell’arte a quelli più prosaici della promozione delle merci – contribuiscano a proporci degli ideali del maschile e del femminile che interpellano le nostre corporeità sessuate, ci mostrano come muoverci, quali espressioni assumere, come accostarci agli altri: il corpo sessuato viene messo in scena nei prodotti culturali, e in particolare in quelli visivi. Dalla classica rappresentazione del nudo femminile nell’arte figurativa occidentale non meno che dalla raffigurazione delle donne nel cinema classico hollywoodiano emerge uno sguardo maschile, che, come mostratoci da John Berger [2009] e Laura Mulvey [1989], assegna alle donne il polo passivo, decorativo, e allo stesso tempo le erotizza voyeuristicamente. La rappresentazione mediatica spesso riproduce i codici visuali all’estremo ovvero, come scrive Goffman [1979] a proposito dei messaggi commerciali, *iper-ritualizza* le caratteristiche di genere. E allora a proporci merci diverse saranno immagini di corpi femminili docili, decorativi e giocosi e di corpi maschili attivi, dominanti e seri – ma anche, e questa è una tendenza crescen-

te – immagini che sovvertono il genere recuperando gli insegnamenti femministi e agganciandoli commercialmente alle preferenze di consumo (*ibid.*).

La “dimensione sociale del corpo” (in un discorso che si allarga a comprendere tutte le espressioni d’orientamento sessuale, oltre il *binarismo*, e vigila su disuguaglianze e discriminazioni⁸) interroga ragioni profonde dell’essere e dell’essere-in-relazione. Ogni aspetto collettivo e privato ne risulta coinvolto. Conosciamo la forza modellizzante esercitata sul profondo delle coscienze da parte di *canoni* e *stereotipi*: in un’assuefazione a tal punto pervasivo (e persuasivo) che ce li fa ritenere e sentire profondamente nostri, davvero nostri⁹. Procediamo ancora *per via d’esempi*. Pensiamo a categorie, in opposizione contrastiva, come bello/brutto o sano/malato¹⁰ (senza dimenticare, tra gli altri, il correlativo “pulito *vs* sporco”¹¹ assunto e applicato sovente da taluni, sempre troppi, con intenti razzisti). Ma ulteriore e diretta verifica del complicato meccanismo di *formazione sociale* del *corporeo* deriva alla nostra indagine se solo si rifletta su altre due categorie, acutamente interrelate: il *pudore* e la *vergogna*. A partire dal concetto e dall’esperienza di vissuto legati al *corpo nudo*, ci soccorre Anna Meldolesi con un prezioso volume: *Elogio della nudità* (Meldolesi 2015), che offre una precisa disamina dell’*esposizione* totale della persona, tra “voglia di piacere”, “pregiudizi”, “norme sociali”, “tendenze estetiche”, “appartenenze culturali”. Evidente il punto dal quale muove il discorso: “noi umani abbiamo sviluppato un rapporto complesso e contraddittorio con la condizione che ci appartiene fin dalla nascita”, vale a dire: la “nudità” (ivi: 11). Bisogna approfondire dinamiche diffuse e ormai abitudinarie:

Ogni giorno ci vestiamo e ci spogliamo nel privato delle nostre abitazioni. Cerchiamo di scegliere un abbigliamento adeguato alle circostanze [...]: andiamo tranquillamente al mare in bikini ma non usciremmo mai di casa in biancheria intima, anche se i centimetri di pelle coperta sono gli stessi. Tutti, uomini e donne, controlliamo (più o meno consapevolmente) quanto sono vestite le persone che incontriamo per strada o in ufficio. Basta un’occhiata per posizionare qualcuno, o meglio qualcuna, in un punto preciso dell’asse

⁸ Vd. almeno Pedote, Poidimani 2020, De Leo 2021 e Bernini 2021 (*e-book*).

⁹ Numerosi gli esempi di *canoni* di bellezza affermatasi (imposti?) nel mondo occidentale: su quello celebre rappresentato da *Barbie* vd. almeno Bazzano 2008; su pratiche che hanno stretto salda relazione con il mondo dei consumi informa Remaury 2006; sulla bellezza italiana: Gundle 2007; sulla chirurgia estetica, indagata dal punto di vista della storia culturale, offre compiuta analisi Ghigi 2008 (vd. anche Ghigi 2009).

¹⁰ Ragguaglio puntuale in Eco 2004 ed Eco 2007a.

¹¹ Importante: Sorcinelli 1988.

infagottata-normale-disinvolta-sexy-sfacciata-seminuda. La pelle esposta viene percepita come un segnale e spesso fraintesa. Guardiamo pubblicità, film, programmi televisivi che mostrano corpi svestiti, da cui ci sentiamo attratti, ma molti di noi si sentirebbero in imbarazzo in una spiaggia di nudisti (ivi: 11-12).

Dietro *gesti*, divenuti *normali* (secondo gli ambienti nei quali ci si trova a essere), si possono scorgere traiettorie culturali e sociali di complessa origine e d'articolato sviluppo nel tempo e nello spazio:

Nudo è bello, ma anche brutto. È il simbolo del peccato e quello dell'innocenza. La verità è nuda, la bugia è vestita. Proprio l'impossibilità di imbrigliare la nudità in una categoria precisa la rende scivolosa e culturalmente pericolosa. I nudi femminili sono usati per rappresentare le allegorie delle virtù, ma se è una vera donna a essere nuda allora è un'indecenza. Nudo è pagano ed è sacro, edonista e ascetico. Le streghe delle leggende compiono i loro rituali senza vestiti, san Francesco si spoglia per avvicinarsi a Dio. Nudo è naturale ma anche sconveniente: se sogniamo di trovarci nudi in pubblico, di solito è un incubo. Mostrarsi nudi significa esporre la propria umana fragilità, ma anche offendere e provocare. Sono tutti questi paradossi che rendono la nudità una lente interessante per osservare la natura umana. Che strana specie siamo noi, scimmie nude che vanno in giro vestite (ivi: 12).

Doverosa la verifica. Nel paragrafo intitolato *Adesso spogliati* viene riferita un'importante esperienza. Infatti, per “studiare il nostro rapporto con la nudità la BBC ha organizzato un esperimento che è diventato un documentario” (*ibid.*): “Immaginate otto persone normali, tra i 20 e i 50 anni, che nella vita fanno lo studente, il poliziotto, la mamma, l'impiegata” (*ibid.*). Ecco il sunto:

Non si conoscono tra loro, finché non vengono portati in un palazzo nel centro di Londra dove passeranno 48 ore assistiti da un team di psicologi. Qui si sottoporranno ad alcuni test pensati per mettere alla prova le inibizioni e tentare di superarle. Nessuno di loro ha mai praticato nudismo e non hanno neppure l'aria degli esibizionisti. Non assomigliano ai concorrenti di certi reality, che gonfiano i bicipiti davanti all'obiettivo o si atteggiavano quando fanno la doccia. Viene da pensare che chi si offre volontario per un documentario del genere, destinato a essere trasmesso su un canale nazionale, debba avere una buona dose di coraggio. Ma prima che tutto cominci confidano i loro timori: c'è chi si preoccupa di apparire ridicolo, chi teme di mostrare segni di eccitazione sessuale (Meldolesi 2015: 13)¹².

¹² “Per il primo test vengono fatti accomodare uno per volta in una stanza con un falso specchio. Non sanno cosa li aspetta. Prima si procede alla misurazione dei parametri fisiologici

Questo l'elemento che s'impone tra altri pur meritevoli d'attenzione: "senza i vestiti sono apparsi tutti più stressati" (ivi: 15). Di sicuro "gioca un ruolo il fatto che la nudità sia la porta d'ingresso nella sfera sessuale, ma c'è anche dell'altro" (*ibid.*). Fondamentale la domanda che Meldolesi si pone, e noi con lei: "Cos'è successo nel lungo arco di tempo che separa la nostra antenata Lucy dalla sua omonima che si è spogliata per la BBC?" (*ibid.*). Possibile risposta – un contributo alla spiegazione generale – giunge dall'antropologia, evocata brillantemente nel paragrafo *Giù la pelliccia*:

Noi umani siamo gli unici della nostra estesa famiglia ad avere la pelle nuda, a fabbricare vestiti e a vergognarci quando ce li togliamo. Probabilmente

per valutare il livello di stress. Quindi, dopo una breve attesa, vengono lette le istruzioni. Alcuni dovranno spogliarsi da soli davanti allo specchio, restando in piedi. Altri dovranno guardare senza essere visti, sempre da soli, ma seduti in poltrona. Una voce ordina: 'Please begin' ('Comincia per favore'). Una delle volontarie chiamate a spogliarsi è Lucy: 42 anni, lunghi capelli castani, un bel corpo dalle linee morbide, il pube definito dall'intervento convenzionale di qualche estetista. Lavora come funzionaria per l'edilizia popolare. Ha lo stesso nome della nostra antenata, ma è un *Homo sapiens* e il pudore lo conosce bene. I vestiti se li toglie in fretta e senza grazia, si tocca il viso con la mano, alza esageratamente le spalle e le riabbassa abbracciandosi da sola. Quando le verrà permesso di sedersi lo farà incrociando le gambe e stringendo strategicamente un cuscino. La voce fuori campo chiede quanto è spaventata su una scala da zero a dieci. L'indice del disagio, dice Lucy, arriva a metà scala. La ragazza che la osserva è più giovane e ha colori chiari. Sfoggia piercing e dreadlocks (le trecchine spettinate in stile rasta), è attraente e curata. Non tradisce nervosismo: alla domanda sul proprio disagio risponde scandendo un punteggio invidiabile e si limita a commentare: 'È stato strano'. Un'altra coppia, tutta maschile, viene messa alla prova. L'uomo in piedi si sfilia la maglietta rossa, poi slaccia la cintura e toglie i pantaloni. Gli occhi di quello seduto tradiscono una leggera inquietudine, le dita picchiettano sul ginocchio. Via i calzini bianchi e poi gli slip bianchi. In un attimo il cervello degli spettatori lo ha già schedato: giovane adulto, corporatura massiccia, né bello né brutto. Si chiama Phil, ha 39 anni, fa l'analista di dati. L'altro membro della coppia sperimentale – l'osservatore – sospira, si rigira il cartoncino con le istruzioni tra le mani, non sa bene dove posare lo sguardo. Phil muove un po' le braccia avanti e indietro. Alla domanda sul livello di preoccupazione risponde due. Quattro, dice di sé l'osservatore. Poi vengono fatti incontrare, uno nudo e l'altro vestito. Le inquadrature sono il più naturali possibile, nulla viene celato né enfatizzato, gli organi sessuali sono ripresi come ogni altro dettaglio anatomico. È la volta di una donna che si spoglia davanti a un uomo. Kath è una funzionaria quarantenne che si occupa di istruzione. Una bella biondina con il viso sbarazzino e un corpo che non deve aver passato molte ore in palestra. Tiene le mani unite davanti all'inguine e lo sguardo a terra, nella scala della preoccupazione dice di aver raggiunto il limite massimo, ha capito che dietro allo specchio potrebbe esserci qualcuno. 'Potevo sentire il cuore battere all'impazzata'. L'uomo che la osserva gira i pollici, il suo disagio arriva a 7. Altri soggetti, altre manifestazioni di nervosismo. Un ragazzo mingherlino si toglie i vestiti davanti a una cinquantenne. Occhi bassi. Poi sorrisi di imbarazzo. I parametri fisiologici rivelano che le donne hanno iniziato ad agitarsi prima, al pensiero di quello che sarebbe accaduto dopo: la classica ansia anticipatoria. Gli uomini si sono sentiti in difficoltà quando nudi lo erano davvero" (Meldolesi 2015: 13-15).

finora avete sempre pensato che il culmine della nostra evoluzione sia stato il bipedismo, che ci ha consentito di utilizzare le mani per scopi diversi dalla locomozione. O magari il pollice opponibile, che con la sua flessibilità ci ha permesso i movimenti di precisione necessari per scheggiare le selci, i primi strumenti tecnologici. Oppure l'affermazione di una dieta a base di carne, che ha procurato ai nostri progenitori le energie necessarie per sostenere un balzo in avanti nelle prestazioni cerebrali. È tutto vero, naturalmente, ma l'evoluzione umana è stata anche una questione di peli persi e ghiandole sudoripare guadagnate. Non sarà elegante, ma è così. Se avessimo ancora la pelliccia e sudassimo meno, secondo alcuni studiosi, non avremmo potuto evolvere quel cervello di cui andiamo giustamente orgogliosi e che è grosso il triplo di quello della vecchissima Lucy. La pelliccia è il segno distintivo dei mammiferi ed è una delle grandi invenzioni dell'evoluzione: è impermeabile, isolante e protettiva. Non è un caso che gli altri primati l'abbiano conservata tutti, anche se in diverse varianti. Ramata e fluente negli oranghi, ad esempio. Corta e scura per le scimmie urlatrici (*ibid.*).

L'ulteriore domanda dell'autrice ("Perché noi l'abbiamo persa?", Meldolesi 2015: 16) chiama in causa le conoscenze finora acquisite da etnologia, psicologia, storia della materialità e degl'immaginari collettivi. Quanto a noi, restiamo agl'"influssi sociali" esercitati su definizione ed espressione del "corpo vissuto" e, per il nostro ragionamento, volgiamo lo sguardo a considerazioni, significative, offerte dallo psicoanalista Massimo Recalcati, che aggiunge ulteriori tasselli al discorso. Muovendo dal concetto di *tabù* ("Se il tabù definisce una zona proibita, inaccessibile, impossibile da violare è perché solamente dove esiste senso della Legge può esistere senso del tabù", Recalcati 2017: 93), lo studioso rileva come il *corpo animale* appaia "privo di tabù": "il corpo animale è, infatti, sempre nudo; non ha senso del pudore, né della vergogna" (*ibid.*). E ancora: la "nudità è per lui una condizione naturale e l'istinto la bussola infallibile che orienta senza incertezze la sua vita" (*ibid.*). A differenza dell'essere umano "il suo corpo non deve rispondere all'esigenza, socialmente condivisa, di ricoprire la nudità" (*ibid.*). Il *corpo umano*, invece, "è assoggettato all'imperativo di ricoprirsi, abbigliarsi, vestirsi" (*ibid.*). Ma qui nasce subito un apparente paradosso. Infatti, allo stesso tempo, il "corpo dell'animale *essendo sempre nudo non è mai veramente nudo*" (*ibid.*). Utile la spiegazione di Recalcati:

Se la nudità è qualcosa a cui si può giungere solo dopo una svestizione, una spogliazione, se la sua manifestazione implica la caduta dei veli, allora il corpo animale non può incontrare mai il senso più profondo della nudità. Per questo nel mondo animale esiste certamente una vita sessuale, ma non può

esistere alcuna forma di erotismo. *L'erotizzazione del corpo necessita infatti la sua velatura*. Il desiderio per accendersi esige una distanza, una lontananza dal suo oggetto. E quello che distingue l'immagine erotica – che è sempre almeno un po' vestita – da quella brutalmente pornografica – che riproduce in primo piano la meccanica in atto degli organi genitali. Il desiderio erotico non si mobilita dalla vista della nudità, ma solo dalla nudità *intravista*. È necessario che il corpo sia un po' coperto, abbigliato, vestito per poter apparire davvero nudo. Per questa ragione un dettaglio scoperto del corpo è assai più attraente che la vista di un corpo nudo nella sua interezza. Il nudismo, non a caso, è totalmente privo di erotismo. Esso persegue illusoriamente un naturalismo che vorrebbe poter animalizzare l'uomo dimenticando che l'abito del linguaggio non è un abito che l'essere umano può togliere o mettere a suo piacimento (Recalcati 2017: 93-94).

Sorge un importante quesito, correlato al discorso, che attiene al *senso dell'osceno*. Per Recalcati, infatti, esso “non scaturisce dall'erotismo ma nel corpo che vorrebbe manifestarsi come *corpo* nudo, libero dal linguaggio, come corpo naturale” (ivi: 94): è “quello che ritroviamo nel celebre dipinto di Gustave Courbet intitolato *L'origine del mondo* dove appare un corpo anonimo di donna a gambe spalancate che mostra il proprio sesso senza alcun velo” (*ibid.*)¹³. Lo studioso porta, quindi, a esempio l' “ideologia nudista” che “non si accorge” come – “nel nostro tempo” – *l'oscenità* non *derivi* “più da una cultura repressiva che rende il corpo nudo un tabù, ma da un eccesso di nudità del corpo che rischia di estinguere lo slancio erotico del desiderio” (*ibid.*). E adduce “una constatazione facilmente condivisa”, ossia che “il nudo è divenuto un oggetto troppo prossimo per suscitare il desiderio” (*ibid.*). Emerge così “il paradosso del tabù della nudità”: “quando il corpo nudo vuole essere nudo non è più un corpo nudo, ma solo una vita nuda, o, come direbbe Agamben, una ‘nuda vita’ ” (Recalcati 2017: 94-95). D'obbligo seguire il prosieguo del ragionamento dello psicoanalista:

Ne abbiamo una conferma nella stagione estiva dove le spiagge si popolano di corpi svestiti. Che cosa troviamo veramente osceno? Non certo l'erotismo o la bellezza del corpo, quanto piuttosto la presenza del corpo adiposo, peloso, brutto, sghembo, sgraziato, decrepito che, senza cura e senza alcun velo, si mostra placidamente perduto nella sua nuda vita: dormire, mangiare, sudare, esporsi al sole, bagnarsi nel mare. E quello che accade assai più traumaticamente negli ospedali dove la malattia deforma, strazia, aggredisce i corpi denudandoli senza pietà. Qui la vita – diversamente che nella routine confortevole della spiaggia – è davvero drammaticamente nuda. Come accade anche

¹³ Sulle vicende del celebre quadro vd. almeno Savatier 2008 e Schopp 2018.

nell'atrocità della guerra quando la sua violenza "sveste" brutalmente i corpi: viscere scoperte, sventrate, ferite sanguinanti, mutilazioni. Il corpo è davvero osceno quando diviene un *presagio di morte*. E quello che *Schindler's List* (1993) di Spielberg e il più recente *Il figlio di Saul* (2015) di Nemes ci hanno mostrato nell'ammucchiata caotica dei corpi degli ebrei nei campi di sterminio spogliati e sospinti a forza verso il forno crematorio. Corpi che offrono il senso più radicale della nudità come inermità, vulnerabilità, passività, assenza totale di protezione; corpi esposti inesorabilmente alla morte. Non è forse questo reale innominabile – quello della morte – che il sesso scoperto dell'*Origine del mondo* di Courbet vorrebbe a sua volta ricoprire? (ivi: 95)¹⁴.

Diversi significati in differenti *contesti* (sociali e culturali). Ma c'è di più. Ricorriamo ad altro *specimen*. È vero: la citazione continua di pagine d'autore affatica indubbiamente la lettura, ma è resa qui necessaria dall'obbligo di riferire testimonianze dirette, utili per una tessitura autentica di ragionamento. Concentriamoci sul potere operato dalle religioni nei confronti della costruzione diffusiva di categorie socialmente condivise riferibili specificamente ad aspetti inerenti la *corporeità*. Ne spiega percorsi notandi Giorgio Agamben, in riferimento al testo biblico:

La nudità, nella nostra cultura, è inseparabile da una segnatura teologica. Tutti conoscono il racconto della *Genesi*, secondo cui Adamo ed Eva, dopo il peccato, si accorgono per la prima volta di essere nudi: "Allora si aprirono gli occhi di entrambi e videro che erano nudi" (*Gen.* 3, 7). Secondo i teologi,

¹⁴ "Intruppamenti di corpi seminudi occupano le spiagge delle nostre vacanze, fanno capolino nelle città, appaiono in tutti i luoghi di villeggiatura. Non si possono non vedere. L'ontologia sartriana del corpo esposta nell'*Essere e il nulla* trova qui una sua verifica empirica: il nostro corpo è sempre visto, non può evitare di essere sottoposto allo sguardo dell'Altro che ci medusizza fatalmente trasformandoci da soggetti in oggetti. Il nostro corpo non è infatti mai solo nostro. Per diverse ragioni: non abbiamo deciso le sue fattezze, si ammala e muore anche se noi non lo vogliamo. Ma soprattutto è sempre visto dallo sguardo degli altri. Sartre lo aveva messo in rilievo con forza: il nostro corpo è sempre guardato, fotografato, pietrificato dallo sguardo dell'Altro. E una sorta di emorragia interna: noi non possiamo impedire che la nostra immagine cada in pasto dello sguardo dell'Altro [...]. Il nostro corpo è gettato, gioco forza, in una continua esibizione" (Recalcati 2017: 97). *Specimen* esemplare: "L'eccessiva attenzione per la propria immagine, diversamente da quello che si può credere, non denuncia tanto il narcisismo del soggetto, ma una sua ferita che esige di essere compensata. Questi soggetti per esistere devono conformarsi all'ideale che lo sguardo dell'Altro gli impone come normativo. Non ci vuole lo psicoanalista per cogliere che certe trasformazioni tramite chirurgia estetica a cui si sottopongono i corpi femminili non rispondono affatto al criterio dell'abbellimento del proprio corpo, ma a quello di una sua radicale metamorfosi al fine di renderlo il più possibile simile a quello che l'immaginario erotico maschile esige. Il canone che si impone è solitamente quello delle commedie alla Alvaro Vitali: grandi tette, culi, labbroni. Il corpo si assimila a una bambola che deve soddisfare le esigenze sessuali del proprio partner" (ivi: 98).

questo non avviene per una semplice, precedente inconsapevolezza che il peccato ha cancellato. Prima della caduta, essi, pur non essendo ricoperti di alcuna veste umana, non erano nudi: erano coperti di una veste di grazia, che aderiva loro come un abito glorioso (nella versione ebraica di questa esegesi, che troviamo, per esempio, nello *Zohar*, si parla di una “veste di luce”). È di questa veste soprannaturale che il peccato li spoglia ed essi, denudati, sono costretti a coprirsi prima confezionando con le loro mani un perizoma di foglie di fico (“Intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture”) e più tardi, al momento della cacciata dal Paradiso, indossando vesti di pelli di animale, che Dio ha preparato per loro. Ciò significa che la nudità si dà per i nostri progenitori nel Paradiso terrestre soltanto per due istanti: una prima volta, nell’intervallo, presumibilmente brevissimo, fra la percezione della nudità e la confezione del perizoma e, una seconda volta, quando si spogliano delle foglie di fico per indossare le tuniche di pelle. E, anche in questi fuggevoli istanti, la nudità si dà per così dire soltanto negativamente, come privazione della veste di grazia e come presagio della risplendente veste di gloria che i beati riceveranno in Paradiso. Una piena nudità si dà, forse, soltanto all’Inferno, nel corpo dei dannati irrimediabilmente offerto agli eterni tormenti della giustizia divina. Non esiste, in questo senso, nel cristianesimo una teologia della nudità, ma solo una teologia della veste (Agamben 2009: 85-87).

Pudore e vergogna accompagnano l’intimità tutta: non solo la sfera sessuale, ma anche *gesti* che, seppure usuali, risultano di solito coperti dal velo del pudore, escludendo (per vergogna) nella loro esecuzione (e alla loro visione), la presenza d’altri, se non, talvolta, di strettissimo legame (o di frequentazione consuetudinaria). Pensiamo alle pratiche scatologiche o all’evacuazione di espleti connessi alla fisiologia del corpo, come i residui escrementizi (pastume fecale, prodotto della minzione, per non dire espettorato, muco, vomito, ecc.), che, tra divieti e prescrizioni di comportamento (i *galateï*), assumono un carico *socialmente* simbolico (oltre che igienico-sanitario) di notevole rilevanza. E intercettano (alimentandolo), con correlato processo di tabuizzazione, il *sensu del disgusto*:

Il disgusto è un’emozione forte e influente nella vita della maggior parte degli esseri umani. Dà forma alle nostre intimità e struttura in gran parte le nostre abitudini quotidiane, quando ci laviamo, ci appartiamo per urinare e defecare, ci depuriamo da odori sgradevoli con lo spazzolino da denti e sciacqui orali, ci odiamo le ascelle quando nessuno ci guarda, ci guardiamo allo specchio per assicurarci che non ci siano cospicui addensamenti di muco catturati nei peli del naso. In svariati modi anche le nostre relazioni sociali sono strutturate dal senso di disgusto e dai nostri molteplici tentativi di evitarlo. I modi per affrontare il nostro rapporto con sostanze animali re-

pellenti quali le feci, cadaveri e la carne putrefatta sono spesso all'origine dei costumi sociali. E gran parte delle società insegna ai suoi membri ad evitare determinati gruppi di persone ritenuti fisicamente disgustosi, portatori di una contaminazione che gli elementi sani della società devono tenere a bada (Nussbaum 2005: 95-96)¹⁵.

¹⁵ Scrive Noël Châtelet: “[...] avremo un bel rifarci alle enciclopedie, ai vari libri di medicina, avremo un bel trovare qualche sollievo davanti all'apparenza perfetta della meccanica digestiva rappresentata in tavole anatomiche blu, rosse e verdi: non usciremo indenni dalla constatazione che segue: che i biscottini, squisiti, serviti nel pomeriggio, sul piattino di porcellana col tè cinese, sono già, né più né meno, degli escrementi in potenza. Avrete appena fatto in tempo a portarli alla bocca che già essi saranno coinvolti – loro e vostro malgrado – nell'ingranaggio irreversibile della digestione. La descrizione fatta da Guattari e Deleuze del macchinario organico è forse la più obiettiva, la più serena ma anche la più spaventosa... una descrizione che è come una radiografia da cui si ricavassero delle lastre assolutamente sbalorditive: un insieme di macchine. Delle vere e proprie macchine che girano, rotolano, cigolano, macinano, e alla fine producono delle cose oggettive, esteriorizzanti – macchine produttrici di flussi parziali ma collegati tra loro (flussi di merda, flussi di latte, flussi d'aria, flussi sonori), secondo leggi di produzione e di interruzione incessanti [...]. Così le nostre cioccolate e le nostre meringhe delle cinque sono destinate a prender la strada che dalla 'macchina bocca' porta alla 'macchina ano', ad onta del mangiatore consapevole, il quale appunto avrà fatto presto a evitare le tappe intermedie del flusso nutritivo 'lineare' (macchina-stomaco, macchina-intestino), e si ritroverà d'un tratto davanti a questa sorprendente scorciatoia: mangiare è mettere in connessione, al di là dei collegamenti intermedi, la bocca e l'ano” (Châtelet 1980: 36-37); e ancora: “L'atto di defecare, vagamente colpevole perché eluso e passato sotto silenzio, è un appello alla trasgressione [...] la quale usa volentieri la provocazione e lo humor. In questo senso va interpretata la sequenza del *Fantasma della libertà* [1973] in cui Louis Bunuel si diverte a far sedere attorno alla tavola della sala da pranzo tutti i suoi invitati, ciascuno seduto sulla propria tazza di WC, occupato a chiacchierare con naturalezza, con un rotolo di carta igienica in mano, mentre nei gabinetti viene servito il pranzo a ciascuno di coloro che, un po' impacciato, si eclissa un momento per soddisfare un bisogno vergognoso: la fame. Questa inversione pura e semplice non è esente da una certa pesantezza, tuttavia sottolinea il fatto che, socialmente, la realtà della defecazione non viene vissuta con molta facilità” (ivi: 45-46); William I. Miller ha svolto un interessante studio sulla “fenomenologia” del *disgusto*, tra sensi, orifici e rifiuti corporei (intercettando anche un tema di ardita speculazione teologica: “Persino nel fiore della giovinezza i nostri corpi producono quotidianamente sostanze maleodoranti. Swift, nel modo autodistruttivo che gli è proprio, elenca gli spettacoli e gli odori che accolgono l'amante che esegue una ricognizione nello spogliatoio della sua signora e, con suo grande orrore, scopre la sua seggetta. Il poeta viene sollecitato a una similitudine culinaria in stile eroico [...]. Il fetore degli escrementi si leva a infettare le parti da cui sono precipitati le quali, in una visione paranoica di contagio, diffondono il lezzo in ogni stanza e pensiero. Per Swift la scena primordiale non era il coito ma la defecazione, e l'orrore di quest'ultima dipendeva dal fetore [...]. Il pensiero della defecazione e del suo odore era l'unico pensiero al cui potere nessun altro pensiero poteva resistere [...]. Per Swift il desiderio non poteva sopravvivere alla seggetta. Se le ossessioni di Swift sconfinano nella misoginia, il pensiero che anche gli uomini debbano defecare poteva condurre all'eresia di dubitare della natura divina di Cristo. L'Uomo dei lupi di Freud, tormentato dal pensiero di Gesù che defeca, risolveva il problema con la sottigliezza di uno scolastico: “se Cristo poteva creare il vino *dal* nulla, doveva anche poter trasformare *in* nulla la roba mangiata, e così

E c'è di più. “Il disgusto svolge anche un ruolo influente nel diritto”: “figura come una giustificazione primaria, e addirittura come l'unica giustificazione, nel sancire l'illegalità di certi atti” (ivi: 96). Dal momento che “il contenuto cognitivo specifico del disgusto lo rende di dubbia affidabilità non solo nella vita sociale, ma specialmente nel campo del diritto”, la studiosa invita le società democratiche pluraliste a proteggersi – nella tutela del rispetto reciproco – da certe “reazioni” (ivi: 98):

Poiché il disgusto incorpora una tendenza a rifuggire la contaminazione che si associa al desiderio umano di non animalità, esso è frequentemente collegato a forme varie e infide della pratica sociale, nelle quali il disagio che le persone avvertono per il fatto di avere un corpo animale viene proiettato all'esterno su persone e gruppi vulnerabili. Tali reazioni sono irrazionali, in senso normativo, sia perché contengono l'aspirazione di essere una creatura che non si è, sia perché, nel perseguire tale aspirazione, si prendono a bersaglio altri infliggendo loro danni evidenti (*ibid.*).

Non basta. Anche tragguardando il nostro tema da un altro angolo visuale si perviene ad analoghe considerazioni sul valore profondamente *formante* operato dai contesti sociali e culturali sugli individui, sulle *persone*. Per esempio, il genetista Edoardo Boncinelli ha mostrato modi significativi tramite i quali si struttura l'*individualità* di ciascun*, nel conflitto coscienziale tra solitudine fenomenologica (l'esser-ci qui e ora che appare o è solo e solamente mio) e inevitabilità delle – varie, possibili – interazioni ambientali e sociali (l'essere-in-relazione). Delibiamo, anche in questo caso, parole d'autore:

Io mi conosco da sempre o, per meglio dire, da quando ero bambino. Ho infatti dei ricordi, anche se piuttosto confusi, di quando avevo solo pochi anni. Nella mia testa ci sono un numero notevole di nozioni e soprattutto di parole che ho imparato a quell'età, un certo numero di abilità che ho lentamente acquisito in quegli anni e un certo numero di episodi, alcuni più sfuocati, altri più nitidi, che punteggiano quell'epoca della mia vita e che stanno l'uno accanto all'altro senza un vero e proprio filo conduttore. Questi ricordi acquistano un senso e sono tenuti insieme anche grazie a un gran numero di conversazioni che ho avuto, a varie riprese, con gli altri – in primo luogo con i miei familiari, ma anche con amici e conoscenti – a proposito di episodi e circostanze della mia infanzia. Non è chiaro che ricordi avrei oggi senza questa continua interazione con “gli altri”, i testimoni esterni di questo mio

risparmiarsi la defecazione”, Miller 1998: 60-61); da leggere anche il *divertissement* consegnato da Umberto Eco a una “Bustina di Minerva” del 1995 (*Il colon di mister X*), vd. Eco 2000: 170-171; cfr. Lebensztejn 2019 (sulle “figure piscianti” nella storia dell'arte).

essere stato prima bambino, poi adolescente e infine adulto. Per quanto riguarda l'infanzia almeno, la continuità del mio essere sempre stato Edoardo, o meglio Dado, Boncinelli è certamente vissuta da me come una sensazione fondamentale, ma garantita, precisata e caratterizzata dal complesso dei ricordi dichiarati di altre persone. Più o meno lo stesso discorso vale per la mia giovinezza e per gli anni della maturità. Certo, il numero degli episodi ricordati aumenta quando mi riferisco a un'età via via più vicina all'attuale e il dettaglio è spesso maggiore. Per essere onesto, io possiedo una percezione viva solo del presente e, attraverso questo, dei miei presenti più recenti. La mente è fatta in modo che la mia coscienza sia completamente immersa nel presente, anche se ha l'oscura percezione di esserci sempre stata e può contare su nozioni ed episodi del suo passato personale che sembrano confermare questa ipotesi. Io comunque sono sempre *qui ora*, cioè in questo luogo e in questo momento. Non così per gli altri. Vivo come presenti persone che sono qui ora, ma anche altre che non sono qui e che magari so che non potrebbero nemmeno in teoria essere qui ora. Degli altri ho infatti una percezione e una coscienza diverse da quelle che ho di me stesso. Abbiamo visto adesso che gli altri hanno anche giocato e giocano un ruolo indispensabile per sorreggermi e confortarmi in questa percezione continua di me. In certo senso loro sono per me più reali, perché più oggettivi o oggettivabili, di me stesso. E dagli altri che ho imparato un sacco di cose su di me, come pure su di loro e sul mondo. Quando queste cose contrastano nettamente con le mie percezioni e sensazioni, mi si crea qualche problema, ma poiché ciò normalmente non accade mi sono in tal modo procurato una certa conoscenza del mondo circostante mediata dagli altri esseri umani, di ieri e di oggi. Questa conoscenza contiene molti elementi indistinti e un certo numero di nozioni chiaramente distinte o all'occorrenza facilmente distinguibili (Boncinelli 2004: 7-8)¹⁶.

Come si è visto (per rapidi cenni), il concetto di “corpo vissuto” – ossia di quanto sembra appartenerci di più, di quanto sembra essere (davvero) solo nostro, in nostro primo, se non costante, potere – sia continuamente “influenzato”, plasmato, formato (*in-formato*) dall'altro-in-relazione-a noi, dagli altri, a cominciare dallo *sguardo* (inteso anzitutto come *contatto* da parte) degli altri e dall'esistente (tramite stimoli e impulsi vari, che si diranno epigenetici, o, sotto diverso riguardo, educazione, ruoli, diritti e doveri *in-posti* nelle e dalle organizzazioni sociali). In acuto incontro/scontro di rapporti di forza. Questo *status* invita a un'acquisizione di consapevolezza, a conoscere e

¹⁶ Sui meccanismi dell'*introspezione* almeno Boncinelli 1999 e Boncinelli 2010: 11-14 (con *focus* sul “rapporto della coscienza con se stessa, cioè il mio rapporto con me stesso, una caratteristica che si ritrova al nocciolo della natura stessa della coscienza: essere coscienti dei suoi contenuti ed essere coscienti di essere coscienti: ‘ché sé in sé rigira’”, ivi: 11-12), da correlare a Benini 2009. Cfr. anche Oliverio 2012 e Koch 2021.

agire attivamente di fronte alla complessità (nonché a pervasivi meccanismi di *strutturazione*), *e-ducati* secondo forme di “verificato/verificabile” merito, e, nel contempo, impone di mettere a partito comune – in con-divisione – saperi e aggiornamenti di quei saperi (*istruzione, divulgazione, ecc.*). Secondo strategie che, pur nell’ambito d’inevitabili tensioni di potere, possano permettere a tutt* e ciascun* d’orientarsi efficacemente (credere di farlo?) nel mondo.

Forme di divulgazione scientifica

Grazie all’opera di competente divulgazione esplicitata in sinergico rapporto con i processi educativi (scevri da indottrinamenti di sorta, ma volti a far emergere spirito critico e metodo, tramite la capacità di mettere in dubbio e discussione lo stesso spirito critico sviluppato e i metodi acquisiti), si riscontra maggiore consapevolezza riguardo alle cose che accadono in noi e intorno a noi. Per riprendere gli *specimina* proposti in esordio di scrittura, si getti uno sguardo alla sfera dell’*alimentazione* e a quella relativa alla *sessualità*. Siamo informati su ogni aspetto, anche più minuto, in forza di numerosi programmi televisivi e radiofonici o l’ingente galassia di Internet, *thesaurus* continuamente ampliato e ampliabile. Ma basterebbe anche solo una passeggiata in libreria, tra pile di libri ammonticchiati e scaffalature ricolme di opere *de omni re scibili*. Sovente con poco, è possibile acquistarne copia, portarla a casa e averla sempre a disposizione, per leggerla quando e dove si vuole... Comunque sia, proprio questi due ambiti – cibo ed eros –, illustrati da competente e plurale atto di divulgazione, mostrano capacità concrete di analisi rispetto alla *complessità (culturale)* dell’*esistere*, in relazione al *corporeo*.

Di fronte a un prelibato manicaretto, a una vivanda succulenta, impiattati secondo arte, che accostiamo con l’acquolina alla bocca, possiamo studiare storia, tradizione, ricette. E anche gustando in casa un semplice pancake, chiederci, insieme allo scienziato Jonathan Silvertown, le vicende evoluzionistiche degli ingredienti che lo compongono:

Tutto quello che mangiamo ha una storia evolutiva. Gli scaffali dei supermercati traboccano di prodotti dell’evoluzione, anche se l’etichetta sulla confezione del pollo non ce lo ricorderà con una data di scadenza giurassica e i cartellini del reparto ortofrutta non ci sveleranno che il mais ha alle sue spalle seimila anni di selezione artificiale ad opera delle civiltà precolombiane. In tutte le liste della spesa, le ricette, i menù e gli ingredienti c’è un silenzioso

invito a cena con il padre dell'evoluzione, Charles Darwin (Silvertown 2018: 10).

Alimenti come uova, latte e farina, affascinanti basi di torte e dolci, sono frutto di milioni di anni di evoluzione: rappresentano “soluzioni” concrete al “problema della riproduzione fuori dall'acqua”¹⁷. Con la scienza si può indagare, di fronte a un vassoio di bigné ripieni alla crema, quali siano i processi chimici e fisici che ne rendono possibile la realizzazione (Bressanini 2014), o, di fronte a una bistecca appena tolta dalla fiamma del barbecue, che cosa sia avvenuto, in cottura, su quel taglio di carne (Bressanini 2016), oppure di fronte a un piatto di patate arrosto ben preparate perché esse risultino particolarmente gustose se tenere all'interno e croccanti fuori (Bressanini 2019). Possiamo andare a fare la spesa, insieme all'esperto di turno e leggere *insieme* le etichette, prima di acquistare certi prodotti:

La mattina di un fine settimana ero, come spesso mi capita, al supermercato a fare la spesa. Spingendo pigramente il carrello tra i corridoi alla ricerca dei prodotti segnati sulla mia lista, ho avuto d'un tratto l'impressione di trovarmi in un grande museo con decine o forse centinaia di migliaia di “pezzi” esposti. Anzi, una moltitudine di musei: dell'alimentazione umana, dell'industria alimentare, dei prodotti dell'agricoltura, ma anche delle scienze applicate alla gastronomia, della chimica degli alimenti, delle tecniche del marketing, dell'estetica e della psicologia del packaging. E molti altri ancora (Bressanini 2017: 5)¹⁸.

¹⁷ “È grazie all'evoluzione per selezione naturale che le uova, il latte e i semi hanno acquistato le proprietà che ci permettono di trasformarli in pancake” (Silvertown 2018: 12): “deliziosa da fritte, sode, in camicia e persino in salamoia, le uova sono ingredienti dai poteri quasi magici per la loro capacità di far lievitare soufflé, torte, quiche, meringhe, e di stabilizzare i componenti a base di acqua e di olio – altrimenti immiscibili – della maionese e di altre salse. Le uova sono così nutrienti perché contengono tutto il cibo necessario per lo sviluppo del pulcino, e si conservano così bene perché hanno un guscio progettato dall'evoluzione per impedirne la disidratazione e per proteggerne il contenuto dai batteri e dai funghi che lo farebbero andare a male” (*ibid.*). Quanto alla farina (“una polvere di semi trituriati”), “se il sacco amniotico fu la soluzione animale al problema della riproduzione fuori dall'acqua, il seme costituì la risposta del Regno vegetale”: “le prime piante dotate di semi si evolvettero da antenate terrestri che avevano bisogno di acqua e di un ambiente umido per far incontrare i gameti maschili e femminili, proprio come le felci e i muschi odierni” (Silvertown 2018: 13). Invece, “la capacità di produrre latte per alimentare la prole è uno dei tratti caratteristici di noi mammiferi, e in tutte le specie la secrezione è opera di ghiandole specializzate nell'allattamento” (*ivi*: 14). Vd. anche Berrino 2016.

¹⁸ “L'offerta sugli scaffali è enorme ed è facile cadere in tentazione o distrarsi, spesso a causa della fretta. Tanto un pacco di spaghetti sarà uguale a un altro pacco di spaghetti. Un pacco di frollini a un altro simile, così come una bottiglia di olio avrà la stessa qualità di quella accanto.

Possiamo interrogare l'antropologia su usi e costumi, pratiche e miti diffusi. Come fa Michel Pollan nel suo volume *Cotto*, edito in Italia – nel 2014 – per i tipi della milanese Adelphi, prendendo le mosse del discorso da un paradosso moderno:

Alcune ricerche confermano che ogni anno cuciniamo di meno e acquistiamo più pasti pronti. Dalla metà degli anni Sessanta, quando osservavo la mia mamma preparare la cena, il tempo dedicato alla cucina nelle famiglie americane si è dimezzato, scendendo a un misero totale di ventisette minuti al giorno (benché gli americani passino meno tempo a cucinare rispetto a qualsiasi altro popolo, la generale tendenza alla diminuzione è globale). Eppure, mentre ciò accade, *parliamo* di più di cucina – e osserviamo persone che cucinano, leggiamo libri di gastronomia e andiamo in ristoranti fatti in modo che possiamo guardare dal vivo il lavoro dei cuochi. Viviamo in un'epoca in cui i cuochi professionisti sono nomi familiari, alcuni di essi famosi come atleti o star del cinema. Quella stessa attività che molti considerano un'ingrata routine quotidiana è stata in qualche modo elevata al rango di evento di grande richiamo. Quando si considera che ventisette minuti sono meno della durata di una singola puntata di *Top Chef* o *The Next Food Network Star*, ci si rende conto che oggi milioni di persone passano più tempo guardando altra gente cucinare in televisione, di quanto ne trascorrono facendolo in prima persona. Non occorre sottolineare che il cibo cucinato in televisione non finisce nel nostro piatto. Questo è singolare. Dopo tutto, non è che guardiamo spettacoli o leggiamo libri sul cucito, o su come rammendare calzini o cambiare l'olio all'automobile: altre tre incombenze domestiche che siamo stati ben lieti di affidare ad altri e poi di rimuovere rapidamente dalla consapevolezza

Eppure guardando questi prodotti da vicino le differenze esistono eccome. Nel fare la spesa non bisogna mai fermarsi alle apparenze. Se scegliamo un alimento solo in base al frontespizio delle confezioni ci potremmo accorgere di non aver portato a casa quello che volevamo. E allora bisogna [...] leggere, sul retro, l'etichetta. Lì vengono riportate tante informazioni utili a bilanciare quelle due esigenze, il gusto e la salute, spesso così in conflitto tra loro. Leggere e soprattutto decifrare un'etichetta è un lavoro impegnativo e nel corso di queste pagine cercheremo di fornire degli strumenti al lettore per rendere più dalle etichette. Spesso però quel racconto è sussurrato, appena accennato, nascosto dietro sigle, formule, rimandi, scritte criptiche che sul momento possono lasciarci indifferenti o risultare del tutto incomprensibili. Bisogna quindi riuscire ad andare più a fondo. Perché, ad esempio, capire cosa si nasconde dietro a una sigla come l'E471 ci aiuterà a scoprire che l'impasto della baguette è stato 'aiutato' con un emulsionante che gli ha dato sì una consistenza più uniforme ma che magari diventerà gommoso prima di uno che ha lievitato naturalmente. Avere la data di scadenza del latte fresco sotto gli occhi è importante perché ci consentirà di sapere da quanti giorni staziona nel banco frigo visto che al massimo ci può stare sei giorni dal trattamento termico. E ancora demonizzare lo zucchero per poi optare per un alimento che contiene aspartame è alla fine una scelta peggiore. Un extravergine che riporta l'annata del raccolto è sicuramente più fresco di uno che non la specifica" (Cinotti 2017: 7-8).

cosciente. In un modo o nell'altro, invece, la cucina è diversa. Nel suo caso, il lavoro – il processo – conserva un impatto emozionale o psicologico che proprio non possiamo, o non vogliamo, scuoterci di dosso (Pollan 2014: 13-14).

Soccorso giovevole giunge anche dalla storia culturale che permette di allargare gli orizzonti a civiltà della tavola e rituali legati ai banchetti, sino alle odierne abitudini quotidiane¹⁹. Seguiamo la sapienza di uno studioso del rilievo di Tullio Gregory: “Fin dalle società primitive la manipolazione degli alimenti non risponde solo al bisogno nutrizionale, ma si colloca in un cosmo intellettuale e fantastico ove si incontrano uomini e dèi, sacro e profano, morti e viventi, caricando il cibo di valori che trascendono la sua natura materiale” (Gregory 2021: 5-6). È “proprio attraverso il gusto del cibo che – per ricordare solo due mitologie mediterranee, la greca e l’ebraica – si verifica una rottura nell’ordine cosmico e umano istituito dalla divinità” (ivi: 6). Si ricordi Prometeo “la cui prima colpa non è aver rubato il fuoco a vantaggio degli uomini, ma avere ingannato Zeus nello spartire le parti di un bue sacrificato” (*ibid.*). Nel mito del *Genesi* “non è solo la piacevolezza del frutto proibito – bello a vedere ancor prima che buono da gustare – a determinare la storia mortale dell’umanità, ma il piacere che Jahvè prova di fronte al sacrificio di Abele”, che “ ‘presentò una parte delle primizie del suo bestiame, e precisamente le parti grasse’ ” (*ibid.*). Un aspetto s’impone: “Il grasso, considerato elemento fondamentale nella costituzione del corpo umano, soprattutto del sistema nervoso e del cervello, è ciò che attrae Zeus come Jahvè, perché il grasso è alimento proprio degli dèi” (*ibid.*). Commenta Gregory: “Forse una storia del grasso – nelle sue varie declinazioni animali e vegetali – potrebbe costituire il filo conduttore non solo di una storia del gusto del cibo, ma di tutta la civiltà mediterranea: già Adolf Deissmann, storico delle religioni, scriveva che i suoi confini sono definiti dalla coltivazione dell’ulivo” (Gregory 2021: 7). Anzi, si può aggiungere che “per i grassi animali il mondo mediterraneo molto deve alle invasioni barbariche, all’incontro cioè con civiltà diverse da quella greco-latina” (*ibid.*). D’altro canto, “sono proprio le invasioni barbariche che hanno profondamente modificato gli usi alimentari dell’Europa romana, introducendo e diffondendo fra l’altro un nuovo modo di utilizzare gli spazi incolti, boschivi e paludosi con una cultura silvo-pastorale” (*ibid.*). Gli effetti importanti: “si ampliò il consumo della carne e soprattutto del maiale (fondamentale nell’alimentazione medievale), dando al lardo e allo strutto una posizione centrale nelle culture

¹⁹ Si pensi al caso alimentare – emblematico – della *Nutella*, su cui vd. almeno Padovani 2000.

non solo nordeuropee ma anche norditaliane, estendendosi poi nelle aree mediterranee” (*ibid.*). L’“avvento di prodotti” e le “modificazioni di gusto” e degli “usi alimentari” *segnano* “variamente” la storia della nostra civiltà:

Dopo l’invasione dei popoli nordici, gli arabi hanno determinato mutamenti profondi che hanno trovato soprattutto in Andalusia e in Sicilia i loro punti di diffusione. Attraverso le vie commerciali aperte dagli arabi e dai loro usi gastronomici si è conosciuto in Europa – passando attraverso la Spagna e la Sicilia – il riso che dalla Mesopotamia i commercianti arabi portarono in Andalusia già nel secolo X; la coltivazione della canna da zucchero (non ignota ai trattatisti greci e romani) originaria dell’India, conosciuta forse dagli arabi in Mesopotamia. Anche un prodotto tipico del mondo mediterraneo come gli aranci e i limoni si devono alla civiltà islamica, insieme alla melanzana (originaria dell’India, già in Spagna nel secolo X) e agli spinaci, originari del Nepal, presto diffusi in tutto il Mediterraneo. Potremmo ancora ricordare, oltre alla preparazione largamente diffusa del cuscus, il mondo dei dolci, a cominciare dal marzapane, dai dolci di mandorle alle frittelle dolci ben documentate nella cucina araba, andalusina e siciliana. Agli arabi sembra si debba anche la scoperta dei modi di produrre pasta secca filiforme: *ittriyya* (ancor oggi in alcuni dialetti italiani, *tria*). Presto nasceranno le fabbriche di pasta secca in Sicilia e il prodotto si diffonderà lentamente nella cucina italiana centro-meridionale, secondo vari formati, sostituendo la pasta fatta in casa, inizialmente più economica, e conosciuta fin dall’antichità latina (*laganum*: pasta di farina di grano, in sfoglie, di vari formati e usi) (Gregory 2021: 7-8).

Non basta. A seguito dell’*incontro* con la “cultura gastronomica araba”, fu “l’incontro con il Nuovo mondo” a modificare “profondamente gusti e usi europei” (ivi: 8). Alcuni *specimina*:

si ricordi [...] la cioccolata (per gli Aztechi nutrimento degli dèi) e, tra la frutta, l’ananas. Non si dimentichi, fra tutti i prodotti dell’orto più fortunati in Europa, oltre alla patata, il pomodoro o anche *poma amoris*, prodotti entrati in uso più tardi, tra la fine del Seicento e il Settecento²⁰. Se la storia della diffusione dei nuovi prodotti – e dei nuovi usi e gusti alimentari – accompagna e segna la storia degli incontri di civiltà, la storia nel vario configurarsi ed esprimersi del gusto del banchetto, della tavola imbandita, rispecchia anch’essa le strutture di ogni cultura, al di là del valore sacro del convito, non

²⁰ Si pensi solo alle vicende legate al pomodoro, ricostruite dottamente anche da Gentilcore 2010.

solo incontro fra uomini e dèi, ma segno di ricchezza, di amicizia, di rispetto per il viaggiatore, per il pellegrino (ivi: 8-9)²¹.

Importante è l'immaginario sorto intorno al tema, che sollecita il progresso delle acquisizioni a partire dal bisogno di risolvere problemi pratici o migliorare concrete realtà²². Non basta. Nel nostro percorso, possiamo spingerci a investigare processi e meccanismi dell'alimentazione e della nutrizione. Sino alla digestione (con il portato di riserbo che socialmente ripara l'intimità personale del correlato gesto quotidiano di evacuazione da sguardi indiscreti²³), muovendo, per esempio, dagli acuti piaceri offerti dall' "ombelico di Venere", riprodotto in involtini, fagottini di pasta ripiena:

Lo stomaco è una specie di sacca, collegata alla bocca da un tubo chiamato esofago, che funge da canale di passaggio per il cibo. Immaginiamo, per esempio, di trovarci a tavola con davanti un piatto di tortellini [...]. Affrontiamo il primo, masticandolo con gusto, e ingoiamolo. Per arrivare allo stomaco dovrà passare proprio attraverso questo tubo, il cui compito è anche quello di spingerlo: in altre parole il tortellino progredisce grazie al movimento (peristalsi) dell'esofago. Questo passaggio metterà in moto lo stomaco, che è senz'altro un organo meno nobile del cuore, ma funziona in maniera molto simile a esso. Entrambi, infatti, si contraggono ritmicamente. Se attraverso le sue contrazioni il cuore spinge il sangue verso la testa e gli arti, le contrazioni

²¹ Aggiunge lo studioso: "Vorrei [...] ricordare, perché non sempre presente nelle storie del gusto, che in tutti i banchetti essenziale è il vino: esso zampilla senza fine dalle fontane del paese di Cuccagna e scorre a fiumi nel paradiso di Allah secondo il *Libro della scala*. Del resto non solo la produzione di bevande alcoliche, così come la cucina del cotto, è caratteristica delle più antiche società umane – segno distintivo dalla società degli animali – ma il vino è ben presente nelle mitologie mediterranee, trovando in Dioniso e in Noè gli inventori e protettori, ed ha largo spazio negli antichi simposi (si ricordino i simposi socratici) come nei riti cristiani" (Gregory 2021: 9).

²² "Vi sono altri aspetti che ritengo parimenti importanti nella storia del gusto del cibo e del convito. Giacché il gusto del cibo si articola in altre forme di gusto: dal gusto per certi prodotti ai riti dei servizi, al piacere per l'abbondanza e per lo spettacolare" (ivi: 9). Si ricordi peraltro che "l'età della rivoluzione scientifica fra Cinquecento e Seicento – era stata anche l'età della scoperta di nuovi strumenti e metodi per cucinare. È la cucina con molti fornelli in piano – oltre al camino e al forno – con la possibilità quindi di diverse cotture in contemporanea, con differenti temperature; cosa altrimenti difficile, se non impossibile, quando la zona di cottura era il camino, al massimo un forno. Resta fondamentale, abbiamo accennato, il gusto per lo spettacolare, legato anche alla grandiosità delle dimensioni: soprattutto finché prosegue l'uso del sistema di servizio alla francese, già prima all'italiana, antecedente quindi all'uso che si afferma nel corso dell'Ottocento del servizio alla russa (sequenza di piatti porzionati uguali per tutti) (ivi: 11-12)".

²³ Studia culture e pratiche dell'intimità quotidiana Sorcinelli 2006 (da correlare a Sorcinelli 1998).

dello stomaco rimescolano i nostri tortellini, spingendoli verso una valvola detta piloro che separa lo stomaco dalla prima parte dell'intestino, il duodeno. In questo caso, se volessimo usare una metafora, probabilmente la più indicata sarebbe quella dell'impastatrice che miscela acqua e farina. Analogamente lo stomaco si contrae e il cibo viene spezzettato, triturato e impastato con l'acqua. Il tortellino, infatti, non arriva all'intestino così come lo ha preparato la *zdora*, (termine bolognese per le donne di casa dedite alla cucina), bensì sotto forma di polpetta (Vaira, Gargiulo 2010: 17)²⁴.

In questi percorsi è possibile anche incontrare temi economici: necessario affrontare quelli ecologici, doveroso quelli umanitari. Non basta. Simili argomenti ci farebbero capire, se ben disposti, la felice contaminazione interculturale che si genera – per sapiente alchimia – in ogni piatto, anche “di tradizione”. Per esempio, a proposito di pizza (D'Achille 2017). O – *specimen* mirabile – della (lodata) “pasta al pomodoro”:

gli spaghetti al pomodoro rischierebbero di essere un piatto sconosciuto anche per noi, se lo pensassimo come un oggetto semplice, presente ‘da sempre’ sulle nostre tavole, *originario* della nostra cultura e frutto delle *nostre* radici, che ‘naturalmente’ lo attesterebbero come elemento costitutivo dell'identità italiana. Pensarlo in questo modo significherebbe uscire dalla storia ed entrare nel mito, ignorando la complessità dei percorsi che hanno contrassegnato l'evoluzione di questo piatto, attraverso successive stratificazioni che hanno chiamato in causa culture e popoli diversi, esperienze e gusti mutevoli [...]. L'identità è ciò che siamo. Le radici *non* sono ‘ciò che eravamo’ bensì gli incontri, gli scambi, gli incroci che hanno trasformato ciò che eravamo in ciò che siamo. E più andiamo a fondo nella ricerca delle origini, più le radici si allargano e si allontanano da noi – proprio come accade sotto le piante. Usando la metafora fino in fondo, scopriremo che le radici, spesso, sono *gli altri*. Cercare le origini di ciò che siamo sarà dunque un modo per incontrare gli altri. Gli altri che vivono in noi (Montanari 2019: 87-89).

In riferimento alla *sessualità*, potremmo concentrare il *focus* su etologia e antropologia, e chiederci il motivo di certi comportamenti, le ragioni di certe abitudini diffuse:

La sessualità è un argomento che ci appassiona. Il sesso è la fonte del nostro più intenso piacere, ma sovente è anche causa di infelicità, non di rado generata dai conflitti connaturati nel diverso modo in cui il ruolo delle donne e quello degli uomini si sono evoluti [...]. La maggior parte di noi non si rende

²⁴ Il “tema scatologico” indagato dalla prospettiva culturale in Cagliano 2002, da quella politico-sociologica da George 2010. Vd. anche Marchis 2006: in partic. 75-81.

conto di quanto singolari siano le pratiche sessuali umane se confrontate con quelle degli altri animali. Gli scienziati ritengono che già la vita sessuale dei nostri scimmieschi progenitori, quantunque relativamente recenti, fosse molto diversa da quella di oggi. Alcune caratteristiche forze evolutive devono avere operato sui nostri progenitori rendendoci differenti. Quali furono queste forze, e in che cosa consiste la nostra eccezionalità? Capire come si è evoluta la nostra sessualità è affascinante non solo in sé, ma anche per la comprensione di altri tratti distintivi dell'uomo, fra cui la nostra cultura, il linguaggio verbale, i rapporti fra genitori e figli e la capacità di inventare e utilizzare apparecchiature complesse. Mentre gran parte dei paleontologi attribuisce la comparsa di queste caratteristiche al fatto che l'uomo ha evoluto un cervello voluminoso e la postura eretta, io sostengo che la nostra peculiare sessualità è stata non meno determinante per la loro acquisizione (Diamond 2006: 7)²⁵.

Oppure indagare la *chimica dell'amore*, correlandola a pratiche concrete (e a domande dirimenti: che cosa ci attrae? Cosa succede nel cervello quando ci s'innamora? Quali sono le "strategie" della sessualità umana?), senza trascurare indagini su ricerca del partner, gelosia, tradimento, rapporti di coppia, ecc.:

In qualche momento noi tutti ci sorprendiamo di quanto può cambiare il nostro comportamento quando l'amore vola dentro di noi e il nostro desi-

²⁵ Prima di trattare "aspetti singolari della sessualità umana che tratterò vi sono la menopausa femminile, il ruolo degli uomini nella società, la nostra abitudine di praticare il sesso in privato, quella di fare l'amore per trarne piacere e non per procreare e l'aumento di volume delle mammelle femminili anche prima della loro utilizzazione nell'allattamento" (ivi: 8-9), lo studioso prende le mosse da una considerazione: "Se il vostro cane potesse parlare, e se voi gli domandaste che cosa pensa della vostra vita sessuale, rimarreste sorpresi dalla sua risposta, che sarebbe più o meno del seguente tenore. – Questi disgustosi esseri umani fanno sesso ogni giorno del mese! Barbara prende l'iniziativa anche quando sa benissimo di non essere feconda, per esempio appena finito il periodo mestruale. John ha sempre voglia di sesso, e non si preoccupa minimamente se dai suoi sforzi nascerà un bambino oppure no. Ma c'è di più: Barbara e John avevano rapporti sessuali anche quando lei era incinta! Il peggio è quando i genitori di John arrivano in visita, e sento che anche loro fanno sesso, sebbene la madre di John sia passata attraverso quella cosa che loro chiamano menopausa già anni fa. Ora lei non può più avere bambini, eppure vuole ancora avere rapporti sessuali, e il padre di John è d'accordo. Che spreco di energie! Ma la cosa più strana è che Barbara e John, e anche i genitori, chiudono la porta della camera da letto e fanno sesso in privato, invece di farlo davanti agli amici come farebbe qualsiasi cane che si rispetti! – Per capire da dove venga la mentalità del vostro cane, dovete liberarvi del concetto del tutto umano di quello che è il normale comportamento sessuale. Oggi tendiamo sempre più a considerare retrogrado e vergognosamente dannoso vituperare chi non è conforme ai nostri standard. Ogni forma di tale limitatezza è associata a uno spregevole 'ismo', come il razzismo, il sessismo, l'eurocentrismo o il fallocentrismo" (ivi: 9-10).

derio di sesso può sembrare senza limiti [...]. La combinazione di desiderio erotico e dell'amore a cui esso porta potrebbe essere la forza più grande che esista sulle Terra. Ci sono persone che uccidono per amore [...]. Per influenza dell'amore faremmo moltissime cose che mai avremmo pensato di fare, penseremmo cose che mai avremmo immaginato di concepire, adatteremmo modi di vita che non ci saremmo mai sognati di poter approvare. E se l'amore non andrà a buon fine ci chiederemmo, come il protagonista un tempo felice della canzone di Cole Porter, che cosa sia andato storto e come abbiamo potuto essere così stupidi. Come può accadere tutto questo? Com'è possibile che due persone totalmente estranee fra loro giungano alla conclusione che non solo sarebbe piacevole condividere la loro vita, ma che *debbono* condividerla? Come può un uomo dire che ama sua moglie, e fare tuttavia sesso con un'altra donna? Che cos'è che ci fa conservare un rapporto di coppia anche dopo che la storia d'amore si illanguidisce? Com'è possibile innamorarsi della persona 'sbagliata'? Come fanno le persone a essere identificabili come appartenenti a un certo tipo? Come comincia un amore? Cos'è che spinge le madri a prendersi cura dei loro bambini? Che cosa spiega il genere di persone a cui noi rivolgiamo il nostro affetto? E che cosa significa, in fondo, dire che una persona è femmina o maschio? In che cosa consiste quest'idea? Come si è formata? (Young, Alexander 2016: 11-12).

È possibile anche occuparsi, con Desmond Morris, dello studio dei segnali di attrazione (Morris 1997). Per esempio femminili (Morris 2005). Utile indagare fantasie e comportamenti, analizzando eros e pornografia²⁶. O approfondire categorie centrali come il Desiderio²⁷. Studiare educazione sessuale²⁸ o indagare la diffusione dei reati sessuali (Bourke 2009). Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Al fondo, resta il *corpo vissuto*: quello che noi intuiamo e conosciamo come corpo autocosciente. Cappelletti con la solita finezza esegetica richiama contenuti di storia della scienza e della filosofia, ancorando temi e problemi a concreti contesti storici per poi aprirli a dinamiche di lungo periodo (Cappelletti 2018: 101-109). In questo quadro anche la letteratura e il suo studio trovano spazio, offrendo significativi itinerari di conoscenza. La letteratura nutre *immaginari culturali e collettivi* (suscita domande, a volte suggerisce risposte...) sia con le sue concrete

²⁶ In chiave di partecipata militanza: Verza 2006, Costa 2018, Valentine aka Fluida Wolf 2020. Sull'eros maschile: Baldaro Verde, Todella 2005; cfr. Saponari, Zecca, 2021. Da un'ottica letteraria: Catelli, Iacoli, Rinoldi 2010. Da una prospettiva storico-culturale: Camporesi 2019.

²⁷ Sull'immaginario legato ai "seni" vd. Nancy 2007 (da correlare a Nancy 2004). Sulla sfera della sessualità anche Recalcati 2021. Da leggere (sulla "sessistenza"): Nancy 2019.

²⁸ *Specimina* interessanti sulla sessualità femminile: Blackledge 2005, Lloyd 2006, Calcagno 2016, Bernorio, Passigato 2017, Zollino 2021 (sul *sex work*). Classico il rapporto Hite: ora Hite 2001.

manifestazioni espressive sia con il *dialogo* che esse intrecciano tra loro, o alcune di loro, e il resto, altro-da-sé: portatrici di memoria, testimonianza, conoscenza, progetto, contraddizione, lotta, utopia (ma anche disimpegno e gioco), lungo traiettorie di pensiero – *in fieri* – che s'intrecciano e inseguono fecondamente, tra spazi, tempi, persone.

Per un'antropologia letteraria del corpo (vissuto)

L'aiuto offerto dalla letteratura quale addestramento "virtuale" alla *complessità* (preparazione *alla* e confronto *con la* complessità del mondo e dei linguaggi) è riconosciuto, se non da tutti, da molti. Si è, inoltre, detto (e ripetuto): la letteratura risulta forma – plurima – di conoscenza, modo (e strategia) di comunicazione variamente declinata, preziosa raccolta di "esempi" (se non di "casi esemplari"), utile per l'emersione di sé stessi anche a contatto con l'altro-in-relazione-a-sé. Non solo la dialettica salute/malattia. In questo complicato quadro di significazioni si mostra il ruolo felice della *letteratura* nei *processi educativi* e di *divulgazione*. E c'è di più. La letteratura agisce fattivamente nella costruzione degli *immaginari collettivi*. In modi differenti. Per esempio, alimentando il presente con la *permanenza* dei classici. Ivano Dionigi più volte ne ha spiegato le dinamiche, come a proposito della polemica tra sapere utili e saperi inutili:

Alternativa ben nota e ciclicamente ricorrente è quella che, riecheggiando più o meno consapevolmente la *Querelle* seicentesca degli Antichi e dei Moderni, si chiede se la scuola deve avere lo sguardo rivolto al passato o al futuro, se deve privilegiare la conoscenza o la competenza, se deve mirare alla formazione o alla professione. A chi sostiene che alla scuola spetta insegnare un mestiere, ha già risposto vent'anni fa il Rettore di Harvard Derek Bok in una lettera inviata agli studenti: 'se pensate di venire in questa Università ad acquisire specializzazioni in cambio di un futuro migliore state perdendo il vostro tempo. Noi non siamo capaci di prepararvi per quel lavoro che quasi certamente non esisterà più intorno a voi. Ormai il lavoro, a causa dei cambiamenti strutturali, organizzativi e tecnologici è soggetto a variazioni rapide e radicali. Noi possiamo solo insegnarvi a diventare capaci di imparare, perché dovrete reimparare continuamente'. A chi sostiene che la scienza è destinata a scalzare inesorabilmente le *humanities* e che i problemi del mondo si risolvono unicamente in termini ingegneristici e orientati al futuro, si dovrà rispondere che, se la scienza e le tecnologie hanno l'onere della risposta ai problemi gravi e urgenti del momento, il sapere umanistico ha l'onere della domanda; e pertanto tra

scienza e *humanities* ha da essere un'alleanza naturale e necessaria, perché i linguaggi sono molteplici ma la cultura è una. Lo stesso Steve Jobs, in occasione del *Commencement* all'Università di Harvard (12 giugno 2005), ci ha ricordato la necessità del ritorno alla figura dell'ingegnere 'rinascimentale', inteso come colui che sa 'unire i punti' (*connecting the dots*): 'non si possono unire i punti guardando avanti; si possono unire solo guardando indietro' (Dionigi 2016: 102-103).

Da un altro angolo visuale, il potere della letteratura di rischiarare reti semantiche utili per affrontare la *complessità* del mondo fuori di noi e quello dentro di noi (entrambi in-relazione-a-noi), è messa in luce con sagacia dal critico Beniamino Placido chiamato – nel 1995 – a introdurre un'edizione moderna dell'*Eneide* di Virgilio. Egli portava l'attenzione del lettore non sugli antichi versi ("Niente Virgilio, per oggi. Oggi non leggeremo nessuna *Eneide*. E perché mai dovremmo?"), Placido 1995: V) ma al cospetto di "un romanzo moderno, modernissimo, nostro contemporaneo": "uscito da quella scuola del 'Nouveau Roman' (Alain Robbe-Grillet e altri) che rinnovò clamorosamente la narrativa un romanzo francese, del dopoguerra", *La modificazione* (*La modification*) di Michel Butor, "sorta di lungo ininterrotto monologo" ("E tuttavia immediatamente avvincente. Capace di una presa ipnotica sul lettore"):

Bella, misteriosa storia. Bellissimo romanzo. Abbiamo fatto bene a trascurare Virgilio per leggerlo in un fiato, proprio come un romanzo. Ma è sicuro che ci siamo riusciti? È sicuro che siamo riusciti a mettere da parte Virgilio? Forse no, non è così facile. Virgilio è dappertutto; anche in questo romanzo così nuovo, così sperimentale. Così moderno e spregiudicato. Quando Léon Delmont, il protagonista, va a dormire la sera, è l'*Eneide* che apre (nella "Collection Guillaume Budé") prima di addormentarsi. Quando la notte sogna, è al sesto libro dell'*Eneide* – quello della Sibilla cumana, del ramo d'oro, della discesa nell'Oltretomba – che i suoi sogni si ispirano. Di più, molto di più. *La modification* è strutturata tutta come l'*Eneide*, punto per punto (o quasi). L'hanno scoperto i critici, l'autore l'ha riconosciuto. È un viaggio alla ricerca di una nuova città, di una nuova identità. Dopo che Troia è stata bruciata alle spalle di Enea fuggiasco. Dopo che Parigi si è rivelata faticosa e banale per Léon Dumont. Ma perché questo progetto di cambiamento, di modificazione nel profondo non riesce al viaggiatore francese? Mentre riesce invece a Enea che – naufrago e profugo dall'incendio di Troia – il suo viaggio lo fa, nel Lazio ci arriva, e fonda una discendenza che a sua volta fonderà Roma? (Però, un dubbio: siamo proprio certi che il viaggio di Enea riesce fino in fondo? La ricordiamo bene, l'*Eneide*?) (ivi: VII).

Il romanzo di Butor è solo un esempio – fra i tantissimi – della “persistente presenza del poema di Virgilio”: “Ci conviene chiedercene le ragioni. Ci dev’essere qualche ragione se Virgilio si fa presente e visibile – nei luoghi più impensati della nostra cultura”²⁹ (ivi: VII):

[...] non posso escludere (né impedire) che al lettore suddetto venga un dubbio. E se ci fosse qualcosa di misterioso, di inafferrabile in questo Virgilio che incombe sull’immaginazione occidentale? Se egli fosse davvero un Mago, come nel Medioevo fiduciosamente credevano? Se il suo taciturno, malinconico Enea fosse un eroe assai meno banale, assai più drammatico di quel che sembra, di quel che si dice? Questo sospetto c’è. È stato già espresso dagli studiosi americani della cosiddetta “scuola di Harvard” (Parry, Putnam, Brooks, Johnson). I quali, negli anni delle rivolte giovanili e della guerra del Vietnam, hanno riaperto l’*Eneide*. L’hanno riletta. L’hanno ascoltata: l’*Eneide* è scritta in musica [...]. Hanno scoperto che nell’*Eneide* si avvertono non una, ma due “voci”. Con una “voce”, quella più esplicita, Virgilio canta le lodi di Augusto [...]. Quanta pace – eterna – hai portato nel mondo. Ma c’è un’altra voce – sottile e insistente, inconfondibile – che fa da contrappunto alla prima. Sì, ma l’Impero è costato e costa, in termini umani. Sì, ma il gioco del potere, anche quando storicamente necessario, impone crudeltà

²⁹ “Virgilio è presente alla mente di Frazer quando inventa con *Il ramo d’oro* l’antropologia moderna. Il ramo d’oro: quel ramoscello che accompagna Enea nel suo viaggio nell’Oltretomba (*Eneide*, Libro VI). Enea è presente all’attenzione di Freud quando inventa la psicoanalisi e sceglie per epigrafe dell’*Interpretazione dei sogni* un verso tratto dal VII Libro dell’*Eneide*: se non riuscirò a piegare gli Dèi, smuoverò l’Acheronte (“Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo”). Ci dev’essere qualche ragione se è stato scritto – dallo studioso tedesco Theodor Hacker, negli anni trenta – un libro dal titolo *Virgilio padre dell’Occidente*. Come dargli torto? Virgilio è presente in età tardoantica in Agostino (“Piangevo su Didone”); nel Medioevo (era considerato un Mago) in Dante; nei poemi cavallereschi rinascimentali (Ariosto e Tasso); nel *Paradiso perduto* di Milton. Nel dramma settecentesco (Metastasio: *Didone abbandonata*, e le mille Didone abbandonate successive: sono più di mille). Nell’opera lirica dell’Ottocento (Berlioz: *I Troiani*). Nel Novecento il poeta inglese Thomas Stearns Eliot, quello della *Terra desolata*, si è chiesto in un celebre saggio: “Che cosa è un classico?”. Per risponderci: un classico è Virgilio, è il classico-modello. In questo dopoguerra, lo scrittore austriaco Hermann Broch, quello de *I sonnambuli*, ha raccontato in un maestoso romanzo *La morte di Virgilio*. Nell’America del Nord tracce di Virgilio sono visibili nella filigrana del dollaro. Nell’America del Sud c’è lo scrittore argentino Jorge Luis Borges che confessa: le mie notti sono piene di Virgilio (“Mis noches estan llenas de Virgilio”). Ci dev’essere una qualche ragione (almeno una) se qualcuno si è divertito a rintracciare tutte le riapparizioni di Virgilio, comunque mascherato, nella letteratura moderna: smascherandolo persino nel *Pasticciaccio brutto* di Carlo Emilio Gadda. Sto parlando dell’encomiabile studioso americano Theodore Ziolkowski e del suo *Virgil and the Moderns*, 1993. Ma anche a lui, persino a lui, è sfuggito qualcuno, qualcosa. Gli è sfuggito che Pierre Klossowski, il sulfureo Klossowski ammiratore del Marchese de Sade, ha al suo attivo una traduzione in francese dell’*Eneide* (André Dimanche Editeur, 1989). E che traduzione. E che introduzione” (ivi: VIII-IX).

intollerabili [...]. La vita è un penoso dovere [...]. Tutto è già previsto dal Fato – centoventi volte ricorre questa parola nel poema – che si porterà via tutto (Uno studioso tedesco – si chiama Werner Suerbaum – ha scritto che il Fato di Virgilio è come il Grande Fratello di Orwell) (ivi: IX-X).

Forte l'invito a soffermarsi – “sul testo latino” – “ogni volta che vi intravede l'aggettivo ‘inanis’, così frequente e significativo” (ivi: X). Dietro di esso si possono scorgere (si lasciano intuire?), valenze semantiche e significati di lettura profondi, duraturi, quasi un acquisto perenne:

Significa vano, vacuo, inutile. Futile. Adesso sappiamo perché il viaggiatore francese protagonista de *La Modificazione* di Butor rinuncia al suo viaggio a Roma. Teme che anche quella sua avventurosa ricerca amorosa si riveli ripetitiva e deludente; banale, inconsistente: inane, alla fine. Come ci saremmo comportati al suo posto, non sappiamo. Se abbia fatto bene o male, non lo sappiamo. Lo sapremo se avremo la pazienza di ascoltare il suono di quell'“inanis” che risuona insistente per tutta l'*Eneide*. Verrà un momento in cui comincerà a risuonarci nell'orecchio come l'“hebel” che rimbomba dal principio alla fine dell'*Ecclesiaste*, nel *Vecchio Testamento*. Certo, bisogna fare quel che si può. E si deve, stoicamente. Ma ben sapendo che in fondo l'amore di Didone e la Furia di Turno; la passata distruzione di Troia e la futura fondazione di Roma, tutto in fondo è “hebel”. Soffio di vento, fiato inconsistente, vapore. Futilità e assurdità. Inanità. “Vanitas vanitatum”. A Troia, a Cartagine, a Parigi. E anche a Roma: quella di ieri, quella di oggi (*ibid.*).

Questo è uno dei modi fecondi di *permanenza* del classico. Come alimento di cultura e pensiero, nel tempo e nello spazio. Traiettorie che, da epoche e luoghi diversi, s'intrecciano nelle scritture, grazie agli autori, capaci di recuperarli fermando sulla pagina segni e tracce, e che poi si rinnovano nell'attuale di chi a quei segni e a quelle tracce restituisce vita tramite l'atto della lettura: basta aprire un libro e immergersi nel suo orizzonte. D'altro canto sono stati (e vengono) studiati i meccanismi attivi durante la *ricezione*. Piangere, emozionarsi, gioire, provare paura, divertimento o eccitazione, leggendo un libro, seguendo storie, narrazioni da soli o in compagnia (*mutatis mutandis* processi di partecipata risposta avvengono anche guardando film, serie tv, giocando a videogames, tra realtà virtuale e aumentata, ascoltando musica, canzoni). Umberto Eco ricorda il caso di Emma Bovary, e ne fa modello significativo per illustrare strategie semiotiche importanti:

Non solo, la finzione narrativa consente [...] esiti estetici: un lettore può benissimo sapere che Madame Bovary non è mai esistita e tuttavia godere del

modo con cui Flaubert costruisce il suo personaggio. Ma ecco che proprio la dimensione estetica ci riporta per opposto alla dimensione ‘aletica’ (che cioè ha a che fare con quella nozione di verità condivisa dai logici, dagli scienziati, o dai giudici che in tribunale debbono decidere se un testimone ha detto o meno come sono andate le cose). Sono due dimensioni diverse, guai se un giudice si commuovesse perché un colpevole racconta esteticamente bene le sue bugie [...]. È falso dire che una lozione di Vanna Marchi fa ricrescere i capelli? È falso. È falso dire che don Abbondio incontra due bravi? Dal punto di vista aletico sì, ma il narratore non vuole dirci che quanto racconta sia vero bensì finge che sia vero e chiede anche a noi di far finta. Ci chiede, come raccomandava Coleridge, di “sospendere l’incredulità” [...] noi sappiamo che Emma Bovary non è mai esistita eppure ci commoviamo sino alle lacrime sulla sua sorte. Si riconosce che una finzione è una finzione eppure ci s’immedesima nel personaggio. È che intuiamo che se Madame Bovary non è mai esistita, sono esistite tante donne come lei, e un poco come lei siamo forse anche noi, e si ricava una lezione sulla vita in genere e su noi stessi. I greci antichi credevano che le cose accadute a Edipo fossero vere e ne traevano occasione per riflettere sul fato. Freud sapeva benissimo che Edipo non era mai esistito, ma ne leggeva la vicenda come lezione profonda su come vadano le cose dell’inconscio (Eco 2016: 370-371).

A proposito delle dinamiche attive nei processi di cattura dell’attenzione e di fenomeni d’immedesimazione a opera delle “storie” narrate (immersione empatica), Stefano Calabrese ha illustrato *strategie* importanti. Bisogna allargare il discorso ad aspetti tecnici e specialistici per comprendere il funzionamento di processi importanti legati alla comprensione testuale:

il modello di lettura piuttosto semplice e lineare avanzato da Déjerine verso la fine dell’Ottocento è stato definitivamente sorpassato da un modello neurologico molto articolato, secondo il quale l’elaborazione del testo scritto comincia nell’occhio, in particolare in quella zona centrale della retina chiamata *fovea*, in grado di possedere una risoluzione sufficiente a distinguere i dettagli. Attraverso una successione rapida di movimenti oculari operiamo un autentico *scanning* dell’elemento osservato (lettera dell’alfabeto, oggetto, paesaggio ecc.), il quale non viene riconosciuto in modo sistemico e immediato bensì scomposto in una miriade di piccoli frammenti, che il cervello infine ricompone. Uno studio recente ha evidenziato che, dopo 100 millisecondi, parole e volti non sono ancora configurazioni visive distinte ed evocano regioni simili nella parte posteriore del cervello, mentre dopo 150 millisecondi l’informazione inizia ad essere selezionata e le parole sono canalizzate verso la regione occipito-temporale dell’emisfero sinistro, laddove i volti attivano prevalentemente la regione simmetrica dell’emisfero destro. Il riconoscimento delle lettere si affranca dalla forma particolare dei caratteri

(ed esempio, maiuscolo e minuscolo) e si caratterizza anche per *un'invarianza spaziale*: qualunque sia la loro posizione sulla retina, le parole che leggiamo convergono verso la regione occipito-temporale ventrale dell'emisfero sinistro [...]. Notevole è poi *l'effetto di superiorità delle parole*: si osserva un aumento considerevole (circa il 10 %) della capacità di identificare un grafema quando esso si trova nel contesto di una parola; tale fenomeno persiste anche laddove il grafema è inserito in un neologismo o dentro una sequenza di consonanti che assomigliano sufficientemente a una parola, ma non si registra all'interno di una serie aleatoria di lettere. Ciò dimostra che è il cervello a imporre un'organizzazione alla pagina scritta, nel senso che l'identificazione delle lettere è un processo attivo di decodifica in cui il cervello aggiunge informazione al segnale visivo [...]. Questo effetto convive con i cosiddetti fenomeni di *crowding* (letteralmente "affollamento") che consistono nella riduzione della risoluzione visiva se uno stimolo (visivo) è circondato da altri elementi adiacenti. Nel caso della lettura di testi scritti in cui le singole lettere siano molto vicine le une alle altre, il *crowding* assume un rilievo particolare, e cominciamo ad agitare lo sfollagente... È dunque opportuno non sottoestimare la complessità delle vie neuronali del leggere: la lettura innesca l'attivazione di migliaia di neuroni visivi che lavorano in parallelo a tutti i livelli (tratti, lettere e parole), e tramite sinapsi eccitatorie e inibitorie cospirano per l' "afferinarsi" di una parola o di un'altra al fine di proporre la miglior interpretazione possibile: semplificando, potremmo dire che leggere significa mettere in connessione le aree visive con le aree del linguaggio secondo interconnessioni bidirezionali di cui poi ci ricorderemo in qualsiasi altra attività diversa dal leggere, come osservare un panorama, vedere un film, studiare la superficie di un volto dinanzi a noi (Calabrese 2017: 10-11).

Ecco la sintesi: "Dal punto di vista del cervello, la scrittura e la lettura ad essa correlata rappresentano un'invenzione culturale relativamente recente ma di cruciale importanza. Solo grazie alla lettura *l'homo sapiens* si è liberato dai vincoli della memoria e ha avuto accesso ad un sapere che, non dipendendo più dalla ripetizione orale, può ampliarsi enormemente" (ivi: 11)³⁰.

³⁰ "Il Novecento è stato il secolo che più ha eletto la lettura a strumento di ascesa sociale e il libro a simbolo delle classi dirigenti. A essere più precisi: l'imperativo era quello non tanto di *leggere* bensì di *studiare* – un imperativo tossico sin dall'infanzia, e destinato a divenire puro cianuro nell'adolescenza. Almeno, le nostre adolescenze tardo-novecentesche. *Leggere* significava abbandonarsi a un'attività simil-cognitiva libera da ogni finalità, mentre *studiare* comportava la ripetizione, la memorizzazione, la classificazione. Da un lato il *piacere della lettura*, la possibilità di abbandonarsi alle (friabili, inaffidabili) emozioni e di conoscere qualcosa o qualcuno attraverso la vicinanza, il contatto o addirittura il contagio; dall'altro il *dovere dello studio*, l'opportunità di operare uno stoccaggio il più possibile congruo di nozioni, concetti, modalità d'uso da cui si sarebbe dovuto mantenere un rigoroso distacco. In sostanza: le professioni si avvalevano dello studio, mentre il tempo libero affogava, nei casi migliori, nella lettura" (ivi: 7); è sorto un

Lo studioso indaga “come la lettura agisce sul nostro corpo”, a partire da una riflessione scientifica dedicata al rapporto immaginazione e realtà, che è utile richiamare:

Le narrazioni – orali o scritte, verbali o iconiche, romanzi o film, *life stories* o manufatti multimediali, giochi di ruolo o drammaturgie ludiche – sono [...] responsabili del bene più prezioso che l'*homo sapiens* conosca: la capacità di immaginare ciò che non esiste. È la vita in questa grande bolla ipotetica, in cui tutto viene coniugato al congiuntivo, che ci mette in grado di progettare qualcosa, leggere la mente degli altri, fare in modo che le cose mutino muovendo dal passato al futuro, distinguere ciò che è attuale da ciò che è virtuale, l'originale dalla copia. La vita richiede *una full immersion* nel mondo della *controfattualità*: un mondo inesistente, a volte lontanissimo dalla realtà storico-sociale, a volte assai prossimo alla vita quotidiana. Un mondo *come*

nuovo elemento: “il diffondersi del digitale e la nascita del web hanno radicalmente spostato i termini del problema, facendo apparire come elitaria una cultura che si credeva di massa, e favorendo l'emergere di ciò che in realtà non era mai nato: il corpo del lettore, cioè un utente che per la prima volta interagiva con il testo in modo fisico. Se prima lo studio costringeva lo *studiatore* a indossare una elegante *distant reading*, fresco di lavanderia, ora leggere comportava una brutale vicinanza: il cosiddetto *dose reading* si tramutava in un malizioso *cheek to cheek*, e il lettore si immergeva fino all'orlo in ciò che leggeva. Ora, questa ritrovata vicinanza del lettore e del testo ha mostrato alla comunità scientifica uno spettro di problemi che mai erano stati presi in considerazione, tutti circoscrivibili intorno alla relazione lettura e corpo. Giorno dopo giorno si è cominciato a capire che la lettura (soprattutto *di fiction*) e l'immedesimazione immersiva nel testo producono effetti positivi sull'umore degli individui, migliorano la capacità di comprendere le intenzioni degli altri (la cosiddetta Teoria della Mente), ci rendono più abili a predire un effetto da una causa, incrementano la creatività, cambiano i livelli ormonali nella direzione di un aumento dell'ossitocina (la “molecola morale”, che ci aiuta a provare ciò che gli altri provano), della dopamina (che rilasciamo quando qualcosa rispetta le nostre aspettative), delle endorfine (che sopraggiungono quando ci risolviamo da un dolore), eccetera eccetera [...]. La lettura – dicono i narratologi, gli psicologi e i neurocognitivisti – ha effetti marcatamente *push up* sugli individui: spinge in fuori l'identità del lettore e ne estroflette i desideri nel momento stesso in cui egli si identifica nel personaggio fittizio, il *character*” (ivi: 8). Un caso concreto: il “Reader Well Books on Prescription, attivato nel 2013 grazie all'intuizione di uno psichiatra scozzese e sostenuto dall'87% delle biblioteche del Regno Unito – la prescrizione di testi divulgativi sui temi della salute da parte di medici e professionisti del settore. Quest'ultimo programma ha collaborato nel 2013 con il Macmillan Cancer Support, chiedendo ai malati o ex-malati di cancro di realizzare una lista di libri in grado di concedere sollievo emotivo e psicologico o addirittura svolgere una funzione terapeutica: da notare che i libri non necessariamente dovevano trattare argomenti oncologici, ma potevano rappresentare qualsiasi genere di scrittura (romanzi, saggi, poesie, *graphic novel*, libri di cucina ecc.). Dopo avere soggiornato stabilmente nella casella della Cultura, sembra proprio che la lettura abbia iniziato a colonizzare quella del Benessere e della Salute, con una transumanza non rara nel campo delle società attuali: pensiamo al *running*, trasferitosi armi e bagagli dalla casella ‘specialità olimpionica plurisecolare’ a quella ‘strumento di massa per il mantenimento di una buona condizione fisica’ ” (ivi: 9).

se (*as if*). Ma è il mondo dell'uomo, ciò che ci contraddistingue dalle altre specie animali: immaginare, formulare ipotesi, configurare schemi predittivi o semplicemente fantasticare. Gli attuali studi neuroscientifici sui neuroni specchio e la scoperta di una sostanziale coincidenza tra il veder fare una cosa e il farla convergono anch'essi sul ruolo prioritario dell'immaginazione. Perciò. *L'immaginazione non ha alcun bisogno di andare al potere, per la semplice ragione che non ha mai cessato di detenerlo* (ivi: 27).

La letteratura – è stato rilevato da tempo – richiede una *com-partecipazione* attiva, spiccatamente dinamica rispetto ad altre forme narrative, strategie di “racconto”, per far sprigionare linee di significato *efficaci*. Lo scrittore Corrado Augias ha espresso molto bene questo concetto. Seguiamone il ragionamento: “Leggere e guardare, dunque, sono solo all'apparenza due attività uguali. Uguale, in realtà, è l'organo attraverso il quale le esercitiamo, cioè la vista; tutto il resto è profondamente diverso e non soltanto nel senso che ho appena detto. Vorrei almeno accennare a un'altra caratteristica peculiare alle due azioni” (Augias 2007: 13). E aggiunge:

Poniamo che si voglia raccontare una celeberrima scena: Giulio Cesare, seduto sul suo scranno, assiste ai giochi chiamati “lupercali”. A un certo punto Antonio, suo fedele, gli si avvicina e gli porge la corona regale, che Cesare rifiuta. Volendo descrivere questo momento io scrittore potrei cavarmela così: “Antonio si avvicinò a Cesare offrendogli ripetutamente la corona; Cesare per ben tre volte la rifiutò”. Poche parole che danno l'essenziale dell'azione e lasciano il resto, che è molto, quasi tutto, all'immaginazione del lettore. Se, invece, dovessi rappresentare l'episodio in uno sceneggiato o in un film, sarebbe per me giocoforza aggiungere una quantità di “informazioni” accessorie: Cesare siede maestosamente al centro della scena ricoperto dalla toga purpurea. Ma il gesto con cui rifiuta l'offerta del fido Antonio come sarà: deciso? irritato? molle? tentennante? Tradisce forse la tentazione di accettare? O, al contrario, è un gesto che taglia corto? E Antonio, come dovrò rappresentarlo? Nelle gare dei lupercali si correva nudi con solo una sottile fascia di cuoio intorno alla vita, le membra unte d'olio. Rappresenterò, dunque, Antonio nudo? Ancora affannato dalla corsa? Oppure ha avuto, per così dire, il tempo di cambiarsi e ha indossato una qualche veste? Etcetera. Ciò che voglio dire è che la lettura non solo richiede un diverso atteggiamento mentale, ma è uno strumento di comunicazione completamente differente dall'osservazione diretta. La domanda di Diderot, chi sia in ultima analisi il padrone, da questo punto di vista ammette soltanto la risposta di Umberto Eco: padrone è il lettore (ivi: 13-14).

Sono meccanismi propri della traduzione intersemiotica (Eco 2007b:

327-340). Utile, a tal riguardo, investigare le logiche dell'*adattamento*, nel passaggio dal romanzo al film (Cortellazzo, Tomasi 2008: 5-32). Ma continua Augias con una preziosa testimonianza personale:

Quando, adolescente, lessi per la prima volta *Guerra e pace*, mi innamorai perdutamente di Natasha Rostova, come credo sia accaduto a molti. Natasha nell'abito viola con il quale è andata a messa, con lo sgargiante abito giallo mentre corre attraverso i campi, ignara e consapevole nello stesso tempo dell'attrazione che sa esercitare sugli uomini, innocente e maliziosa: "La fanciulla, molto vivace, aveva occhi neri, bocca larga, naso grazioso, spalle gracili, nude, che si sollevavano dal corpetto per la corsa rapida, riccioli neri rialzati, braccia magre e nude, calzoncini con trine, che cadevano sulle gambe, e i piedi nudi calzati di scarpe scollate; ella era in quell'età in cui la giovinetta non è più una fanciulla, e la fanciulla non è ancora una giovinetta". Così Tolstoj. Quando vidi il film che ne aveva tratto King Vidor, dove il ruolo di Natasha è affidato a Audrey Hepburn, rimasi deluso. La Hepburn è stata un'attrice meravigliosa ed era di certo la più indicata per quella parte. Io, però, Natasha l'avevo immaginata diversamente, forse meno bella, più simile, credo, a una bambina di cui mi ero innamorato in quinta elementare. La fantasia funziona così e le numerose lacune che una descrizione scritta comporta aiutano ad alimentarla (ivi: 15).

È un'analisi che punta al cuore del problema. Necessario, anche in questo caso, riferirne ampie porzioni di testo:

Del resto succede continuamente che le immagini semifantastiche stimolate dalla lettura risultino più pregnanti di quelle della realtà. Jean-Paul Sartre nel suo *Le parole* ricorda di avere scoperto fauna e flora nelle pagine dell'*Encyclopédie Larousse*. Quando poi vide le stesse cose quali realmente erano al parigino Jardin des Plantes, gli parve che "le scimmie dello zoo erano meno scimmie, la gente nei giardini del Lussemburgo meno gente. Come Platone passai dalla conoscenza ai suoi oggetti, ma fu nei libri che incontrai l'universo". Il nostro Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* aveva annotato, molto prima di Sartre, qualcosa di simile: "La lettura per l'arte dello scrivere è come l'esperienza per l'arte di viver nel mondo, e di conoscer gli uomini e le cose. Distendete e applicate questa osservazione, specialmente a quello che è avvenuto a voi stessi nello studio della lingua e dello stile, e vedrete che la lettura ha prodotto in voi lo stesso effetto dell'esperienza rispetto al mondo". Torna in certo modo l'idea sulla quale è costruito il *Sefer Yezirah* ovvero, per dirla in modo meno impegnativo con Stéphane Mallarmé, "il mondo è fatto per finire in un bel libro". O no? Vedremo anche questo, se si avrà la pazienza necessaria ad arrivare in fondo a queste pagine (ivi: 15-16)

La lettura richiede una complessa operazione mentale, con grande coinvolgimento della persona. E invoca una dimensione di senso profonda. L'umanità dell'uomo, anzitutto a partire dal suo essere (e sentirsi) corpo vissuto. Ma non basta. Il contatto con l'altro-da-sé, l'altrove, l'esistente-in-relazione. A partire da una mancanza (nostalgia?³¹) e da un'autentica impossibilità di fronte all'Altrove e soprattutto all'Altro. Il discorso è ampio e complesso, di difficile sintesi. Solo una suggestione. Quanto al senso d'irriducibile alterità dell'Altro ha scritto parole di pregio Aldo Masullo, da "ap-punti di lavoro" di Merleau-Ponty relativi all' "intoccabile che è in noi" (che, a sua volta, si rifaceva a celebri osservazioni di Husserl "sulla mano che nel toccare è toccata"). Il "mio corpo è in continuità con il mondo né io potrò mai rompere tale continuità toccando come dall'esterno, facendone un oggetto, il mio stesso toccare qualcosa"; ne discende che "toccare un altro uomo è toccarne il corpo, sentir-si toccarlo, e tuttavia mai sentire il sentir-si toccato da lui, mai dunque toccare non il suo corpo ma lui stesso" ("non si esiste, se non si sente di esistere, ma il sentir-si dell'altro mai io potrò sentirlo, così come nessun altro potrà sentire il mio sentir-mi"): "io nel toccare l'altro, *mi* sento toccarlo, e così l'altro nel toccare me *si* sente toccarmi. Né avrebbe senso relazionare il mio toccare un altro, se l'altro non *si* sentisse toccato, nel qual caso toccherei soltanto un corpo, non un altro uomo". Mai il "Sentir-si dell'altro io posso toccarlo, né l'altro il mio": dunque, il "Sentir-si, l'Arcisenso, è l'Intoccabile". Così, "alle radici dell'esistenza", "si scopre la fondamentale dialettica della solitudine". L'io, infatti, "costituitosi nella relazione con altri", "presto si accorge che essa non può attuarsi pienamente": ognuno di noi, "nell'unicità del suo Sentir-si" (coscienza di sé), "è solo": nel "mio rapporto intersoggettivo io mi apro all'altro, non all'aprirsi dell'altro a me" ("Neppure il reciproco toccarsi degli amanti nel gesto erotico realizza un diretto Sentir-si comune o, come si potrebbe tentare di dire, un "noi-sentirci"). Nel contempo, "l'insuperabile solitudine d'ognuno assicura la non riducibilità dei molti a esistenziali fusioni e li oppone al totalitario dominio dell'uno" (ivi: 11-34 *infra*). In questo quadro complesso, forse la letteratura offre un ponte, gesto di contatto, di messa-in-relazione, secondo con-divisa empatia. Ma anche atto di militanza sociale e progetto: decostruzione e co-costruzione. E il suo studio garantisce un dialettico rapporto con plurimi universi di discorso, che sono riflessi dell'anima e della mente (di tutt* e ciascun*), con atto partecipativo e distacco.

³¹ Fondamentale Prete 1992.

Il “corpo vissuto” come *tema* letterario

Gli studi letterari possono offrire alle *Medical Humanities* il frutto di diverse investigazioni, sotto molteplici riguardi. Già consolidato il legame tra letteratura e scienza (o meglio: tra letterature e scienze), in concorso felice con storiografia, antropologia, sociologia, giurisprudenza, economia, ecc. Occorre sceverare il sostrato profondo di concetti e categorie. Il tema letterario del *corpo vissuto* impone una sorta di fenomenologia tipologica delle varie rappresentazioni³². Ma anche di ampliare gli angoli visuali. Su cibo e bevande tanto si è fatto nel tempo. Mi piace ricordare, tra le altre intraprese editoriali, un prezioso volume curato da Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, edito – nel 2011 – dalla Carocci di Roma: *Banchetti letterari*. Attenta disamina su risvolti culturali relativi ad alimenti, dalla spècola letteraria, offre anche Paola Daniela Giovanelli, soffermandosi su cioccolato e caffè (“servito con i buzzolai [i biscottini], che vi venivano inzuppati”, Giovanelli 2014: 126) nel teatro goldoniano. Muovendo dalla storia materiale³³, si rende evidente una valenza simbolica catturata (e recuperata) proprio tramite il *medium* letterario:

Divenuta rapidamente di moda nella Venezia settecentesca di Carlo Goldoni, si insinua nella sua drammaturgia, disegnando una simbologia comportamentale e ideologica, utile a delineare lo spartiacque fra l'emergente borghesia (produttiva, efficiente, solerte, la cui bevanda è il caffè) e l'aristocrazia parassitaria e nullafacente, che preferisce abbandonarsi lungamente al piacere intenso della cioccolata. Sono bevande che contribuiscono ad illustrare consuetudini sociali e culturali, a configurare particolari momenti rituali, a delineare caratteri e psicologie e, in Goldoni, anche a interpretare una drammaturgia (*ibid.*).

Quanto a innamoramento, amore, sessualità, esse dominano nelle letterature: con continue variazioni al tema (nei vari *contesti* culturali). La parola letteraria permette una visione *diagonale*, capace, a un tempo, d'evocare atmosfere e far vedere gesti e stati d'animo, comportamenti e tonalità emotive. Con la forza, mostrandoli (rappresentandoli), di farli vivere e *ri-vivere*. Su strategie del desiderio, dinamiche dell'eros, mal d'amore ricca è la tradizione letteraria e ricca la tradizione degli studi letterari. La bibliografia critica, vastissima. Mi piace, tuttavia, qui ricordare rapidamente – come elemento di dibattito –, un romanzo moderno che si propone di combinare *fiction*

³² Sul tema importanti riflessioni offrono Ferrari 2002 e Cotroneo 2015.

³³ Importante Camporesi 2017b (da correlare a Schivelbusch 1999).

romanzesca e riflessioni di “filosofia quotidiana”, a partire da una *love story*, che diviene occasione di confronto con processi tipici delle vicende d’amore. Si tratta del romanzo *Esercizi d’amore* di Alain de Botton (1993). L’incontro su un volo Parigi-Londra. Ecco alcuni stralci dell’esordio:

In una mattinata d’inizio dicembre, con nessun pensiero d’amore o fantasticheria, sedevo in classe economica su un jet della British Airways, in volo da Parigi a Londra. Avevamo appena superato la costa della Normandia, dove una coltre di nuvole invernali aveva lasciato libera alla vista una distesa di acqua azzurra e lucente. Annoiato e incapace di concentrarmi, sfogliavo la rivista della compagnia, assorbendo passivamente informazioni su hotel ameni e servizi aeroportuali. C’era qualcosa di rassicurante in quel volo, il monotono sottofondo delle vibrazioni dei motori, gli interni di uno scialbo grigio, i sorrisi caramellosi del personale di bordo. Si faceva avanti nel corridoio il carrello con le bevande e gli spuntini e, sebbene non avessi né sete né fame, mi invase quella indeterminata aspettativa che spesso i pasti in aereo suscitano (De Botton 2003: 7-8).

A questo punto, inizia un dialogo con la passeggera, seduta di fianco, sulla possibilità di morire per la caduta dell’aereo, quindi presentazione e “scambio di biografie”:

Finché uno non è morto è difficile (poiché tecnicamente impossibile) che possa considerare un’altra persona come l’amore esclusivo della propria vita. Ebbene, un attimo solo dopo aver incontrato lei, non ritenevo assolutamente sbagliato pensare a Chloe in quei termini. Non sono in grado di dire con sicurezza perché, tra tutte le emozioni disponibili e le possibili destinatarie, doveva essere per forza amore quello che subito provai per lei. Non posso affermare di conoscere la dinamica interna del processo, né convalidare queste parole con nient’altro che l’autorevolezza dell’esperienza vissuta (ivi: 9-10).

La frequentazione continua, si approfondisce anche dopo il viaggio. A mano a mano, trova riscontro, nella reciproca conoscenza, il destino comune dei due (la pre-destinazione?):

[...] Chloe ed io ricorrevamo a una quantità di dettagli, peraltro banali, a conferma di ciò che intuitivamente già sapevamo: *che eravamo destinati l’uno all’altra*. Scoprimmo che eravamo entrambi nati intorno alla mezzanotte (lei alle 23.45, io all’1.15), nello stesso mese di un anno pari. Tutti e due avevamo suonato il clarinetto e avevamo preso parte a una rappresentazione scolastica del *Sogno di una notte di mezza estate* (lei aveva interpretato Elena, io un attendente di Teseo). Avevamo entrambi due grandi efelidi sull’alluce

del piede sinistro e una carie nello stesso molare posteriore. Ci era comune l'abitudine di respirare a fondo in una bella giornata di sole e di far scivolare il ketchup fuori della bottiglia con un coltello. Avevamo in libreria la stessa edizione di *Anna Karenina* (la vecchia edizione Oxford) – piccoli dettagli si dirà, ma non sufficienti forse a suffragare la nuova religione a due credenti? (ivi: 10).

Nasce il bisogno di razionalizzare gli eventi, cercare significati logici e dominabili³⁴. Ma i conti, alla fine, nonostante gli sforzi, non tornano. A cominciare dall'incontro (destino segnato?):

[...] fino all'ultimo eravamo stati indecisi sul volo da prendere, le probabilità matematiche, all'alba, di essere entrambi sullo stesso aereo (sebbene non necessariamente in due posti contigui) erano una su trentasei. Chloe mi disse in seguito che sarebbe stata sua intenzione prendere il volo Air France delle dieci e trenta, ma un piccolo incidente con un flacone di shampoo, mentre lasciava la stanza, l'aveva costretta a rifare la borsa e perdere almeno dieci minuti. Il tempo di avere il conto dell'albergo, pagare con la carta di credito, trovare un taxi, erano già le nove e un quarto, e le probabilità di prendere il volo Air France delle dieci e trenta sfumate. Quando arrivò all'aeroporto, dopo gli ingorghi di traffico alla Porte de la Villette, i passeggeri erano appena stati imbarcati, e siccome non aveva voglia di aspettare il successivo Air France, si era diretta al terminal della British Airways, dove aveva prenotato un posto sul volo per Londra delle 10.45, quello su cui (per tutta una serie di ragioni) mi trovavo a viaggiare anch'io. Poi fu il computer a manipolare le cose in modo tale da assegnare a Chloe il posto 15A, sull'ala dell'aereo, a me quello accanto, 15B [...]. Quello che ignoravamo, quando cominciammo a parlare delle istruzioni di salvataggio, era quanto poche fossero state le probabilità che la nostra discussione avesse luogo; dal momento che nessuno

³⁴ “Sublimando l'esistenza nel significato, attribuivamo al tempo un senso narrativo che non gli era connaturato. Chloe ed io configurammo mitologicamente il nostro incontro aereo secondo il disegno di Afrodite, Atto primo, Scena prima del più classico e allegorico modello narrativo: il romanzo d'amore. Dal momento delle nostre rispettive nascite, era come se la grande mente nel cielo avesse abilmente condizionato le nostre orbite così che noi un giorno potessimo incontrarci sul volo Parigi-Londra. E dato che per noi si era verificato, ci era lecito trascurare le infinite storie che non arrivano in porto, romanzi non scritti perché qualcuno perde l'aereo o smarrisce un numero di telefono. Come gli storici, noi eravamo inequivocabilmente dalla parte di ciò che era accaduto, dimentichi della natura accidentale di ogni situazione, e quindi responsabili di costruire racconti grandiosi, Hegel e Spengler delle nostre vite. Sostenendo il ruolo del narratore (il solo che viene dopo gli eventi) noi avevamo caricato di significati l'incontro aereo, attribuendo alle nostre vite un non plausibile grado di causalità. Così facendo, ci rendevamo colpevoli del passo più mistico o (per dirla più semplicemente) letterario” (ivi: 11).

di noi due volava abitualmente in Club Class, e che c'erano centonovanta posti in classe economica, che a Chloe era stato assegnato il posto 15A e a me, per puro caso, era toccato il 15B, le probabilità teoriche che Chloe ed io ci saremmo seduti vicini (certo non si poteva calcolare che ci saremmo rivolti la parola) erano 110 su 17.847, quindi una su 162,245. Questo, tuttavia, sarebbe stato il grado di probabilità di ritrovarci seduti vicini se il volo Parigi-Londra fosse stato soltanto *uno*, ma dal momento che erano sei, ed entrambi eravamo stati incerti tra i sei, e pure avevamo scelto proprio quello, le probabilità dovevano essere ulteriormente moltiplicate per l'originaria una su trentasei. Quindi il grado di probabilità finale che Chloe ed io ci saremmo incontrati, una mattina di dicembre, sul canale della Manica, in un Boeing della British Airways diventava di una su 5840,82.

$$[p=1/36 \rightarrow 110/17.847 = 1/162(,245) \rightarrow 1/162,245 \times 36 = 1/5840,821]$$

Eppure era successo. Il calcolo, anziché convincerci degli argomenti razionali, ci riconduceva all'interpretazione mistica del nostro innamoramento. Quando le probabilità di un evento sono molto remote, e nondimeno l'evento si verifica, non si ha diritto a un po' di comprensione se si invoca una spiegazione fatalistica? Se si getta in aria una moneta, c'è una possibilità su due, senza bisogno di ricorrere a Dio, che venga testa o croce. Ma quando la probabilità è remota come nel caso di Chloe e mio, cioè una su 5840,82, mi sembrava impossibile, trattandosi d'amore, non chiamare in causa il destino. Soltanto una straordinaria lucidità mentale avrebbe permesso di considerare senza superstizione l'enorme improbabilità di un incontro che era venuto a segnare le nostre vite. Qualcuno in cielo (a 30.000 piedi di quota) doveva aver manovrato dietro le quinte (ivi: 12-13)³⁵.

Sulle pagine letterarie e dalle pagine letterarie sembrano comporsi interi *mondi* (sia realtà ampiamente vissute, sia tonalità del sentire appena frequentate, sia zone dell'essere del tutto ignote), *atmosfera* interiori e *paesaggi* dell'animo (magari esperiti e ora apprezzati da nuovi punti di vista), *galassie* relazionali scoperte con aurorale stupore, *universi* di senso dischiusi per la prima volta: in forma di parole e per esempi veri, o verosimili (talvolta *tout*

³⁵ “Si può ricorrere a due approcci metodologici per spiegare eventi che si verificano nel mondo del possibile. Quello filosofico si limita alle cause primarie, aderendo alla legge del rasoio di Occam, che asserisce che le cause al di là degli eventi devono essere tagliate via per non essere moltiplicate oltre la stretta necessità causale. Ciò significa ricercare le ragioni che più direttamente spiegano l'accaduto, nel mio caso la probabilità che a Chloe e a me fossero assegnati due posti contigui sullo stesso volo, non la posizione di Marte rispetto al sole, o l'intreccio letterario di un destino romantico. L'approccio mistico, invece, tende a coinvolgere le teorie generali sull'universo. Uno specchio cade dalla parete e si rompe in mille pezzi. Perché è successo? Cosa può significare?” (ivi: 13-14).

court immaginari). Sovente si tratta di situazioni di vita “vissuta”, rivissute dai letterati nell’animo e nella scrittura, che tornano di nuovo a vivere (e ri-vivono) nei lettori..., catturando (e conservando) anche il clima di un’epoca o la cifra d’interesse stagioni culturali... Autocoscienza memoria progetto sogno desiderio attrazione *coup de foudre* innamoramento amore anatomia fisiologia emozioni sentimenti sessualità relazioni coppie fedeltà gelosie tradimenti sofferenze dolori... E poi: antropologia, storia, psicologica, scienze, diritto, economia, filosofia, ecc.

Rispetto alle complesse dinamiche e rappresentazioni del *corpo vissuto*, secondo le linee d’un quadro plurale e articolato, si mostra efficacemente come la letteratura possa costituire, nell’ambito delle *Medical Humanities*, un collante fecondo tra discipline diverse, contribuendo a restituire una visione integrata dell’esistente, tramite il felice confronto con la *complessità* delle relazioni, delle persone, dei vissuti: della vita.

BIBLIOGRAFIA

- Abraham G., 2002, *I mille volti del piacere*, Milano, Mondadori.
- Agamben G., 2009, *Nudità*, Milano, Nottetempo.
- Alberoni F., 2003, *Il mistero dell’innamoramento*, Milano, Rizzoli.
- Angela P., 2005, *Ti amerò per sempre. La scienza dell’amore*, Roma-Milano, RaiEri-Mondadori.
- Anselmi G.M., Ruozzi G. (a cura di), 2011, *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, Roma, Carocci.
- Attili G., 2004, *Attaccamento e amore. Cosa si nasconde dietro la scelta del partner*, Bologna, il Mulino.
- Augè M., 2015, *Un etnologo al bistrot*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina.
- Augias C., 2007, *Leggere. Perché i libri ci rendono migliori, più allegri e più liberi*, Milano, Mondadori.
- Baldaro Verde J., 1992, *Illusioni d’amore. Le motivazioni inconscie nella scelta del partner*, n. ed., Milano, Raffaello Cortina.
- Baldaro Verde J. B., Todella R., 2005, *Gli specchi dell’eros maschile*, Milano, Raffaello Cortina.
- Barbero A., 2017, *A che ora si mangia? Approssimazioni storico-linguistiche all’orario dei pasti (XVIII-XXI)*, Macerata, Quodlibet.
- Bazzano N., 2008, *La donna perfetta. Storia di Barbie*, Roma-Bari, Laterza.

- Benini A., 2009, *Che cosa sono io. Il cervello alla ricerca di sé stesso*, Milano, Garzanti.
- Bernini L., 2021, *LGBTQIA+*, con un'eco di P. Marcasciano, Roma, Treccani Libri (*e-book*).
- Bernorio R., Passigato M., 2017, *Il piacere al femminile. Miti e realtà della funzione orgasmica nella donna*, pref. di W. Pasini, Milano, FrancoAngeli.
- Berrino F., 2016, *Il cibo dell'uomo. La via della salute tra conoscenza scientifica e antiche saggezze*, Milano, FrancoAngeli.
- Blackledge C., 2005, *Storia di V. Biografia del sesso femminile* [2003], Milano, Il Saggiatore.
- Boncinelli E., 1999, *Il cervello, la mente e l'anima. Le straordinarie scoperte sull'intelligenza umana*, Milano, Mondadori.
- Boncinelli E., 2004, *Io sono, tu sei. L'identità e la differenza negli uomini e in natura*, Milano, Mondadori.
- Boncinelli E., 2010, *Mi ritorno in mente. Il corpo, le emozioni, la coscienza*, Milano, Longanesi.
- Boncinelli E., 2015, *Perché si mangia? - Why Do We Eat?*, Milano, Book Time.
- Boncinelli E., 2016, *Godo, quindi sono. Divertissement quasi scientifico sulle faccende di letto e simili*, Reggio Emilia, Imprimatur.
- Bourke J., 2009, *Stupro. Storia della violenza sessuale* [2007], Roma-Bari, Laterza.
- Bressanini D., 2014, *La scienza della Pasticceria. La chimica del bignè. Le basi*, Milano, Gribaudo.
- Bressanini D., 2016, *La Scienza della Carne. La chimica della bistecca e dell'arrosto*, Milano, Gribaudo.
- Bressanini D., 2017, *Le bugie nel carrello. Le leggende e i trucchi del marketing sul cibo che compriamo*, Milano, Chiarelettere.
- Bressanini D., 2019, *La Scienza delle Verdure. La chimica del pomodoro e della cipolla*, Milano, Gribaudo.
- Bressanini D., Mautino B., 2020, *Contro natura. Dagli OGM al "bio", falsi allarmi e verità nascoste del cibo che portiamo in tavola* [2015], Milano, Rizzoli.
- Buss D. M., 1995, *L'evoluzione del desiderio. Comportamenti sessuali e strategia di coppia* [1994], Milano-Bari, Laterza.
- Cagliano S., 2002, *L'impronunciabile bisogno*, Milano, Raffaello Cortina.

- Calabrese G., (con la coll. Di C. Calabrese), 2014, *Dimagrire con la dieta mediterranea. Più salute e meno chili con la DM*, Milano, Cairo.
- Calabrese S., 2014, *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*, Milano-Udine, Mimesis.
- Calcagno C., 2016, *Storia del clitoride. Una biografia del piacere al femminile*, Bologna, Odoya.
- Camporesi P., 1995, *La terra e la luna. Alimentazione, folclore, società*, n. ed. accr., Milano, Garzanti.
- Camporesi P., 2016, *Il pane selvaggio*, rist., con pref. di U. Eco, Milano, Il Saggiatore.
- Camporesi P., 2017a, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, rist., con pref. di M. Pastoureaux, Milano, Il Saggiatore.
- Camporesi P., 2017b, *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento*, rist. con pref. di F. Cardini, Milano, Il Saggiatore.
- Camporesi P., 2019, *I balsami di Venere. L'eroticismo in Europa dal Medioevo al Settecento*, rist., con pref. di E. Rasy, Milano, Il Saggiatore.
- Camporesi P., 2020, *Le vie del latte. Dalla Padania alla steppa*, rist., pref. di A. Bay, Milano, Il Saggiatore.
- Cannella C., Carrada G., 1999, *I miti dell'alimentazione. Crusca, cibi light, vitamina C, macrobiotica e altre leggende bocciate dalla scienza [1997]*, Milano, TEA.
- Cappelletti V., *Natura e pensiero. Percorsi storico-filosofici*, introd. di G. Cimino, Roma, Aracne.
- Cappelli P., Vannucchi V., 2016, *Principi di chimica degli alimenti. Conservazione Trasformazioni Normativa*, Bologna, Zanichelli.
- Carotenuto A., 2001, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, pref. di G. Lutte, Milano, Bompiani.
- Carrada G., Jannini E. A., 2000, *La scienza dell'amore. Tutto quello che è stato scoperto sulla sessualità e che nessuno aveva sospettato prima*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Caselli G., Masini S., 2018, *C'è del marcio nel piatto! Come difendersi dai draghi del made in Italy che avvelenano la tavola*, Milano, Piemme.
- Catelli N., Iacoli G., Rinoldi P., (a cura di), 2010, *Verba Tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press.
- Cellerino A., 2002, *Eros e cervello. Le radici biologiche di sessualità, estetica, amore*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Châtelet N., 1980, *Il corpo a corpo culinario* [1977], trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Cinotti E., 2017, *È facile fare la spesa se sai leggere l'etichetta. Tutto quello che devi sapere per evitare inutili rischi e tutelare la tua salute*, Roma, Newton Compton.
- Clark W. R., 1998, *Sesso e origini della morte* [1996], Milano, McGraw-Hill.
- Cortellazzo S., Tomasi D., 2008, *Letteratura e cinema* [1998], Roma-Bari, Laterza.
- Costa B., 2018, *Pornage. Viaggio nei segreti e nelle ossessioni del sesso contemporaneo*, pref. di G. Mughini, Milano, Il Saggiatore.
- Cotroneo R., 2015, *Lo sguardo rovesciato. Come la fotografia sta cambiando le nostre vite*, Torino, UTET.
- Coultate T., 2005, *La chimica degli alimenti*, trad. it., Bologna, Zanichelli.
- D'Achille P., 2017, *Che pizza!*, Bologna, il Mulino.
- D'Urso V., Trentin R., 2001, *Introduzione alla psicologia delle emozioni*, Roma-Bari, Laterza.
- De Beauvoir S., 2021, *La femminilità, una trappola. Scritti inediti 1927-1983* [2012], trad. it., Roma, L'orma Editore.
- De Botton A., 2003, *Esercizi d'amore* [1993], trad. it., Parma, Ugo Guanda Editore.
- De Leo M., 2021, *Queer. Storia culturale della comunità LGBTQ+*, Torino, Einaudi.
- Dèttore D., 2001, *Psicologia e psicopatologia del comportamento sessuale*, Milano, McGraw-Hill.
- Diamond J., 2006, *Perché il sesso è divertente? Per capire come siamo fatti*, Milano, Rizzoli.
- Dionigi I., 2016, *Il presente non basta. La lezione del latino*, Milano Mondadori.
- Dorfles P., 1998, *Carosello*, Bologna, il Mulino.
- Eco U., 2000, *La bustina di Minerva* [1999], Milano, Bompiani.
- Eco U. (a cura di), 2004, *Storia della bellezza* [2002], Milano, Bompiani.
- Eco U. (a cura di), 2007a, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani.
- Eco U., 2007b, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Eco U., 2016, *Pape Satàn Aleppe. Cronache di una società liquida*, Milano, La nave di Teseo.

- Farinetti O., 2020, *Serendipity. 50 storie di successi nati per caso*, Bra (Cn), Slow Food Editore.
- Ferrari S., 2002, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura* [1998], Roma-Bari, Laterza.
- Fisher H., 2005, *Perché amiamo. Essenza e chimica dell'innamoramento* [2004], Milano, Corbaccio.
- Flandrin J.-L., Montanari M. (a cura di), 1997, *Storia dell'alimentazione*, Roma-Bari, Laterza.
- Frasnedi F., Sebastiani A., 2010, *Lingua e cultura italiana. Studio linguistico e immaginario culturale*, Bologna, ArchetipoLibri.
- Fuso S., 2014, *Chimica quotidiana. Ventiquattro ore nella vita di un uomo qualunque*, Roma, Carocci.
- Fuso S., 2016, *Naturale = buono?*, Roma, Carocci.
- Galimberti U., 2005, *Le cose dell'amore (Opere, XV)*, Milano, Feltrinelli.
- Garelli F., 2000, *I giovani, il sesso, l'amore. Trent'anni dopo la ribellione dei padri*, Milano, Bologna.
- Gentilcore D., 2010, *La purpurea meraviglia. Storia del pomodoro in Italia*, Milano, Garzanti.
- George R., 2010, *Il grande bisogno. Perché non dobbiamo sottovalutare l'ultimo tabù: la nostra ca**a* [2008], trad. it., Milano, Bompiani.
- Ghigi R., 2008, *Per piacere. Storia culturale della chirurgia estetica*, Bologna, il Mulino.
- Ghigi R., 2009, "Il corpo plastico", in Cretella C., Russo A., (a cura di), *Corpi e soggetti. Figure attuali del mondo sociale*, Bologna, Clueb, pp. 39-55.
- Ghigi R., Sassatelli R., 2018, *Corpo, genere e società*, Bologna, il Mulino.
- Giovanelli P.D., 2014, "Fame, banchetti e arte del mangiare: la messa in cena sulle tavole del palcoscenico italiano sette-novecentesco", in S. Davidson, F. Lollini (a cura di, con la collab. di M. Grasso), *Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, Atti del Convegno: Bologna 15-26 ott. 2012, Bologna, Bononia University Press, pp. 119-133.
- Gregory T., 2021, *L'eros gastronomico. Elogio dell'identitaria cucina tradizionale, contro l'anonima cucina creativa*, a cura di G. Moriani, Roma-Bari, Laterza.
- Gribbin J., Cherfas J., 2002, *Il gioco delle coppie. A cosa serve il sesso?* [2001²], trad. it., Milano, Mondadori.
- Guarnaschelli Gotti M., 2020, *Grande enciclopedia della gastronomia*, a cura

- dell'Università degli Studi di Scienze Gastronomiche, con pref. Di C. Petrini, Milano, Mondadori.
- Gundle S., 2007, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Roma-Bari, Laterza.
- Hite S., 2001, *Il rapporto Hite. Un'inchiesta sulla sessualità femminile* [1976], trad. it., Milano, Bompiani.
- Jannini E. A., 2021, *Uomini che piacciono alle donne. Le risposte scientifiche ai misteri della seduzione e dell'amore*, pref. P. Angela, Venezia, Marsilio.
- Kirshenbaum S., 2011, *La scienza del bacio. Cosa dicono le nostre labbra*, Milano, Raffaello Cortina.
- Koch Ch., 2021, *Sentirsi vivi. La natura soggettiva della conoscenza* [2019], trad. it., Milano, Raffaello Cortina.
- Lebensztejn J.-C., 2019, *Figure piscianti. 1280-2014* [2016], trad. it., Torino, UTET.
- LeDoux J., 2002, *Il Sé sinaptico. Come il nostro cervello ci fa diventare quelli che siamo*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina.
- Linden D. J., 2017, *La bussola del piacere. Ovvero perché junk food, sesso, sudore, marijuana, vodka e gioco d'azzardo ci fanno sentire bene* [2011], Torino, Codice Edizioni.
- Lloyd E. A., 2006, *Il caso dell'orgasmo femminile. Pregiudizio nella scienza dell'evoluzione* [2005], trad. it., Torino, Codice Edizioni.
- Malaguti R., 2005, *Le mie cose. Mestruazioni: storia, tecnica, linguaggio, arte e musica*, Milano, Bruno Mondadori.
- Marazziti D., 2002, *La natura dell'amore. Conoscere i sentimenti per viverli meglio*, Milano, Rizzoli.
- Marchis V., 2006, *Smell: vizi e virtù nel mondo degli odori*, Torino, UTET.
- Margolis J., 2005, *O. Storia intima dell'orgasmo* [2003], Casale Monferrato, Piemme.
- Masullo A., 2018, *L'Arcisenso. Dialettica della solitudine*, Macerata, Quodlibet.
- Meldolesi A., 2015, *Elogio della nudità*, pref. di A. Oliverio, Milano, Bompiani.
- Miller W. I., 1998, *Anatomia del disgusto* [1997], trad. it., Milano, McGraw-Hill.
- Miller G., 2002, *Uomini, donne e code di pavone. La selezione sessuale e l'evoluzione della natura umana* [2000], trad. it., Torino, Einaudi.

- Molotch H., 2005, *Fenomenologia del tostapane. Come gli oggetti quotidiani diventano quello che sono*, Milano, Raffaello Cortina.
- Montanari M., 2019, *Il mito delle origini. Breve storia degli spaghetti al pomodoro*, Roma-Bari, Laterza.
- Morris D., 1997, *La scimmia nuda. Studio zoologico sull'animale uomo* [1967], trad. it., Milano, Bompiani.
- Morris D., 1999, *Il comportamento intimo* [1971], trad. it., Milano, Mondadori.
- Morris D., 2005, *L'animale donna* [2004], trad. it., Milano, Mondadori.
- Nancy J.-L., 2004, *Corpus*, trad. it., Napoli, Cronopio.
- Nancy J.-L., 2007, *La nascita dei seni* [2006], trad. it., Milano, Raffaello Cortina.
- Nancy J.-L., 2019, *Sessitenza* [2017], accompagnato da un frontespizio di M. Barceló, a cura di F. R. Luciani, Genova, il Melangolo.
- Nussbaum M. C., 2005, *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge* [2004], trad. it., Roma, Carocci.
- Oliverio A., 2012, *Cervello*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Padovani G., 2000, *Gnam! Storia sociale della Nutella* [1999], pref. di G. Fabris, Roma, Castelvecchio.
- Pasini W., 1993, *Intimità. Al di là dell'amore e del sesso*, Milano, Mondadori.
- Pedote P., Poidimani N. (a cura di), 2020, *We will survive! Storia del movimento LGBTIQ+ in Italia*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- Pollan M., 2014, *Cotto* [2013], trad. it., Milano, Adelphi.
- Placido B., 1995, "Prefazione", in Virgilio, *Eneide*, introd. e trad. di E. Oddone, Milano, Feltrinelli, pp. V-X.
- Prete A. (a cura di), 1992, *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina.
- Rebora G., 1998, *La civiltà della forchetta. Storie di cibi e di cucina*, Roma-Bari, Laterza.
- Recalcati M., 2014, *L'ora di lezione. Pe un'erotica dell'insegnamento*, Torino, Einaudi.
- Recalcati M., 2017, *I tabù del mondo*, Torino, Einaudi.
- Recalcati M., 2021, *Esiste il rapporto sessuale? Desiderio, amore e godimento*, Milano, Raffaello Cortina.
- Remaury B., 2006, *Il gentil sesso debole. Le immagini del corpo femminile tra cosmetica e salute* [2000], Roma, Meltemi.

- Rifelli G., 1998, *Psicologia e psicopatologia della sessualità*, Bologna, il Mulino.
- Rogers L., 2000, *Sesso e cervello. Le differenze tra l'uomo e la donna* [1999], trad. it., Torino, Einaudi.
- Saponari A. B., Zecca F. (a cura di), 2021, *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Roma, Meltemi.
- Savatier T., 2008, *Courbet e "l'origine del mondo". Storia di un quadro scandaloso* [2006], trad. it., Milano, Medusa.
- Scaraffia L., 2019, *Storia della liberazione sessuale. Il corpo delle donne tra eros e pudore*, Venezia, Marsilio.
- Schivelbusch W., 1999, *Storia dei generi voluttuari. Spezie, caffè, cioccolato, tabacco, alcol e altre droghe* [1980], Milano, Bruno Mondadori.
- Schopp C., 2018, *La modella senza volto. Indagine su un quadro scabroso*, Roma, Donzelli.
- Silvertown J., 2018, *A cena con Darwin. Cibo, bevande ed evoluzione*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri.
- Sorcinelli P., 1998, *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Milano, Bruno Mondadori.
- Sorcinelli P., 2006, *Avventure del corpo. Culture e pratiche dell'intimità quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori.
- Steinem G., 2021, *Elogio dei corpi delle donne* [1983], a cura di D. Ardilli, Milano, VandA Edizioni.
- Stern A., 2021, *La scimmia ai fornelli. Come cucinare ha influenzato l'evoluzione umana*, trad. it., Roma, Carocci.
- Sterneberg R. G., Barnes M. L., (a cura di), 2002, *La psicologia dell'amore* [1988], trad. it., pref. di Z. Rubin, Milano, Bompiani.
- Thiébaud É., 2018, *Questo è il mio sangue. Manifesto contro il tabù delle mestruazioni* [2017], trad. it., Torino, Einaudi.
- Ticca M., 2018, *Miraggi alimentari. 99 idee sbagliate su cosa e come mangiamo*, Roma-Bari, Laterza.
- Trentmann F., 2017, *L'impero delle cose. Come siamo diventati consumatori. Dal XV a XXI secolo*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Vaira D., Gargiulo C., 2010, *Helicobacter pylori. Benedetto il giorno che t'ho incontrato*, pref. di D. Luttazzi e intervista con G. Marzullo, Roma, Aliberti.
- Valentine aka Fluida Wolf, 2020, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*, Torino, Eris.

- Verza A., 2006, *Il dominio pornografico. Femminismo e liberalismo alla prova*, Napoli, Liguori.
- Wallenstein G., 2011, *L'istinto del piacere. Perché non sappiamo resistere al cioccolato, all'avventura e ai feromoni* [2009], trad. it., Bari, Dedalo.
- Wilson B., 2013, *In punta di forchetta. Storie di invenzione in cucina*, Milano, Rizzoli.
- Young L., Alexander B., 2016, *La chimica dell'amore. La scienza del sesso e dell'attrazione* [2012], trad. it., Torino, Bollati Boringhieri.
- Zollino G., 2021, *Sex work is work*, Torino, Eris.

TRA TEMATOLOGIA,
STORIA DELLA CULTURA
E STORIA DELLE SCIENZE

Le ragioni del cuore. Antonio Giuseppe Testa e il primo trattato di cardiologia*

ANNA SIMONCELLI

A Marco

Nel 1811 venne stampata a Bologna l'opera più importante del medico emiliano Giuseppe Antonio Testa: *Delle malattie del cuore. Loro cagioni, specie, segni e cura*. Nato a Ferrara nel 1756 da nobile famiglia, il clinico aveva acquistato fama europea per le sue ricerche scientifiche. Svolgeva attività di medico e docente a Bologna, dopo un'importante esperienza professionale a Ferrara¹. Il suo *curriculum* era di qualità. A soli ventidue anni scrisse e pubblicò – a Firenze – uno studio dedicato alle patologie e alle relative cure dei sommersi e degli asfittici. Tre anni più tardi fece stampare a Ferrara un'opera in latino di eterogeneo contenuto, dall'effetto dell'aria sulle ferite alla vitalità delle ossa, dalle malattie delle vie urinarie all'idrofobia e agli aneurismi. Nel 1787 era stata edita a Londra la sua prima opera magistrale, *Elementa Dynamicae animalis, seu de vitalibus sanorum et aegrorum periodis*.

La crescente risonanza dello studioso, indissolubilmente legata alla bravura, aveva fatto sì che divenuto membro delle più insigni Accademie toscane, torinesi e parigine, venisse nominato primario dello *Spedale Civile di*

* Un ringraziamento particolare allo zio Mauro, che mi ha supportato per le nozioni relative alla parte medica e alla definizione della corrispondenza, non sempre facile, dei termini medici ottocenteschi con gli attuali.

¹ Testa morì prematuramente a Bologna nel 1814. Iniziato da bambino come consuetudine allo studio delle *humanae litterae*, nelle quali eccelse, egli si dedicò, seguendo le orme del padre, a quella che era la sua vocazione: la medicina, che apprese in origine a Bologna, e quindi, a Firenze, dove fu discepolo del prof. Angelo Nannoni, a cui il padre l'aveva raccomandato. Ultimati gli studi, spiccò per arguzia d'ingegno e capacità agli occhi del senatore veneto Rezzonico, che lo volle al suo seguito come medico. Con questi si recò in Francia, Olanda e Inghilterra, distinguendosi, giovanissimo, per i suoi interessi scientifici, che traspose in opere non solo mediche per contenuti, ma letterarie per stile sobrio, conciso ed elegante, mutuato dalla profonda conoscenza dei classici.

Ferrara, professore di testo ippocratico e d'istituzioni fisiologico-patologiche, e poi docente di Medicina Clinica nell'Università della città estense. Il governo del regno d'Italia, durante l'avanzata dell'armata francese, scelse proprio Testa per dirigere gli ospedali militari, dei quali venne confermato *Direttore Generale* con decreto di Bonaparte. Si distinse durante lo svolgimento di questa carica non solo per le peculiari doti mediche, ma anche per le capacità amministrative: fu in grado, infatti, di trasformare gli ospedali in cliniche mediche e chirurgiche. Quindi, "su invito governativo" gli venne assegnata la *Cattedra di terapia speciale* presso l'Università di Bologna, dove dopo qualche anno divenne *Reggente* e fu insignito della carica di *Ispettore generale di Pubblica Istruzione*. Riconducibile a questo periodo è un testo intitolato al celebre "professor Rezia", nel quale il medico ferrarese sosteneva che l'ostruzione delle viscere fosse legata alla "viva e abnorme vegetazione" (Testa, Sormani 1831: I, VIII), piuttosto che alla lentezza, densità e acrimonia, a cui era, invece, attribuita dagli antichi o alla debolezza di solidi, secondo le scuole browniane. Nel 1804, dopo che gli fu conferita la Cattedra di Medicina Clinica, pubblicò due opere: *Insegnamento della Medicina Clinica nel principio del secolo XIX* e *Azioni e Reazioni organiche*.

Appena conclusa una prima stesura del suo trattato sul cuore Testa – in quel 1811 – non fu soddisfatto. Carente, secondo l'autore, in alcune parti, principalmente in quella pertinente le cure, il clinico si dedicò a un'attenta sistemazione dell'opera, che in alcuni passi, per considerazioni storiche, morali ed etiche può essere assimilata a un trattato storico-filosofico. La morte, sopraggiunta a soli cinquantotto anni a Bologna nel 1814 interruppe il lavoro di revisione e il trattato rimase incompiuto. L'opera venne, quindi, pubblicata postuma dall'editore Guglielmo Piatti di Firenze nel 1823. La rarità delle copie e l'oblio nel quale Testa e la sua opera stavano cadendo spinsero N. M. Sormani, medico anatomico nello Spedale Civico di Milano, a far pubblicare nuovamente *Delle malattie del cuore. Loro cagioni, specie, segni e cura* nel 1831, presso gli editori Schieppatti, Truffi e Fusi di Milano².

L'edizione del 1823 era divisa in tre tomi: nei primi due, alla trattazione medica, era anteposta una prefazione, nella prima delle quali veniva riassunto tutto ciò che era stato detto in merito "alle malattie del cuore e dei precordi dalle prime epoche sino al secolo XII"; nella seconda, invece, venivano esposte in compendio "la maggior parte delle dottrine e delle istorie di malattie relative alle offese dei precordj, come furono scritte dal cominciamento

² *Delle malattie del cuore. Loro cagioni, specie, segni e cura* di Giuseppe Antonio Testa se ne conserva una copia in Germania realizzata dal C. Sprengel, la cui traduzione pare da attribuire ad Haller, che l'avrebbe eseguita nel 1813.

del secolo XIII sino alla fine del secolo XVII” (Testa, Sormani 1831: I, XIII; LXXIX). Il Sormani dedicò l’edizione del 1832 ad Antonio Scarpa, professore di “Natomia umana e chirurgia clinica”, nella facoltà medico-chirurgico-farmaceutica dell’Ateneo ticinese, e apportò alcune modifiche strutturali: ridusse a due i tre volumi originari, riunì nel primo tomo le due prefazioni dell’Autore relative alla parte storica delle cardiopatie, presentò “in un solo corpo alla fine dell’opera le tre tavole analitiche”, che nell’edizione bolognese erano poste alla fine di ogni libro.

Essendo progredite le ricerche in campo medico ed essendo l’opera di Testa incompiuta, il medico milanese aggiunse in coda al secondo volume un’appendice, strutturata in due parti: “nella prima si *discorrono* le più importanti addizioni fatte alla dottrina de’ mali precordiali, dal Testa fino al 1830, relativamente al diagnostico ed all’anatomia patologica: nella seconda è esposto succintamente tutto ciò che riguarda l’igiene e la terapia speciale delle stesse malattie” (Testa, Sormani 1831: II, 324). L’autore espone in particolar modo i benefici avuti da due innovativi metodi d’indagine: l’auscultazione e la percussione toracica. La prima fu attuata da Laennec, che inventò lo stetoscopio, grazie al quale le malattie del cuore e dei polmoni vennero individuate tramite l’*ascoltazione* per mezzo del cilindro. La seconda era già nota ai tempi di Ippocrate ed era chiamata *succussione ippocratica*, venne, però, dimenticata e riportata in auge nel XVIII secolo da Avenbrugger. Da questo momento la percussione del torace nelle malattie del petto divenne uno strumento importante, non solo per fare delle illazioni, ma per comprendere, grazie al tipo di suono, che dal cavo toracico veniva rimandato al petto, “la sede, l’estensione, il grado all’ingrosso delle avvenute interne mutazioni nella densità delle parti nel torace contenute” (Testa, Sormani 1831: II, 321-322). Il Piorry ideò, quindi, un nuovo strumento, il plessimetro. Questo era del tutto identico allo stetoscopio, tranne che per un’appendice, che appunto serviva per percuotere il torace e, quindi, individuare delle patologie, che “si sottraggono al cimento dell’ascoltazione laenechiana” (Testa, Sormani 1831: II, 322).

Nelle prime pagine del tratto, scritto in volgare, perché all’autore non sembrava più tempo di favellare in latino, per il desiderio di mantenere più ingenuo e casto il parlare dell’Italia e, infine, per rendere accessibile l’argomento a chi intendesse poco o nulla di medicina, Testa delinea le metodologie strutturali e contenutistiche adottate. Suo proponimento era, quindi, quello di scrivere le malattie del cuore e delle parti che sono con lui in continuanza, e che dentro della cavità “del petto si rinchiudono; cioè a dire li mali del pericardio e dei tronchi sanguigni, li quali hanno immediatamente

dal cuore il loro principio, o con lui e con la sua sostanza strettamente si congiungono nel loro fine, per quanto li suddetti vasi non oltrepassano il confine del torace” (Testa, Sormani 1831: I, XIII).

La materia trattata è suddivisa in tre libri: nel primo vengono descritte le malattie del cuore, generate “dai movimenti dell’animo”, che possono essere causate dall’indole dell’individuo, quindi essere insite nei tessuti delle viscere, oppure prodotte da cause esterne, accorse durante la vita. Entrambe possono portare alla morte, che secondo l’acutezza del sintomo, può avvenire più o meno rapidamente. Il secondo libro, invece, è dedicato alle più frequenti patologie che si generano all’interno del cuore, “in tutta la sua sostanza e nella membrana che lo ricuopre, e nelle pareti e nella capacità dei vasi che provvedono a nodrirlo, e di quelli per mezzo dei quali si compie la piccola e la grande circolazione” (Testa, Sormani 1831: I, XIV). Infine, nel terzo libro si descrivono le infiammazioni, ovvero: “quella speciale alterazione dei poteri della vita, sotto la quale cresce manifestamente la temperatura dei luoghi affetti, e questi crescono di mole, e la capacità dei vasi sanguigni dai più minuti fino all’i più grandi, almeno da principio, tende a farsi maggiore, d’onde le parti infiammate da per tutto intensamente si colorano, con vario senso locale di battito, di molestia, di peso, e di dolore, ora quasi di punta acutissima, ora di fiamma e di vivo fuoco” (Testa, Sormani 1831: II, 8). Fondamentale, per la descrizione precisa e puntuale delle patologie e delle cause, oltre allo studio e alla lettura dei testi medici pregressi, è stato l’esame autoptico, compiuto sugli infermi e sui cadaveri dal medico ferrarese.

Prima di esporre il risultato delle sue ricerche, egli ritenne doveroso ripercorrere la storia “di quanto fu scritto sulla natura e la cura dei cardiaci dal nascere della Medicina” (Testa, Sormani 1831: I, XVII). Il rapporto e la corretta conoscenza degli studi passati è fondamentale per tre motivi. In primo luogo è necessario legare i fatti tra loro: le recenti acquisizioni sono, infatti, strettamente vincolate a quelle precedenti; quindi, bisogna rendere giustizia alla fede dell’umano genere, attribuendo le scoperte ai padri effettivi: non di rado, infatti, la fama di gloria ha indotto sapienti ad attribuirsi meriti altrui. Infine, il medico, in quanto *universa natura vir sapiens*, per comprendere le malattie e di conseguenza curale, deve avere una profonda conoscenza dell’ambiente nel quale si trova e di tutte le discipline, che sono legate all’umano sapere, dalle quali non può prescindere in nessun momento. Così Ippocrate, e sulla sua scia gli altri medici antichi Celso, Galeno e Areteo, vincolano le loro conoscenze mediche a quelle dell’aria, dell’acqua e dei luoghi.

L’incerta e difficile attribuzione di alcuni testi del *Corpus Hippocraticum*

al medico greco, nato a Coo nel 460 a.C. e morto a Larissa attorno al 377 a.C., da sempre ha reso complessa la lettura e la comprensione di alcuni passi, principalmente di quelli legati al cuore, organo al quale viene dato uno scarso e singolare rilievo. Testa, attento studioso e profondo conoscitore dell'opera di Ippocrate, ha dato un'interpretazione differente, rispetto a quella dei suoi predecessori, in merito all'affermazione del medico di Coo, per la quale il cuore non soffrirebbe mali per "la insigne solidità della sua fabbrica". Egli, attribuendogli la prima descrizione della morte istantanea, dovuta a una "frequente e gagliarda sincope senza manifesta ragione" (Testa, Sormani 1831: I, XXV), associata a febbre acuta, incendio al basso ventre, "accompagnato da un dolore *mordicante* attorno al cuore", sostiene che questa avverrebbe non per infermità del cuore, ma perché il dolore allo stomaco e, quindi, l'infiammazione, si irradia ai precordi e al cuore. Conseguenza di queste affezioni acute sarebbe il ristagno di "effusioni acquose nel pericardio e nel torace" (Testa, Sormani 1831: I, XXVI).

Il medico greco avrebbe, inoltre, assimilato gli effetti della morte istantanea per sincope a quelli della palpitazione universale delle arterie, abito aneurismatico, osservando come gli infermi a causa di questo male, morissero afoni. Ancora, egli associò al rachitismo, alle malattie del polmone e a tabi infantili alcune patologie del cuore; quindi, citò per primo l'ileo ematite o volvolo dei vasi e il sopravomito delle vene come cause della morte subitanea (Testa, Sormani 1831: I, XXXI).

Gli studi e il pensiero di Ippocrate confluirono, assieme a quelli di Asclepio, nel trattato enciclopedico *Artes*, scritto nella prima metà del I secolo da Aulo Cornelio Celso. Questo, di probabile origine gallica, operò come medico a Roma, sotto il principato di Tiberio, tra il 18 e il 39. Il suo lavoro era costituito da quattro sezioni, di contenuto vario e disparato; la seconda, composta di otto libri, di cui è pervenuto integro il primo, era intitolata *De medica*. Fedele agli insegnamenti del maestro putativo, Celso nel parlare dei cardiaci attribuì la causa dell'infermità del cuore e dei precordi al deliquio e alla sincope, che sono generati dalla "debolezza e dallo sfinimento dello stomaco". Prescrisse come cura la detersione del sudore e il rifocillare le forze dell'infermo con una dieta corroborante, basata su cibo e vino.

Di natura diversa sono gli studi di Galeno, caratterizzati da un lato da una rinnovata attenzione all'anatomia, che deve, però, essere complementare alle conoscenze degli elementi primari, che costituiscono i corpi, cioè aria, acqua, terra e fuoco; dall'altro all'analisi e commento degli scritti ippocratici, aspetto che lo fece emergere come specialista a Roma, soprattutto nella prognosi dei mali. Nato nel 130 a Pergamo, dove probabilmente morì nel 200,

medico dei gladiatori, riorganizzò il sapere medico, che doveva essere unitario e dimostrativamente incontrovertibile. I suoi studi e le conseguenti argomentazioni sono basati sull'osservazione degli infermi da lui curati e dalla dissezione di cadaveri di animali. In particolar modo dall'autopsia praticata sul torace di una scimmia e di un gallo (Testa, Sormani 1831: I, XXXIX) si osservò la presenza di fluido nella cavità del pericardio e fu possibile studiare l'idrope vescicolare o idatidi, che provocano "l'indurimento scirroso del pancreatico", che ricopre il cuore (Testa, Sormani 1831: I, XXXIX).

Il medico di Pergamo fu il primo, inoltre, a vedere le marcie raccolte nel mediastino anteriore, durante la cura di un fanciullo, affetto da una grave ferita al petto, dalla quale si vedeva il cuore battere, privo di pericardio, perché putrefatto. Infine, Galeno diagnosticò affezioni causate da tubercoli o tumori *levium arteriarum pulmonis*, ovvero dell'arteria e della vena polmonare (Testa, Sormani 1831: I, XXXVIII)³.

Testa prosegue la rassegna dei risultati conseguiti dai medici antichi parlando di Areteo di Cappadocia, probabilmente vissuto dopo Galeno, quindi, nel II secolo e attivo a Roma. Suo merito è stato l'esplicitare la somiglianza dei sintomi di chi moriva per infiammazione di stomaco alla carditide⁴, ritenendo causa di ciò la vicinanza dello stomaco al cuore. Inoltre, egli sostenne che la natura umana e, quindi, il principio e la sede della vita risiedessero nel cuore, per questo i cardiaci hanno rispetto agli altri uomini facoltà più sensibili, che si affinerebbero maggiormente dopo il causo⁵ o febbre ustoria, assimilate successivamente alle sincopali o diaforetiche o continue, chiamate anche nervose. Non prevede cura per la sincope associata a febbre alta, perché sosteneva che raramente se ne potesse guarire, quindi, compito del medico era quello di prevederla e prevenirla. In relazione alle malattie dei precordi Areteo descrisse i sintomi dei suppurati e degli asmatici e osservò il ristagno

³ Testa sostiene che potrebbe esserci analogia tra la patologia descritta, relativa ai tubercoli o tumori delle arterie polmonari e le varici polmonari di cui parla Ippocrate (cfr. Testa, Sormani 1831: I, XXXII; XXXVIII).

⁴ "Arteriarum motus parvos debilesque, cordis concussionem cum vehementi palpitatione, vertiginem, animi deliquium, torporem membranorum et resolutionem, copiosum sudorem qui supprimi nequeat, refrigerationem in toto corpore, sensus vocisque privationem". Questa è la descrizione che dà Areteo dei sintomi di coloro che muoiono di carditide (Testa, Sormani 1831: I, XLVII). È il primo che li descrive in maniera così dettagliata e veritiera, assimilandoli ai dolori provocati dall'infiammazione allo stomaco.

⁵ Testa propone l'identificazione secondo Areteo del causo e della sincope, poiché vengono descritte nello stesso capitolo del secondo libro delle cure del medico antico (Testa, Sormani 1831: I, XLIX).

di marcia nello sterno, che avrebbe potuto provocare l'accesso del mediastino anteriore e posteriore (Testa, Sormani 1831: I, LIV).

Celio Aureliano, vissuto nel V secolo, si limiterebbe a riportare il risultato degli studi di Erasistrato e Asclepiade, i quali chiamavano cardiaca l'infermità del cuore, dovuta alle palpitazioni e al senso di pesantezza percepita dagli infermi nel lato sinistro del petto. Egli metterebbe, però in dubbio l'infermità del cuore, che avrebbe attribuito, invece, al pericardio o al diaframma o al polmone o al fegato.

Testa riporta, inoltre, per amore della verità, ma non perché ne condivida il pensiero, quanto scritto in merito ai cardiaci e al cuore nei *Therapeutikà* da Alessandro di Tralles, vissuto tra il 527 e il 565.

I medici moreschi dal IX secolo riscoprirono e, quindi, riportarono in auge, gli scritti dei medici greci, parzialmente caduti nell'oblio, arricchendoli con i dati del nuovo sapere. Rases, in relazione al cuore, descrisse il tremore, la sincope, il dolore, l'ulcerazione e la purulenza. Sostenne che quest'organo è reso infermo da tutto ciò che può agire sui suoi movimenti, quindi il caldo, il freddo, la secchezza e l'umidità. I testi degli autori arabi erano e sono talvolta di difficile interpretazione per l'imperizia dei traduttori latini. Nel Canone Avicenna sostenne che il cuore non pativa né dolori né accessi. Salio Diverso, interpretando il testo del medico arabo, riteneva che quest'ultimo volesse dire che il cuore per sua sostanza non può soffrire patologie proprie, ma solo quelle derivate dall'infermità di altri organi. Da attribuire alla sua natura, sarebbero, invece, le infiammazioni accompagnate da febbre alta, tremori e palpiti.

Tra i medici arabi, quello maggiormente degno di nota è Avenzoar, nato a Siviglia nel 1090 e qui morto nel 1162. Detto lo Sperimentatore, scrisse *Theicir*, o *Facilitatio o Retificatio medicationis et regiminis*, nel quale aumentò il sapere medico in merito alla natura e alle conoscenze sull'infermità del cuore e degli organi a esso vicini. Distinse il movimento del cuore da quello delle arterie; sottolineò la differenza che sussiste tra le cause del tremore o palpitazioni del cuore da quello degli altri muscoli. Citò, inoltre, l'idrope del pericardio, causa di morte lenta. Dalla dissezione dei cadaveri da lui praticata emerse la differenza che sussiste tra le false tonache, presenti sulla superficie interna ed esterna del pericardio e le pseudo-membrane o macchie biancastre, che spesso rivestono la superficie del cuore. Sottolineò, ancora, lo stretto legame che sussiste tra malattie del cuore e animo: quest'ultimo in seguito alle patologie cardiache cambierebbe, diventando più aspro e duro. Le ultime considerazioni che Testa riporta sono quelle che Avenzoar fece in merito agli apostemi del mediastino (Testa, Sormani 1831: I, LXXI).

Il compendio della storia della medicina prosegue con una riflessione in merito ai cambiamenti apportati dal nuovo linguaggio analitico, consolidatosi nel XIII secolo, in grado di esprimere anche i concetti matematico-scientifici. Viene, quindi, fatta una distinzione tra Reali e Nominali, i primi dediti alla contemplazione delle cose, i secondi, invece, atti all'esame rigoroso delle espressioni opportune a raffigurare le cose. L'arte del Medico, sembra, però, regredire: pare, infatti, non volta alla diagnosi e alla cura dei mali, da cui gli organi erano affetti, come, invece, lo era stata ai tempi dei medici greci, romani e arabi, ma pronta a studiare come preservare la buona salute degli uomini, affidandosi a norme dietetiche e all'uso di alcune piante. Unico testo riconducibile a questo secolo che parli del cuore e delle sue facoltà è quello di San Tommaso d'Aquino, nato a Roccasecca nel 1225 o 1226 e morto a Fossanova nel 1274. In esso, però, non vi è alcun riferimento a patologie e argomentazioni mediche: la ricerca è volta alle cause del movimento di quest'organo. Partendo dalle teorie aristoteliche, il Dottore della Chiesa Cattolica descrisse il *motus* circolare continuo, ovvero la circolazione, che dal cuore si diffonde in tutto il corpo, così come il *motus coeli* si propaga nel mondo.

Il XIV secolo segnò una ripresa nell'ambito del sapere: l'attenzione degli studiosi si volse agli ambiti più disparati, *in primis* all'Anatomia. Testa ricorda, quindi, l'attività del Mondino: partendo dalla dissezione dei cadaveri, applicando l'anatomia comparativa, basata, cioè sul confronto degli organi, cercò di spiegare le diverse patologie, da cui questi erano affetti. Degna di menzione è l'osservazione da lui fatta in merito alla necessità di acqua nel pericardio: essa può costituire pericolo, se presente in quantità scarsa o eccessiva. Vengono, quindi, ricordati per il XV secolo Bartolommeo Montagnana, il Seniore e Antonio Germisone, entrambi medici e professori, il primo presso l'Università di Bologna, il secondo, nel testo solo menzionato, presso quella di Padova. Merito del Montagnana fu quello di aver associato una morte subitanea "ai tremori, palpiti e salti di cuore" congiunti a "flati e gonfiezza d'aria negli intestini", in coloro che, similmente a quelli che hanno una disposizione lipotimica, hanno i precordi offesi a causa del fegato o della milza (Testa, Sormani 1831: I, LXXXIX-XC). Osservò, inoltre, tra gli effetti dei vizi del cuore il moto *bis pulsante* del polso. Questo se continuo può causare una morte repentina. Proposero cure alle palpitazioni Giovanni Mattia Ferrari e Giovanni Arcolano o Hercolani.

Il XVI secolo segnò un momento di rinascita e affermazione per la medicina in tutta Europa. In Italia si consolidò la tradizione di incidere i cadaveri, punto di partenza degli studi anatomici, associati all'osservazione degli in-

fermi per definirne la cura. Merito principale del progredire della ricerca fu il fervore culturale che gravitava attorno alla corte di Lorenzo de' Medici, dove fu attivo Antonio Benivieni. Amico di Marsilio Ficino e Angelo Poliziano, riconosciuto come fondatore dell'Anatomia Patologica, indagò "la natura di tanti mali" direttamente dall'incisione dei cadaveri. Quindi, ad Alessandro Benedetti viene attribuita l'osservazione "sulla diversa posizione del cuore nei differenti moti della persona e nell'uomo vivo e nel cadavere" (Testa, Sormani 1831: I, XCII) e la descrizione di diverse malattie, tra cui la sifilide. Egli, così degno di stima da essere nominato *Medicorum decus egregium*, scrisse un testo *De Abditisonnullius ac mirandis morborum et sanationum causis*, nel quale riportò puntualmente il risultato delle sue sezioni anatomiche, grazie alle quali osservò, come spesso in seguito a palpitazioni, sincopi o peripneumonia nel cuore si formassero condensamenti poliposi tenaci, come accade anche nel cuore degli asmatici. Viene a lui attribuita, inoltre, la cura di un uomo, affetto da ascesso al mediastino anteriore.

Vido Vidio, il seniore, archiatra di Francesco I, viene menzionato da Testa per i suoi scritti sulle malattie del cuore. Importante è il veneziano N. Massa, perché grazie ai suoi studi e alle sue osservazioni, Testa e prima di lui Senac ipotizzarono un legame tra cervello e cuore (Testa, Sormani 1831: I, XCIX).

Deve essere, però, attribuito a Vesalio il merito maggiore per il progredire della ricerca medica grazie alle osservazioni, alle intuizioni e ai risultati raggiunti in ambito anatomico per mezzo delle autopsie e delle cure somministrate agli infermi. Originario di Bruxelles, nel 1537 giunse a Padova. Occasionalmente tenne lezioni di anatomia anche a Bologna. Fu il primo a negare la presenza di un osso o cartilagine all'interno del cuore e diagnosticò tra le patologie di quest'organo il notevole ingrossamento dell'orecchietta destra rispetto alla sinistra con l'avanzare dell'età. Merito del Vesalio, fu, inoltre, quello di associare ad alcune malattie cardiache lo stato d'animo melanconico e l'importanza degli arti periferici per il buon funzionamento del cuore. Al medico di Bruxelles sono da attribuire anche le considerazioni che fece in merito agli aneurismi interni, in particolar modo dell'aorta, gli studi delle arterie e dell'aorta dilatata, la cui spiegazione è associata alla descrizione delle cause delle malattie e dei suoi effetti.

Realdo Colombo fu il successore nel 1544 di Vesalio all'Università di Padova; fu il primo ad associare l'Anatomia alla Patologia. La sua fama fu per molto tempo oscurata da quella del maestro, ma il Testa gli attribuisce il merito di aver osservato in alcuni soggetti l'aderenza del pericardio al cuore, cosa precedentemente interpretata come assenza stessa del pericardio. Dimostrò così come in quest'ultimo ci fosse acqua, cosa già osservata da Vesalio

e prima di lui da Galeno e Mondino. Descrisse, inoltre, la conformazione particolare del cuore riscontrata durante alcune dissezioni da lui praticate: il ventricolo sinistro talvolta era così piccolo da sembrare assente; inoltre, citò la presenza di un tramezzo di consistenza cartilaginosa, che divideva i ventricoli; ancora, il cuore può essere avviluppato da una pinguedine. Menzionò, quindi, i tumori che possono formarsi nelle cavità interne di quest'organo e la possibilità anormale di raccolta di umori nel mediastino anteriore, che può essere svuotato, trapanando lo sterno.

Differenti risultarono gli studi di G. F. Rota, chirurgo bolognese, in quanto incentrati sugli effetti che le ferite da arma da fuoco avevano sul cuore. Tra i medici che operarono in Francia nel XVI secolo, degni di menzione sono Fornelio, Carlo Stefano, Rondalezio e Houllier. Oltre ad aver osservato per primo diverse patologie e aver proposto le relative cure, il Fornelio, nato nel 1486, descrisse l'effetto di alcune palpitazioni così forti da intaccare e distruggere le coste, associate a un crescente battito delle arterie, che risultavano molto dilatate e nelle quali spesso erano trovati coaguli di sangue. Sostenne, inoltre, che gli ipocondriaci melanconici avessero una particolare predisposizione a divenire cardiaci. Risale al 1545 l'opera di *Natomia* di Carlo Stefano (Testa, Sormani 1831: I, CIX). Riabilitato dalla storia, tacciato dai suoi contemporanei di plagio e poca umanità, Guglielmo Rondalezio scrisse un'opera, nella quale sono presenti i risultati delle sue ricerche, in particolar modo in merito alla pericardite e carditide.

Merito di Giacomo di Houllier, infine, fu quello di aver esposto accuratamente gli effetti della presenza di aria e di acqua contenute in quantità eccessiva nel pericardio, di aver descritto infiammazioni del cuore, le palpitazioni o palmo, anticamente chiamate *formido*, della marcia e delle ulcerazioni della sostanza del cuore e dei vasi maggiori. Il medico francese associò, inoltre, la presenza di calcoli e ascesso nel cuore a forti dolori alla vescica, accompagnati da urine marciose. Significativo nelle considerazioni di Houllier è il fatto che per primo mise in evidenza che, pur essendo la malattia insita nel torace, i dolori si manifestavano in altra sede del corpo. Confermò questa osservazione anche Fabrizio Bartoletti. Non di rado, infatti, vide durante la dissezione di cadaveri, come in soggetti, che in vita avevano sofferto di atroci dolori renali, con soppressione di urine, questi organi risultassero illesi, mentre fossero ulcerati i polmoni.

Tra i medici spagnoli vengono citati Lodovico Mercado e Cristoforo della Vega. Lodovico Mercado, archiatro di Filippo II, sostenne la possibilità che la sincope fosse generata da qualche vizio presente nella tessitura del cuore. Descrisse, inoltre, le palpitazioni e il tremore del cuore, confermando quanto

asserito da Galeno in merito alla presenza di acqua nel pericardio. Argomenti analoghi trattò Cristoforo della Vega. In Olanda si distinse, invece, Foresto, che scrisse un trattato sulle affezioni del cuore e delle mammelle. Associato alle Fiandre è il nome di Baldassarre Ronsseo, che descrisse nelle *Miscellaneae* casi, nei quali il pericardio aderiva completamente al cuore. Rembert Dodoens è meritevole di avere arricchito di un'appendice il lavoro di Benivieni. Egli osservò, durante la dissezione di cadaveri, la presenza di un grosso callo, formatosi nel principio della grande arteria, in conseguenza a forti palpitazioni e violenta disfagia, sofferti dall'infermo (Testa, Sormani 1831: I, CXIV). In Germania fu attivo R. Solenandro, che osservò nel cadavere di un Vescovo, soggetto durante la vita a palpitazioni, l'aorta ossificata e fragile. Il medico tedesco associò, inoltre, alle palpitazioni l'infiammazione, il tubercolo e l'ascesso generati nel cuore. Lo svizzero Platero ebbe il merito di osservare per primo l'abbassamento del cuore.

Numerosi furono i medici che operarono nelle corti nella seconda metà del XVI secolo, ma spesso le loro competenze, soprattutto in merito al vizio di cuore, erano scientificamente scarse e limitate. Essi ritenevano, infatti, che questo fosse riconducibile a secrezioni mucose che dal capo scendevano all'organo vitale e a flati e vapori, che riempivano la cavità del cuore. Entrambe le cause spesso erano associate a diete eccessive e la cura era affidata a estratti di piante e cavate di sangue. A cavallo tra Cinque e Seicento fu attivo a Fidenza Salio. Nella sua opera descrisse i sintomi e il progredire delle infiammazioni e degli ascessi del pericardio e del mediastino. Il medico faentino, inoltre, sostenne, descrivendoli con precisione, che sintomi dell'imminente sincope fossero il senso di soffocamento e le pulsazioni intermittenti. A. Piccolomini riteneva che le sincopi improvvise, contrariamente a quanto sostenuto dal Salio, per il quale erano dovute all'eccessiva presenza di sangue, tanto che suggeriva come cura abbondanti cavate di sangue, fossero causate dalla subita ostruzione e paralisi del piccolo nervo, che va al cuore.

Nello stesso periodo in Francia si distinse per il suo operato e i suoi studi filologici, filosofici e medici Guillaume de Baillou. Le sue ricerche erano principalmente incentrate sullo studio dell'indole dei polsi intermittenti e anomali, sulle cause delle palpitazioni e sulle eventuali cure. Fu, inoltre, il primo a sostenere che gli aneurismatici non dovessero essere sottoposti alle unzioni mercuriali, alle cavate di sangue e alle purghe, se non raramente e cautamente. Studiò anche le palpitazioni. Cercò, quindi, una spiegazione ai palpiti frequenti negli ipocondriaci; osservò le coste dilatate, sotto la mammella sinistra, e rotte dalla violenza del battere del cuore e dell'aorta notevolmente dilatata.

Contemporaneamente, a Ildeberga, fu professore Enrico Smezio, il quale grazie ai suoi studi accrebbe il sapere medico, in particolar modo in merito alle malattie del cuore, ai coaguli e polipi in esso visti (Testa, Sormani 1831: I, CXXX). Giovanni Herunio, professore a Leida, osservò durante una dissezione un cuore di notevole grandezza, all'interno del quale si trovavano piccole pietruzze, assimilabili a concrezioni calcaree. Risale al 1600 l'opera del ferrarese Ippolito Boschi, nella quale viene narrata la storia anatomica del cuore, corredata da numerosi esempi da lui osservati.

Testa passa, quindi, in rassegna il risultato delle ricerche in ambito medico-scientifico raggiunte nel XVII secolo, da lui chiamato di Galileo, in onore dello scienziato, al quale si devono le innovazioni maggiori. Il primo medico citato dall'autore è Fabricio Bartoletti, nato nel 1586 a Bologna, dove ottenne la cattedra di Anatomia; dal 1625 si stabilì a Mantova, dove insegnò anatomia e medicina pratica. Scrisse un libro, *Methodus in Dispnoeam, seu de respirationibus etc.*, raccolta delle lezioni che pronunciò dal 1628. Fu il primo a scoprire l'utilità delle arie fittizie per la respirazione degli asmatici e degli infermi di polmone; inoltre, spiegò le cause delle dispnee e descrisse con dovizia di particolari come alcuni vizi del polmone siano in comune con il cuore e le membrane che lo circondano e come influenzino, bloccandola, la piccola circolazione del sangue. Magistrale è, inoltre, la sezione dedicata ai suppurati di petto, agli empiematici e agli idrotoracici. Degne di memoria, ancora, sono le osservazioni del medico bolognese in merito alle adesioni dei polmoni al pericardio, della parte mediana di quest'ultimo con il cuore e della presenza di adipe sul cuore e sul pericardio. Durante la dissezione di alcuni cadaveri ebbe modo di osservare ossificate "le valvole intorno agli orificj delle arterie" (Testa, Sormani 1831: I, CXXXVII).

Al lorenese Carlo Le Pois, meglio noto con il nome di Pisone, si deve l'aver osservato la frequenza delle palpitazioni nei lienosi. Francesco Ranchin, invece, studiò le malattie che si manifestano nelle diverse età, tra le quali descrisse la siccità e la tabe del cuore, propria delle ultime fasi della vita. Nel trattato *De Morbis subitaneis* prese in considerazioni le patologie che portano alla morte improvvisa: apoplessia, sincope e palpitazione del cuore. A Giovanni Riolano va riconosciuto il merito di aver illustrato, con esempi da lui visti durante l'incisione di cadaveri, quanto già sostenuto dai medici a lui precedenti. Dedicò particolare attenzione a singolari casi, nei quali gli organi non si trovavano nella corretta posizione anatomica e al dilatamento dell'aorta o aneurismatica, considerato anche dai suoi successori come un paradosso della medicina.

Lazzaro Riviere per descrivere le malattie del cuore portò esempi di patologie da lui osservate durante la cura d'infermi e dalla successiva disse-

zione dei loro cadaveri. Riviere Pietro de la Poterie, detto Poterio, per primo pubblicò negli annali della Medicina la storia del Cardiogmo del cuore sinistro, patologia identificata con l'angina di petto dai medici successivi. I sintomi di questa malattia erano respirazione difficile, che sopraggiungeva soprattutto durante gli sforzi, mancanza improvvisa di forze, che costringeva l'infermo ad appoggiarsi a qualsiasi supporto. Conseguenza è, invece, la morte causata dalla rottura del cuore, che all'esame autoptico appariva suppurato.

Nello stesso periodo ad Amsterdam furono attivi insigni medici, N. Fonteyn, detto Fontano, e N. Tulpio, Z. Lusitano e T. Kerkringio, che descrissero patologie simili a quelle appena citate. Il secondo ebbe il merito di approfondire anche le osservazioni sui polipi del cuore e dei polmoni, su vari tipi di tumori, su cuori ulcerati e corrosi, sulle palpitazioni e sulle idropi del pericardio. Il terzo riprese lo studio della tabe di quest'ultimo, già approfondita da Galeno; infine, il quarto negò, contrariamente a quanto sostenuto da Tulpio e Bartolino, la possibilità che nel cuore funzionante e nell'aorta si formassero dei polipi. Questi, comunque osservati durante le autopsie, si sarebbero generati a morte avvenuta.

Kerkringio, inoltre, contrariamente al Riolano, dimostrò lo stretto legame che sussisteva tra aderenza dei polmoni alle coste e difficoltà respiratoria.

Testa proseguì la disamina dei medici stranieri del XVII secolo con l'esposizione delle ricerche di Dan. Sannerto, Professore a Vittemberga. Egli studiò in particolar modo le infiammazioni del mediastino e del pericardio, le affezioni del cuore, gli apostemi, le palpitazioni e le sincopi. Gli studi che, però, costituiscono una tappa fondamentale nella medicina e soprattutto sulle conoscenze delle malattie cardiache, sono quelli fatti nella prima metà del Seicento da William Harvey, detto l'Arveo. Egli ebbe il merito di descrivere dettagliatamente la circolazione e il movimento del cuore. Osservò, inoltre, come, in coloro che morivano strangolati, la capacità dell'orecchietta destra si dilatasse in maniera notevole; associò la rottura del ventricolo sinistro, rilevata in un cadavere di un anziano che soffriva di oppressioni al petto, all'impossibilità del passaggio di sangue nell'aorta, probabilmente per la presenza in essa di un'ossificazione o di un tumore.

Connazionale di Arveo fu T. Willis, che ebbe il merito di distinguere le palpitazioni dal tremore. Quest'ultimo, se relativo al cuore, era dovuto, secondo le ricerche del medico inglese, ad ostruzioni della milza e spesso compariva nei lienosi. L'olandese I. Diemerbroek si dedicò allo studio anatomico e osservò come nel pericardio spesso si raccogliessero copiose quantità di acqua di colore e consistenza differente, che, però, non erano

causa di palpitazioni, ma di “un polso languido e raro” (Testa, Sormani 1831: I, CLIV). Descrisse anche l’effetto, non sempre mortale, di alcune ferite inferte al cuore da arma da taglio e la presenza di corpi duri e poliposi, talvolta ricoperti da una membrana, osservata nella cavità dei ventricoli. Gio. Giac. Wepfero descrisse gli effetti della sincope cardiaca subitanea e l’apoplezia “succedanea a molti vizj poliposi dell’aorta” (Testa, Sormani 1831: I, CLVI). Vissuto a cavallo tra Sei e Settecento F. Ruisch narrò due storie di diffuso aneurisma dell’aorta con carie, di cui erano affette le coste.

La rassegna prosegue con i più insigni medici italiani, tra cui si ricorda Marchetti, Malpighi e Bellini. Il primo, professore a Padova, illuminò il sapere medico sull’argomento dei cardiaci, osservando il cadavere di un uomo, che morto di sincope alcuni mesi dopo essere stato ferito allo sterno, presentava il pericardio e il cuore coperto da ulcere. Dimostrò come si possa vivere quando il cuore è offeso, perché il male e il palpito non dipendono dal cuore, ma dall’aorta dilatata. Dirimenti per la storia dei polipi furono gli studi del bolognese Marcello Malpighi. Egli, infatti, descrisse minuziosamente le differenze di conformazione, di colore e di durezza del coagulo del polipo e sostenne di averne visti talvolta adesi alle colonne e ai lacerti carnosì del cuore. I polipi sono, inoltre, “della natura istessa, della quale si forma la parte reticolata e fibrosa del sangue propria a generare la così chiamata cotenna pleurica” (Testa, Sormani 1831: I, CLIX). Ammise, inoltre, la possibilità che tra le tonache fossero presenti vasi sanguigni. Sostenne che i polipi si generano più frequentemente negli infetti di sifilide e nei melanconici e che la loro formazione fosse principalmente dovuta alla mancanza “della dovuta quantità del principio sorbibile attirato dai polmoni” (Testa, Sormani 1831: I, CLXII). Menzionò i casi di apoplezia poliposa e quella della sincope detta cardiaca. Si oppose alle affermazioni del Kerkringio, secondo le quali i polipi sarebbero formazioni *post mortem*.

Testa cita, ancora, in conclusione Lorenzo Bellini, fecondo studioso dei mali cardiaci; egli osservò straordinari dilatamenti dei vasi maggiori, i calcoli, le concrezioni del cuore e quelle che si formano in prossimità dei rami coronari. La prefazione risulta, quindi, imprescindibile dal testo, in quanto come si può osservare, delinea un quadro storico al tempo stesso diacronico e sincronico degli studi relativi alle malattie dei precordi, a partire dalle epoche più antiche sino al secolo XVII. Testa mette a confronto i risultati raggiunti dai singoli medici, evidenziando principalmente i pareri contrastanti degli archiatri.

Il primo libro *Delle Malattie del cuore* analizza le cagioni, che portano alle sue affezioni. In apertura Testa sostiene che il corpo umano sia costituito da una parte fisica, che funziona, in quanto “risultamento dei poteri meccanici

idraulici e chimici dei nostri solidi e dei nostri umori” (Testa, Sormani 1831: I, 3), e di una parte immateriale, identificata con l’animo, la cui potenza è in grado di generare movimenti, i cui effetti si riflettono sugli organi, non ultimi sul cuore e sui precordi, e non solo sui nervi e sul cervello. Il medico ferrarese supporta quanto sostenuto, descrivendo gli effetti che i diversi stati d’animo hanno sul cuore e sui precordi: i battiti del primo accelerano o rallentano, talvolta quasi cessano, portando ad asfissia o sincope, la circolazione è irregolare, il volto cambia colore ed espressione, le fauci e il collo si distendono per l’improvviso sopraggiungere del sangue nei loro vasi. Pare quasi ci sia una scissione tra animo e sensi. Egli, inoltre, avvallando quanto già affermato dai filosofi e medici classici, asserisce che la sanità è un perfetto equilibrio del *varium multiplex*, da cui la vita è costituita. Se questo viene meno, subentra l’*infirmetas*, l’*invaletudo*, ovvero “quello stato opposto alla fermezza e alla vigoria”, ossia alla *valetudo* (Testa, Sormani 1831: I, 5).

Tra le altre considerazioni proposte in merito alla dipendenza del male del cuore dall’animo, l’autore cita le riflessioni di alcuni medici, che giustificano i disordini della circolazione con il costringimento dei vasi capillari e, di conseguenza, con la difficoltà del passaggio dei fluidi in essi; gli umori sarebbero, quindi, deviati nei tronchi laterali, dove sarebbero trattenuti. L’abbondanza di liquido nei vasi impedisce, così, al cuore di svuotarsi nelle cavità anteriori e posteriori; il conseguente aumentare delle contrazioni porta all’ingrossamento dell’organo nelle sue varie parti. In conclusione evidenzia la differenza che sussiste tra uomo e animale. La seconda delle cagioni che l’autore ascrive ai vizi del cuore sono le disposizioni ereditarie. Tra esse vengono ricordate soprattutto quelle legate ai vizi della respirazione e della circolazione, che si palesano soprattutto nei figli, che lamentano breve respiro e che sono anelosi, asmatici, emoftoici, emorroidari, aneurismatici e varicosi. Causa dell’ereditarietà sarebbe da imputare a matrimoni tra congiunti.

Testa sostiene che una delle cause più frequenti di malattie del cuore e dei vasi maggiori sia il rachitismo e la cattiva conformazione del torace. Questi si possono manifestare al momento della nascita o nel corso della vita, se l’affetto è soggetto a cattive abitudini. Quest’ultima patologia è denominata *rachitide dei Calmucchi*; se il rachitismo si palesa in età adulta, viene denominata *osteomalacia*. Gli effetti del rachitismo si riflettono sul cuore e sulla circolazione, poiché le capacità del primo sono ridotte, quindi c’è disparità tra le sue proporzioni e la capienza dei vasi maggiori; effetti di questo sono sputi di sangue, piaghe nei polmoni e tischezza. Il forame ovale o si chiude prima di quando dovrebbe o rimane aperto per più tempo o è assente la valvola. La circolazione si compie stentatamente: i polmoni si espandono e si muovono

con difficoltà, “l’arteriosità impartita al loro sangue col processo della respirazione è assai debole, e però è necessario che il sangue nel suo corso ne resti privo più presto, e crescano in contrario le apparenze delle venosità” (Testa, Sormani 1831: I, 33). Conseguenza di questo è l’avvizzimento della pelle, che conferisce all’aspetto una vecchiaia precoce. La rachitide di Calmucchi fu studiata da diversi medici, che ne diedero diverse interpretazioni, a partire da quelli ippocratici. Conclusione comune a cui questi giunsero, fu che gli organi interni, in particolar modo il fegato, apparivano ingrossati, mentre i polmoni erano compressi e ridotti a un volume minore; causa questa di una respirazione difficoltosa. Infine, l’*osteomalacia* si manifesta nei soggetti adulti e colpisce in particolar modo le ossa, che s’incurvano e diventano molli, le giunture si gonfiano, la spina dorsale diviene “a guisa di serpe” (Testa, Sormani 1831: I, 38) e il corpo si rimpicciolisce.

Le offese del cuore e dei precordi sono frequenti, inoltre, in coloro che hanno sofferto di infiammazioni agli organi interni al torace, in particolar modo ai polmoni, quindi, i pleuritici, i peripneumonici e i tubercolosi (oggi siti di pleurite, polmonite e tubercolosi). La diminuzione dell’affluenza del sangue nei polmoni o per la distruzione dei vasi durante l’infiammazione o per la presenza di corpi estranei, comporta il ritardo dello svuotamento del cuore nella parte anteriore, prima e posteriore dopo, a causa dell’arteria bronchiale. Questa patologia, che comporta frequente e violenta tosse, si riscontra in particolar modo nei soggetti anziani, che spesso periscono per apoplezia polmonare. Dalla dissezione dei loro cadaveri si sono potuti osservare il cuore e l’aorta molto dilatati; quest’ultima presentava tracce di sangue copioso e diffuso; entrambi contenevano delle “squamme osseose con segni manifesti di membrane già da molto tempo infiammate” (Testa, Sormani 1831: I, 41). I vizi ai polmoni sarebbero causati anche nei ragazzi dalla conformazione non retta della spina dorsale. Questi sarebbero strettamente congiunti ai vizi del cuore, che degenererebbero nell’apoplezia pericordiale.

Nel torace, inoltre, è presente l’azigos, nominato da Boerhaave “vena dell’organo della respirazione” (Testa, Sormani 1831: I, 49) e ritenuto da altri medici, tra cui Cowper, come “il mezzo, che serviva ad equilibrare il sangue della cava superiore e della inferiore” (Testa, Sormani 1831: I, 49). La sua conformazione, vasi, anastomosi e talvolta tronco doppio, non sempre regolare, è stata osservata nei cadaveri. Testa imputa la sua irregolarità ai ritardi del passaggio del sangue nelle cavità del cuore e questo sarebbe causa dei vizi cardiaci, dentro e fuori al cuore stesso. Talvolta è indispensabile provocare parziali vuotamenti di questa vena, perché essi recano benefici ai mali al petto. Essa, essendo in grado di attirare un’abbondante quantità di sangue,

che difficilmente potrebbe scorrere nelle cave, può preservare il cuore da una delle offese, che potrebbero renderlo infermo, contribuendo, inoltre, a far sì che il fegato non si ingrossi. Questa vena può accrescere le malattie dei cardiaci (oggi cardiopatici), poiché grazie ai vasi bronchiali comunica con quelli propri del pericardio e per effetto immediato con i vasi propri delle tonache dell'aorta; quindi, il suo mal funzionamento si riflette sugli organi della circolazione.

Le malattie, da cui sono affetti gli organi del basso ventre, ovvero tubo intestinale, fegato, milza, utero e pancreas, avendo effetti sui polmoni, che si trovano innaturalmente compressi nel torace per l'innalzamento del diaframma, quando questi si ingrossano fuor di misura, sulla circolazione e sull'attività propria del cuore, hanno indotto alcuni medici in errore, essendo i sintomi gli stessi, ovvero palpitazioni, irregolarità nella frequenza dei battiti cardiaci e polso intermittente. Testa sostiene, infine, che l'ingrossamento del fegato e della milza e le relative affezioni di questi organi abbiano degli effetti su quelli contenuti nel torace.

Altra causa delle malattie del cuore è l'abito aneurismatico ed emorragico attivo. La dilatazione delle arterie è sintomo di affezione del sistema arterioso in generale. Molte dilatazioni aneurismatiche del cuore e dell'aorta possono essere accompagnate da aneurismi locali, che hanno luogo in parti lontane dalla vera sede della malattia (Testa, Sormani 1831: I, 76). Qualunque sia la causa delle condizioni degli aneurismatici, tra essi vanno annoverati gli emorragici, "di quelli cioè nei quali il profluvio di sangue represso in qualche parte scaturisce altrove in maggior copia" (Testa, Sormani 1831: I, 76), dando origine così "a frequenti malattie infiammatorie locali o universali" (Testa, Sormani 1831: I, 76). Nel caso in cui queste non si manifestino, si ha l'abito emorragico o aneurismatico.

L'abito aneurismatico, l'aneurisma e la disposizione emorragica attiva si presentano quando si accumula molto sangue arterioso nei tronchi (Testa, Sormani 1831: I, 81). Così dalla quantità di sangue trattenuto nei vasi maggiori e da quella dei principi pneumatici avranno luogo pulsazioni, battiti e dicrotismo. I tronchi sanguigni, nei quali queste attività avvengono con maggior vivacità, si disporranno a forme arteritiche. I vasi capillari perderanno, così, le loro normali funzioni.

L'abito varicoso o emorragico passivo si palesa alcune volte in maniera non dissimile dall'abito aneurismatico, ma le cause e le conseguenze sono profondamente differenti. Infatti, nei varicosi (oggi persone affetti da vene varicose) la circolazione è più lenta e il sangue ha una densità specifica minore, per questo è più soggetto "a scomporsi e a dissolversi" (Testa, Sormani

1831: I, 86) e a uscire dai vasi e dai pori, dando origine a ecchimosi o emorragie, che si riverseranno apparentemente senza motivo dal naso, dalla bocca, dai bronchi, dallo stomaco e dall'intestino. Il tessuto vascolare arterioso e venoso è molto sottile e molle, talvolta le tuniche (oggi pareti) arteriose sono più fragili di quelle venose. Nocive risultano per i varicosi, così come per gli aneurismatici, le cavate di sangue e la somministrazione di astringenti. Per i primi può essere di giovamento, oltre che il praticare esercizio fisico e inspirare aria pura, cercare di diminuire il volume del sangue, poiché è cresciuta la densità. Per ottenere questo è indispensabile mantenere libero il canale dell'intestino, dove talvolta sono presenti delle turgescenze. In questo modo il torace riacquisisce la sua capacità e il polmone può espandersi maggiormente, in modo tale che la respirazione avviene in maniera regolare, assumendo una quantità maggiore di ossigeno.

Tra le cause delle affezioni cardiache sono da annoverare anche le malattie della pelle. Queste, guarite localmente per cause apparentemente ignote o per cure mediche, avrebbero ripercussioni sul cuore e sulla circolazione, il cui rapporto di causa-effetto non era ancora dimostrato ai tempi del Testa⁶. L'autore del trattato, però, trova una precisa corrispondenza tra alcune malattie della cute e l'infermità dello stomaco e dell'intestino. Ritiene, quindi, che l'epidermide trattenga in sé memoria della malattia, da cui in un particolare momento è stata affetta, e che la rilasci in tempi anche successivi in altri luoghi interni del corpo, riattivando così una patologia, la cui origine non è facilmente leggibile e che di conseguenza è di difficile cura e può portare alla morte. A tal proposito il Testa si sofferma sulla descrizione dello scorbuto e della sifilide. I sintomi e gli effetti analoghi a quelli riscontrati nei malati di scorbuto e sifilide, sono stati osservati anche in coloro che erano affetti dalla lue o sifilide, malattia venerea, che se trascurata, intacca tutti gli organi interni, fatta eccezione per il cervello.

Secondo Testa anche il lavoro, i diversi stili di vita, tra cui vanno annoverate le abitudini alimentari e l'attività sessuale, influenzano negativamente il funzionamento degli organi interni, in particolar modo quella dello stomaco; dei polmoni, soprattutto negli oratori o retori, e in chi deve inalare aria, contenete particelle polverose o terrose; e, infine, del cuore e della cir-

⁶ Testa nel volume I, capo XI parla dell'effetto che le malattie della cute hanno sugli organi interni e in particolar modo sullo stomaco, sui polmoni e sull'intestino. Ritiene che l'affezione si estenda, dallo stomaco al cuore per vicinanza e dai polmoni allo stesso organo, perché i primi sono coinvolti nella circolazione. Il professore bolognese è il primo ad avanzare ipotesi di spiegazioni della trasmissione delle patologie dell'epidermide agli organi interni e in particolar modo al muscolo cardiaco.

colazione, in chi quotidianamente deve svolgere attività, che richiedono lo spostamento di notevoli pesi.

Il primo libro si chiude con la descrizione dei mali che affliggono i precordi in seguito a colpi, sforzi, cadute e gagliarde commozioni.

Il secondo libro, invece, descrive le specie e i segni delle malattie, che contribuiscono alla formazione delle affezioni del cuore. Esso è diviso in due parti: nella prima vengono descritti l'indole e la natura dei mali che si generano naturalmente e necessariamente in alcuni corpi "per particolari condizioni ingenite o sopravvenute di tessitura degli organi, che più chiaramente si mostrano offesi e spesso ancora di altre parti, le quali immediatamente o mediamente con le prime cospirano" (Testa, Sormani 1831: I, 145). Parte di queste patologie è descritta nel libro primo, riprese e approfondite nel secondo, vengono raggruppate sotto il nome di *Asimmetria*, ἀσυμμέτρία, sproporzione. La disparità delle parti si manifesta in particolar modo in quelle che compongono il sistema vascolare rosso; è, infatti, attraverso questo che la malattia inizia e seguita il suo corso sino alla morte, che giunge per lo più improvvisa, per la totale mancanza di sintomi. Nella seconda, invece, si descrivono le *Infi ammazioni*, ossia quelle affezioni, che hanno origine da altre infermità, che causano il processo infiammatorio, che da alcuni organi si trasmette alle parti vicine. Seppur descritte separatamente, la distinzione tra le due patologie non è così netta, perché spesso le cause dell'una vanno a influire su quelle dell'altra.

Testa sostiene che il cuore non è soggetto a contagi, che derivano dall'aria atmosferica, per la posizione centrale e protetta, che esso occupa nel corpo. Mentre egli ritiene che sia affetto da molti mali veicolati dalla cute. Questa assieme ai nervi e ai vasi sarebbe anche la causa della diffusione della febbre, che dà origine al processo infiammatorio, che ha un'influenza diretta sul cuore, alterandone il suo battito. Le *Asimmetrie* possono formarsi in fase fetale e, quindi, manifestarsi al momento della nascita oppure essere generate durante la vita. Spesso le disproporzioni sono dovute a correzioni che l'organismo attua per poter continuare a funzionare. Il progressivo ingrandimento di un organo a discapito di altri, però, porta a disposizioni interne ed esterne, che una volta raggiunto il limite, senza preavviso, essendo in uno stato di *latenza*, causano la morte. Dalla dissezione di numerosi corpi è stato osservato che le asimmetrie sono frequenti nella circolazione grande e piccola. Inoltre, notevoli sproporzioni sono state notate nei cardiaci in merito alla consistenza e densità del tessuto solido in diverse parti del cuore. Spesso la parte anteriore di quest'organo risulta più soda e grossa rispetto a quella posteriore; così come è frequente la lampante diversità tra seni e ventricoli. Le capacità an-

teriori sono assai sottili e gracili, mentre quelle site nella parte sinistra sono notevolmente ingrossate. Le asimmetrie del cuore possono essere riscontrate ancora nella diversa capacità delle due cavità e talvolta anche fra quelle dello stesso lato. Anche i vasi sanguigni, presentano sproporzioni soprattutto se confrontati con la mole del cuore e con i tronchi con i quali comunicano.

I tronchi maggiori arteriosi e venosi sono quelli che apparentemente hanno disuguaglianze evidenti. Questo pare dipendere dal fatto che le aperture delle cave del seno destro sono molto dilatate, il foro aortico (oggi valvola aortica) e la stessa apertura ventricolo-auricolare posteriore (oggi lembo posteriore della valvola atrio-ventricolare) sono ristrette e di consistenza cartilaginea e quasi ossea. Le differenze di proporzioni tra lato destro e sinistro del cuore dipendono dalle dimensioni e dalla struttura del forame ovale e da quanto questo sia rimasto pervio, semi-aperto o si sia chiuso troppo rapidamente nel primo periodo di vita. Anche il tronco dell'aorta può essere soggetto a difformità.

Le palpitazioni del cuore, ossia battito, pulsazioni accresciute nell'arteria, in parte generate dai nervi, più o meno violente e durevoli, estese per tutto il corpo, sono generate da affezioni del cuore e delle arterie, più raramente da quelle delle vene, che sono, invece, causate dall'affezioni di altre parti del corpo. Esse rientrano tra le disposizioni cardiache soprattutto delle isteriche⁷ e vaporose, degli epilettici, degli asmatici, degli ipocondriaci, dei melanconici, degli atrabiliari (oggi malinconici), degli epatici, dei lienosi (oggi iracundi), dei colici, degli artritici, dei podagrosi e dei calcolosi, e sono dovute alle difformità interne ed esterne delle persone che ne soffrono. L'autore del trattato mette, inoltre, in relazione la natura delle palpitazioni con quella della febbre, poiché sono causate dall'asimmetria. Il Testa, inoltre, sottolinea la differenza che sussiste tra palpitazione e tremore di cuore (Testa, Sormani 1831: I, 179).

Tra le patologie, delle quali sono affetti i cardiaci, l'autore annovera e descrive con diffusi esempi l'ipocondria e l'isterismo. Egli sostiene che derivino da *atassie, disordinamenti* del fluido nervoso, che a sua volta dipenderebbe dall'asimmetria ingenerata, soprattutto nel sistema della circolazione. Tra i sintomi legati all'ipocondria e all'isterismo sono da annoverare anche le difficoltà respiratorie e di deglutizione.

Il professore bolognese ha, inoltre, sottolineato come i medici a lui precedenti, spesso collegassero gli infermi di cuore a quelli di stomaco. A tal pro-

⁷ Il termine è usato al femminile in tutto il testo; l'etimologia risale al greco ὕτερα, utero. I disturbi isterici erano, quindi, ricondotti a particolari condizioni dell'utero. In ambito medico deriva dalla stessa etimologia la parola isterectomia.

posito ha, quindi, fatto una distinzione tra gli *Stomachici* (oggi probabilmente ulcerosi) e gli *Stomachici cardiaci*. Questi ultimi sentono spesso la necessità di mangiare, perché sono afflitti da una sensazione di vuoto nello stomaco, che lascerebbe presagire una sincope o un deliquio. Questo si potrebbe imputare ad abbassamenti e dislogamenti del cuore, che per il dilatamento dei vasi maggiori, spingerebbe sul diaframma, che si abbasserebbe, non mantenendo la sua posizione anatomica. Questo genererebbe spossatezza e respiro difficile, alleviato solo dall'ingerire cibo. Egli propone come cura l'utilizzo di una fascia che comprime la zona dello scrobicolo del cuore.

Anche l'epilessia cardiaca, la sincope epilettica, così come la sincope, sono da annoverare tra le patologie generate dalla disfunzione degli organi della circolazione. La sincope è, tra le specie e i segni, quella che genera maggior disordine nelle funzioni del nostro corpo, portando a una morte apparente, che dispone i cardiaci alla reale. Gli effetti più frequenti sono i ributti dello stomaco, le vertigini, la scotomia (oggi scotoma), le convulsioni, dolori, diminuzione o assenza del battito del polso, respirazione affannosa, rilassamento degli sfinteri, volto pallido e livido e, infine, abbassamento della temperatura corporea. Le cause che generano la sincope possono essere varie: disposizioni d'animo, indigestione, stato di pletora, soppressione delle vuotate o dei profluvi, scarichi improvvisi, operazioni chirurgiche, freddo, caldo, sete, fame, febbre, dolori intensi, temperatura ed elettricismo dell'atmosfera. Secondo Senac, però, la sincope si manifesta in particolar modo quando gli umori che sono presenti all'interno del corpo, per cause naturali o indotte, vengono defluiti al di fuori. Ancora questa patologia è segno di qualche affezione grave di un organo interno, sofferente di cancrena umida o secca, che spesso dipende da vizi gravissimi del cuore. Il medico francese sostiene, inoltre, che spesso le sincopi sono generate dal "disordine dei nervi" (Testa, Sormani 1831: I, 213) e dagli accessi che colpiscono gli organi, fatta eccezione per quelli del cervello, che non tendono alla distruzione dei movimenti del cuore.

Gli effetti di questa particolare infermità sono stati osservati durante la dissezione dei corpi di coloro che ne erano affetti. Si è, quindi, notato, come nella cavità del cuore destra più che in quella sinistra fossero presenti coaguli poliposi (oggi forse assimilabili con dei fenomeni trombotici) e dilatamenti della vena cava e dell'orecchietta anteriore. Non sempre, però, la sincope lascia traccia nelle vie della circolazione.

Le morti improvvise sono spesso da attribuire all'apoplessia, che contrariamente a quanto era stato ritenuto dai medici antichi, non è causata da infermità del cervello, ma dalle malattie del cuore. Le apoplessie dei cardiaci

si manifestano per decorso e sintomi in maniera differente. Spesso, esse sono state attribuite all'impossibilità del sangue di ritornare al cuore dal capo, poiché nella cavità anteriore del muscolo cardiaco sono presenti delle ostruzioni o perché le pareti di quest'ultimo, per i frequenti dilatamenti, risultano essere molto sottili o per la presenza di polipi (oggi probabilmente trombi di grosse dimensioni) di notevoli dimensioni (apoplessia poliposa, oggi probabilmente *ictus* da embolia) o per estesi aneurismi che occupano l'arco dell'aorta e le diramazioni che da essa vanno verso il capo. In questi casi il sangue, non trovando libero flusso attraverso le giugulari, o si accumula abbondantemente all'interno del capo o, per le offese della cavità posteriore e dell'aorta, non riesce a raggiungere il cervello (apoplessia secca, oggi *ictus* non emorragico) in quantità necessaria, di conseguenza le attività di quest'ultimo diventano deficitarie. Gli effetti delle diverse forme di apoplessia possono essere differenti: morte subitanea o paralisi più o meno estesa. La prima, derivata principalmente da ostacoli posti alle vie della circolazione, presenta come sintomi aneliti, difficoltà respiratorie e locali infermità del polmone, che talvolta possono degenerare in accessi¹. Questa forma di apoplessia era stata già indagata da Ippocrate, che la chiama *forte*. Testa mette in dubbio il fatto che ci sia una correlazione durante questo tipo di affezione tra l'infermità del cuore, che porta alla morte subitanea per la rottura di vasi interni, dell'aorta, dell'arteria polmonare, della vena cava, dei vasi coronari e talvolta di se stesso, e quella del cervello. Egli, infatti, sostiene che quest'ultima sia da ricercarsi in altra causa.

Spesso la morte improvvisa avviene senza che colui che ne perisce abbia lamentato dolori o fastidi, non solo nel momento precedente alla dipartita, ma anche nel corso della vita. Talvolta l'autopsia, soprattutto se non condotta immediatamente, non mette in evidenza le cause del decesso, perché alcuni procedimenti chimico meccanici distruggono le prove. Pare evidente, però, che la maggior parte delle morti improvvise in soggetti apparentemente sani sia da imputare alle vie delle circolazione, che dopo il decesso appaiono gravemente offese.

Dipartite subitane sono, quindi, frequenti nei cardiaci, in particolar modo a causa dei flati ipocondriaci o isterici. Essi all'autopsia possono palesarsi con aneurisma nell'aorta all'altezza del diaframma e con il cuore duro e contratto o con la copiosa presenza di sangue nel cranio e con segni di ossificazioni e "pregressa arteritide cronica nel tronco dell'aorta, che si estende alla

¹ Testa sostiene, sulla base delle osservazioni di Antonio De Haen che gli accessi rotti e aperti portino alla morte subitanea, ma in alcuni casi le apoplessie e le paralisi possano essere guarite.

carotide sinistra assai dilatata, dove le squame ossee erano così frequenti e vicine le une alle altre” (Testa, Sormani 1831: I, 239). Solitamente i pazienti nei periodi che precedono la morte sono sopraffatti da uno stato di tristezza e molestia di vivere; solo nel momento antecedente avvertono difficoltà respiratoria e un forte dolore sottosternale, che si irradia sino alla giugulare. Percepiscono una sensazione di calore che si manifesta nel rossore del volto, che svanisce se si sdraiano o si mettono a riposo. Questi sintomi sono assimilabili a quelli che si manifestano quando c'è l'*angina di petto*.

Testa sostiene, inoltre, che i cardiaci siano affetti da cecità in un particolare momento della loro vita (Testa, Sormani 1831: I, 349). Spesso in coloro che sono affetti da malattie cardiache o da vizi nel sistema circolatorio sorge il desiderio di morire, essendo così forte il dolore. Ed effettivamente dopo periodi più o meno lunghi di sofferenza, numerosi infermi si suicidano. Inoltre, il cuore per sua naturale conformazione, si trova in una posizione isolata, contenuto nei suoi confini dal pericardio e legato ai grossi vasi sanguigni. Talvolta, però, “per vizio di nascita o per infermità sue proprie o dei vasi maggiori o del polmone o delle viscere del ventre, è soggetto ad insigni cambiamenti di luogo, a veri slogamenti e cadute” (Testa, Sormani 1831: I, 263). Posto in posizione protetta, difficilmente esce di sede per cause esterne, come urti e cadute, anche se quest'ultime possono avere ripercussioni sul muscolo cardiaco in tempi successivi all'impatto. Talvolta la caduta del cuore e del diaframma può essere dovuta alla presenza e ristagno di acqua all'interno delle sacche delle pleure e nel pericardio. Anche i tumori contribuiscono allo spostamento del miocardio dalla sua sede. Ultima tra le specie e i segni delle malattie del cuore dovute ad asimmetrie, descritte da Testa, è la sensazione della caduta delle coste.

La parte seconda suddivisa in venti capi descrive le affezioni del cuore che derivano dalle infiammazioni, ovvero da

quella speciale alterazione dei poteri della vita, sotto la quale cresce manifestamente la temperatura dei luoghi affetti, e questi crescono di mole, e la capacità dei vasi sanguigni dai più minuti fino alli più grandi, almeno da principio, tende a farsi maggiore. D'onde le parti infiammate da per tutto intensamente si colorano, sovente con vario senso locale di battito, di molestia, di peso, e dolore eziandio, ora quasi di punta acutissima, ora di fiamma e di vivo fuoco, che ivi sia acceso, e come par credibile per molte cose da noi altrove copiosamente discorse in questi libri, spesso con produzione locale di principj aeriformi, come chiaramente apparisce talvolta ancora all'esterno nei grandi enfisemi che circondano i grandi luoghi infiammati; l'unione, io dissi, di tutti o quasi tutti questi modi insoliti e non convenienti alla vita,

più, meno circoscritti, o diffusi tra le parti componenti la nostra macchina, forma in generale il carattere del così detto processo flogistico, infiammatorio, in un parola della infiammazione (Testa, Sormani 1831: II, 7).

Il processo infiammatorio risulta comune a tutte le parti in cui si genera la flogosi ed è caratterizzato dal dilatamento dei vasi, attraverso i quali scorrono nel corpo i fluidi, creatisi per l'affezione. Il passaggio attraverso il sangue giunge all'abito emorragico e aneurismatico, spiegando così, le cause delle dilatazioni arteriose e venose.

Le infiammazioni talvolta portano alla morte, la causa della quale, spesso non è osservabile dall'autopsia, perché le viscere non sempre sono intaccate e corrotte da esse. Il medico deve, quindi, utilizzare la ragione e le sue conoscenze per definire la causa del decesso. Testa, in merito a questo argomento, opera una distinzione tra malattia assoluta e relativa, sostenendo che la prima si abbia quando gli organi sono intaccati da essa quando sono sani. Spesso la prima è generata da cause meccaniche, come sforzi, ferite, colpi. La malattia relativa, invece, è quella che si genera per il sopraggiungere di una nuova potenza, che riattiva un'affezione già presente.

L'autore apre il secondo libro con la trattazione delle malattie dei tronchi sanguigni, che sono congiunti al cuore. Gli irritamenti e la flogosi della membrana pituitaria (oggi ghiandola ipofisaria) sono spesso da associare all'infiammazione dell'aorta. L'infezione della pituitaria si dirama nelle arterie bronchiali e di conseguenza si estende all'aorta, dalla quale passerebbe ai bronchi e alle arterie bronchiali, che portano l'infezione ai vasi aerei del polmone. A questa potrebbe essere associata la violenta tosse, che assale gli infermi soggetti a questa affezione. Talvolta l'infiammazione dall'aorta passa al cuore e da questo si irradia all'arteria polmonare. Questa patologia può essere associata a pulsazioni violente, dolori al dorso, nel torace e lungo la spina, senso interno di rosicchiamento e infine, difficoltà di passaggio degli alimenti dall'esofago allo stomaco.

Le infiammazioni cardiache spesso hanno origine da quelle dei vasi, perché il processo della combustione vitale, che ha luogo nelle sedi della circolazione e che continua in essa con la liberazione di calorico, è una delle cause principali del nascere dell'infiammazione. Le flogosi delle vene hanno gli stessi esiti delle altre, poiché al loro interno avvengono gli stessi cambiamenti che si hanno nelle arterie. In entrambi i casi, i malati non lamentano alcun dolore e l'affezione si propaga al cuore in maniera incurabile, senza che il medico possa intervenire in tempi utili, generando, così, la morte. Interessante nel capo III è la traduzione e l'esegesi che Testa fa del capo VIII

del testo di Areteo. Partendo da questo, l'autore giunge alla definizione delle infiammazioni della vena, iniziando dall'osservazione della sua natura, delle cause e degli effetti.

Le grandi cavità del nostro corpo sono rivestite da tessuto membranoso, che contiene a sua volta, nella maggior parte dei casi, le viscere. Il contatto tra queste parti porta spesso a una diffusione delle infiammazioni, in particolar modo dalle viscere ai tessuti, alla superficie esterna. (Testa, Sormani 1831: II, 62). A supporto delle sue parole Testa riprende l'opera di Ippocrate e mette in evidenza come talvolta il prolasso del cuore dipenda dall'infiammazione del polmone, che dall'esame autoptico spesso risulta essere adeso alla pleura costale.

L'autore si sofferma, quindi, a parlare dei sintomi dei precordi infiammati, mettendoli spesso in relazione con quelli della peripneumonia (oggi durante una polmonite). Le infiammazioni acute dei precordi solitamente si manifestano con irrequietezza, senso di calore e dolore sotto lo sterno, respiro affannato, mancanza di forze, piressia, polsi intermittenti, palpitazioni, mancamenti, dolori ai fianchi e ai lombi, secchezza delle fauci, associata ad aridità della lingua. Dagli organi affetti la flogosi si può propagare ad altri, quali fegato, milza, polmoni o alle membrane, generando così la morte in pochi giorni. Questi sintomi sono spesso causati dall'angina, non sempre individuata tempestivamente, che talvolta è causa di forti dolori di stomaco, che hanno caratteristiche differenti rispetto a quelle degli stomachici cardiaci.

A volte la fame, l'insonnia e la forte sudorazione sono sintomi di precordi malati e infiammati. Oltre al deperimento degli organi interni, le infezioni si riscontrano anche nel sangue, dove da prelievi fatti nelle vene, è stata riscontrata la presenza di un siero lattiginoso. È coinvolto, quindi, anche il sistema linfatico, che in questi casi non comunica correttamente con il sistema sanguineo. Effetto dell'infiammazione del cuore è la produzione di siero, che si accumula nel torace, nel ventre, talvolta sotto il tessuto cutaneo, formando delle idropi, principalmente nelle estremità, l'anasarca. L'infiammazione nel cuore e nei precordi, quando avviene in maniera lenta, ha effetti molto diversi. Può portare a effusione di acqua, sangue e aria, oppure alla formazione nella cavità del cuore di polipi, di sarcomi, di ossificazioni, di pietrificazioni, di ulcere, di rotture di cuore, talvolta delle consunzione di una parte di esso dovuta a cancrena, a dilatamenti o riduzione dell'organo stesso.

Le profusioni acquose nel pericardio, chiamate idropericardite (oggi pericardite sierosa), sono tra gli effetti più comuni delle infiammazioni dei precordi. Il trasudamento o versamento dei vasi esaltanti della superficie interna

del pericardio e della membrana esterna del cuore è costituito da una notevole quantità di fluido di diverso colore e consistenza, nel quale talvolta sono presenti filamenti bianchi, che riempiono la maggior parte della cavità del torace. I segni della raccolta di acqua nel pericardio sono senso di oppressione e di peso lungo lo sterno, palpitazioni, tremori del cuore, deliqui, respirazione difficile, soprattutto se l'infermo giace supino o su uno dei fianchi, tosse secca e stimolo diffuso in tutto il sistema dei vasi rossi, polso duro e frequente. Testa osserva, inoltre, per primo, che negli idropici il battito del cuore può avvenire in luoghi diversi, quasi come l'organo cambiasse posizione e si muovesse in un'area più capace di quella che solitamente ha il volume del pericardio. Questo sarebbe effetto del diseguale afflusso di sangue nelle cavità del cuore.

Ancora, il miocardio delle donne gravide è maggiormente esposto a infiammazioni, perché la mole dell'utero cresce notevolmente e fa innalzare il diaframma, di conseguenza il pericardio si avvicina maggiormente al cuore e anche i polmoni risultano compressi, tantoché l'arteria polmonare avrà difficoltà a svuotarsi. L'alterazione delle dimensioni degli organi interni condiziona anche il sistema dei vasi bianchi. Il cuore e i precordi, però, sono maggiormente disposti all'infiammazione dopo il parto, quando è più facile che, essendo la cavità del corpo lasciata vuota, eventuali infezioni si diffondano nelle parti contigue e circostanti, in particolar modo al peritoneo e al sistema membranoso. Nelle puerpere si riscontrano frequentemente casi di idropericarditi.

L'autore prosegue la descrizione della specie e dei segni delle infiammazioni del cuore parlando di corpi di nuova formazione nelle cavità del cuore, quali polipi, sarcomi, ossificazioni e petrificazioni. Sostiene che le profusioni mucose, fibrinose e sanguigne, che si formano durante il processo infiammatorio, attraverso le membrane e i tessuti interni ed esterni, si generino nella cavità del cuore e che la loro causa sia da identificare nella formazione di polipi². Il processo infiammatorio, in particolar modo la flogosi, produce costantemente nuovi vasi e nuovi tessuti simili a quelli già esistenti. Questo processo di neoformazione si riscontra in particolar modo nel tessuto celluloso e membranoso. Di più difficile definizione è, invece, la formazione di squame, ossificazioni, croste, calcoli, toffi (oggi tofi, depositi di calcio, presenti quando si è affetti da gotta cronica), petrificazioni, vetrificazioni osservate sul cuore. L'indurimento e il disseccamento del tessuto membranoso si osserva maggiormente negli anziani, poiché il fosfato calcario (oggi fosfato di calcio) non è più distribuito in maniera equa nel corpo. Nella stessa cate-

² L'origine della loro genesi, i sintomi e le cause, che essa provoca, sono dettagliatamente descritti dall'autore nel capo XI del secondo volume. Talvolta si osserva la formazione di coaguli *post mortem*.

goria di pazienti è stato riscontrato l'indurimento delle tonache arteriose. Al contrario queste formazioni sono più rare nei soggetti giovani.

Il capo XIII del secondo volume è dedicato all'*angina di petto*, chiamata anche *asma dolorifico o sincope cardiaca anginosa*. L'autore lega gli effetti di questa patologia a quelli descritti nel capitolo precedente. Sostiene, infatti, di aver osservato, durante le dissezioni dei cadaveri di cardiaci morti per questa causa, il tessuto del cuore o dei vasi maggiori particolarmente danneggiato e spesso di consistenza molto dura e tenace. Negli anginosi i sintomi non sono immediati e possono manifestarsi anche in un lasso di tempo lungo. Essi si palesano "con un improvviso stringimento intorno al torace" (Testa, Sormani 1831: II, 194), che genera in essi un senso di soffocamento nella gola e nel petto e rende difficoltosa e dolorosa la respirazione. Essi avvertono, inoltre, una fitta acuta e profonda sotto lo sterno o in prossimità del mediastino posteriore, talvolta sotto la cartilagine mucronata, irradiandosi alla mammella sinistra e da questa alle spalle, al dorso e lungo la spina dorsale. Il dolore a volte si percepisce in maniera intensa anche nella parte mediana delle braccia, sino alle spalle, e persiste un senso di intorpidimento, quando svanisce il dolore acuto. Gli infermi durante la fase acuta non riescono a parlare e a muoversi, hanno bisogno di un supporto; mentre, quando lo stadio della malattia è avanzato, essi trovano sollievo nell'alzare le braccia o nel fare una profonda inspirazione, che non provoca tosse. Le cause più frequenti del manifestarsi recidivo dell'angina di petto sono da attribuirsi ai "movimenti gagliardi dell'animo, alla soverchia agitazione della persona, al camminare forte per luogo erto o diseguale, o contro vento, salire le scale, lunga immoderata vociferazione, non così dall'esercizio regolare, e nemmeno dal moto a cavallo" (Testa, Sormani 1831: II, 196). Spesso i sintomi sono accompagnati da sudori freddi, nausea e vomito. Passata la fase acuta, i malati si riprendono e scoprono solo quando è troppo tardi di essere infermi di cuore. Dall'autopsia si è riscontrato che

i cadaveri degli anginosi si trovano soventemente sparsi nel cuore di ossificazioni più o meno estese, spesso negli attacchi tendinosi, e nel corpo delle valvule, nel principio dell'aorta con piccole escrescenze nella sua superficie interna, ma più che altrove nelle diramazioni coronarie rese dure, cartilaginee, ossee, ed impervie fino al passaggio di un piccolo stiletto" (Testa, Sormani 1831: II, 198).

L'angina di petto non comporta da sola alcun tipo di affezione, ma solamente una disposizione più o meno grave di una disfunzione nelle vie della circolazione. Questa patologia secondo il Testa è ereditaria.

Sintomi analoghi a quelli dell'*angina di petto* si riscontrano in coloro che sono affetti da *polysarcia adiposa cordis*, ovvero dalla presenza di pinguedine accumulata in maniera copiosa intorno ai precordi. Talvolta le infermità del cuore portano alla morte e durante l'autopsia si riscontra la parte del cuore destro dilatato e la mole della parte sinistra accresciuta. Parte dei medici precedenti e contemporanei a Testa sostenevano che questo fosse dovuto alla quantità e all'urto del sangue, durante il passaggio da una zona all'altra. L'autore, invece, ritiene, sulla base dell'osservazione dei cadaveri, che la causa sia da imputare alla complessità delle circostanze, in cui versava il corpo dell'infermo. In chiusura del capo XVI vengono descritti due casi di morte sopravvenuta per cardiogmo o cardionco, ossia tumore di cuore.

La trattazione delle affezioni del cuore dovute a infiammazioni prosegue con la descrizione dei segni di dilatamenti parziali o totali di quest'organo. Questi non sempre sono accompagnati da dolori o da segni manifesti e vengono, quindi, riscontrati solo a morte avvenuta, dopo l'autopsia. L'orecchietta destra è maggiormente soggetta a dilatazione e i sintomi sono da ricercare nelle pulsazioni delle giugulari, nel battito delle vene bronchiali, nel ritorno del sangue della cavità destra attraverso le vene, nel battito dei polsi e del cuore, e nella cancrena delle estremità. Particolare attenzione viene attribuita ai vizi di circolazione e agli effetti che hanno sugli arti di coloro che ne sono affetti. La causa è da ricercare nella circolazione inversa e dal conseguente rigurgito del sangue nelle vene. Quindi, Testa si sofferma sulla difficoltà che i medici hanno nel diagnosticare alcune malattie cardiache, per la totale assenza di segni, che facciano comprendere la fase acuta o cronica della patologia.

Tre le cause di decesso, non improvviso, vengono citate anche le dimensioni piccole del cuore, spesso accompagnate da frequenti vomiti e ossificazioni del diaframma, e la *Tabe*, da cui, talvolta, quest'organo è affetto, in seguito ad infiammazioni. Sin dai tempi più antichi, in particolar modo a partire da Galeno era opinione diffusa che la consunzione del cuore, così come la presenza di un cuore duro e contratto fossero generati da particolari disposizioni d'animo. Il miocardio è stato, quindi, osservato essere soggetto a malattie dipendenti da cause esterne o interne, spesso può essere intaccato da affezioni, di cui soffrono organi a esso vicini. Tra gli ultimi argomenti affrontati da Testa vengono citate le ulcere, originate da infiammazioni acute o croniche, che possono degenerare in cancrena, portando, quindi, alla rottura dell'organo. Il secondo volume si conclude con la descrizione del battito del polso. L'autore sostiene che sia difficile stabilire delle norme che possano essere associate alla frequenza o meno del polso ai mali cardiaci; spesso, infatti, accade che esso sia regolare negli infermi e intermittente in coloro che

godono di ottima salute. La battuta del polso può essere viziata dall'influenza disordinata dei nervi sulla circolazione e in questo caso sarebbe connessa a patologie innate, o alla respirazione e all'affezione dei polmoni. Particolare condizione di questi organi è stata riscontrata in coloro nei quali è in atto un'infezione, principalmente negli emorragici e negli aneurismatici.

Spesso nei pazienti affetti da disturbi cardiaci si è notato come fosse indice di questi mali l'anomalia del polso sinistro, piuttosto che del destro. L'intermittenza del polso è stata riscontrata anche in caso di asfissia; in questo caso, così come in quello delle morti apparenti, gioca un ruolo fondamentale il sistema assorbente. Il libro termina con la descrizione dei principi delle malattie, frequentemente non manifeste, presenti nei tessuti vascolari bianchi e rossi lesionati. In particolar modo nell'ultimo paragrafo del XX capo l'autore si sofferma sul fatto che il medico deve avvalersi degli strumenti fondamentali a sua disposizione, quali l'esame autoptico e il progredire della scienza; essi, però, risultano talvolta sterili, se l'archiatra non associa il dato oggettivo al ragionamento.

Testa, nel suo trattato *Delle malattie del cuore. Loro cagioni, specie, segni e cura*, nel 1811 è stato il primo a descrivere le affezioni del cuore in maniera moderna, scientifica, organica e sistematica. Partendo da un compendio degli studi e dalle ricerche compiuti sin dalle epoche più antiche dai suoi predecessori, giunge a parlare di tutte le patologie di cui soffre il cuore e di quelle che sono generate da una deficienza legata al miocardio stesso e al sistema circolatorio. Strumento fondamentale del suo lavoro è l'attenta osservazione dei sintomi e dei conseguenti effetti visibili nei pazienti e l'esame autoptico della successiva dissezione dei cadaveri. Il professore bolognese, prima ancora di essere medico, è uomo del suo tempo, quindi, intellettuale, filosofo e storico. Il suo sapere enciclopedico e le sue riflessioni, che spesso esulano dal campo medico-scientifico, sono fondamentali per comprendere nella sua interezza l'opera, l'uomo e il tempo nel quale visse. Nella sua trattazione egli parte sempre dal dato oggettivo e dall'osservazione di quanto visto durante le autopsie compiute da lui stesso e dai suoi colleghi. Frequenti sono le citazioni di casi curati e studiati da altri medici a lui contemporanei e precedenti; il continuo confronto è fondamentale per il progredire del sapere e a esso il medico ferrarese ricorre frequentemente, spesso dicendosi discorde, e supporta le sue affermazioni con esempi e argomentazioni esaustive. La grandezza di Testa emerge, quindi, in tutta la sua opera, non solo per le considerazioni mediche, punto fondamentale del nuovo approccio allo studio delle malattie cardiache, ma anche per la capacità singolare che egli ha dimostrato di attribuire alla dignità e al rispetto del sapere medico di tutti i tempi.

Recenti studi medici hanno dimostrato come le malattie del cuore siano ancora oggi frequenti e spesso tra le cause di morte improvvisa e prematura. La cardiopatia ischemica e gli accidenti cerebrovascolari in Italia sono le principali cause di decesso. La prima si pone al primo posto con il 28% delle morti complessive, mentre la seconda al terzo, dopo i tumori, contando il 13%³. La cardiopatia ischemica è una patologia cardiaca caratterizzata da uno scarso afflusso di sangue e ossigeno a una porzione di miocardio; si verifica, quindi, quando c'è squilibrio tra l'apporto e la richiesta di ossigeno. Causa di questa malattia solitamente è da ricercarsi nell'aterosclerosi di un'arteria coronaria epicardica, o di arterie, la cui anche parziale ostruzione è sufficiente a causare un'inadeguata perfusione di sangue e ossigeno al miocardio, che dovrebbe essere rifornito dall'arteria coronaria coinvolta.

Essa presenta diverse manifestazioni cliniche, che dipendono dall'entità della riduzione dell'apporto ematico e dalla rapidità con cui essa si instaura. Può, quindi, essere sintomatica o asintomatica. Difatti i test ergometrici (ECG da sforzo) eseguiti su persone asintomatiche possono evidenziare modificazioni elettrocardiografiche di tipo ischemico, indotte dallo sforzo fisico, non accompagnate da dolori anginosi; la coronarografia in questi soggetti può rilevare la presenza di placche aterosclerotiche e/o di ostruzioni coronariche. Anche la morte improvvisa causata da asistolia o da fibrillazione ventricolare spesso avviene senza pregressa sintomatologia. La fase sintomatica della cardiopatia ischemica è rappresentata dall'*angina pectoris* e dalle sindromi coronariche acute (SCA), che comprendono l'angina instabile e l'infarto miocardico acuto (IMA).

Possono essere associate a questa patologia anche lo scompenso cardiaco e certe aritmie, non mortali, che si manifestano principalmente nelle persone anziane di età superiore ai sessanta o settanta anni. L'*angina pectoris*, quindi, può essere primaria, in presenza di una riduzione basale del flusso coronarico, e secondaria, quando si ha un aumento del consumo di ossigeno del cuore. L'IMA, infarto miocardico acuto, si verifica per un'ischemia miocardica prolungata, causata da un trombo, che ostruisce un vaso coronarico. Infine, la morte improvvisa è principalmente dovuta a un'aritmia ipercinetica, ossia a una fibrillazione ventricolare.

Nei paesi occidentali la cardiopatia ischemica da insufficiente flusso coro-

³ I dati emessi dal Ministero della Salute nel 2008 hanno evidenziato come le malattie del sistema circolatorio siano stati la causa del 38% di tutti i decessi, con 224.482 morti, di cui 97.952 maschi e 126.530 donne. Mentre le malattie ischemiche del cuore raggiungono il 39% dei decessi, tra cui si contano un totale di 75.046 deceduti, di cui 37.827 maschi e 37.219 femmine.

narico è la principale causa di decessi. Essa può generare, come già riferito, morte repentina, in seguito a occlusione coronarica acuta o fibrillazione ventricolare, o tardiva, ossia nell'arco di settimane o anni dalla manifestazione dei primi sintomi, per il progressivo decadimento della pompa cardiaca (Guyton 1995: 263). La causa più frequente della diminuzione del flusso coronarico è l'aterosclerosi, ovvero quel processo che infine provoca la formazione di "placche aterosclerotiche", che solitamente si generano nei primi centimetri delle arterie coronarie, e che protrudono nel lume dei vasi, bloccandone ed ostacolandone il regolare flusso sanguigno (Harrison 2009: II, 1474 e seg.). Le manifestazioni che ne conseguono possono essere la cardiopatia ischemica cronica⁴ o la sindrome coronarica acuta (Guyton 1995: 263).

La prima si può manifestare secondo quattro presentazioni cliniche: l'angina cronica stabile, l'angina microvascolare, causata da una disfunzione o da una costrizione del microcircolo cardiaco, che provoca angina nei pazienti con coronarie epicardiche normali all'angiografia (SWEIS 2018), l'angina variante di Prinzmetal, dovuta allo spasmo focale di un'arteria coronaria epicardica in prossimità di placche ateromatose (2009: II, 1474-1477), e, infine, la cardiomiopatia dilatativa post ischemica, caratterizzata da fibrosi miocardica diffusa, conseguenza di infarti. Essa compromette la funzione del ventricolo sinistro (Harrison 2009: II, 1441).

L'*angina pectoris* cronica stabile, frequente principalmente in pazienti di sesso maschile, che costituiscono circa il 70% dei casi, è una sindrome clinica episodica dovuta all'ischemia miocardica transitoria. Gli affetti da questa patologia, tendenzialmente maschi di età superiore ai cinquant'anni e femmine di oltre sessant'anni, lamentano disturbi al torace, descritti come senso di pesantezza, pressione, oppressione, soffocamento o, solo raramente, come dolore franco. Se si chiede a essi di indicare la regione del dolore, istintivamente pongono la mano, il più delle volte chiusa a pugno, sullo sterno, per indicare un disturbo sottosternale schiacciante e centrale. Talvolta la gestualità della mano è accompagnata da un evidente piegamento del torace in avanti.

Questa patologia può avere un andamento crescente e decrescente, la durata del sintomo varia tra i due e i cinque minuti. Il dolore si può irradiare alla spalla, principalmente sinistra, e a entrambe le braccia, in particolar modo sulla superficie ulnare dell'avambraccio e della mano. Talvolta esso

⁴ "La cardiopatia ischemica cronica non è un'entità ben definibile, come, invece, lo è quella acuta. Le sue manifestazioni sintomatiche sono una minoranza rispetto alla gran quota di episodi sintomatici. Le registrazioni Holter hanno chiaramente dimostrato che il 70% degli episodi di sottoslivellamento sicuramente ischemico del tratto ST decorrono asintomatici" (Sweis 2010: 3).

può essere percepito fino al dorso, nella regione interscapolare, alla base del collo, alla mascella, ai denti e all'epigastrio. Il disturbo ischemico miocardico non interessa il muscolo trapezoidale, che, al contrario, può essere coinvolto dalla pericardite (Harrison 2009: II, 1474 e seg.).

Gli episodi di angina cronica stabile sono frequenti dopo eccessivi sforzi fisici, come esercizi, fretta o attività sessuale, e dopo aver provato forti emozioni, stress, rabbia, spavento o frustrazione. Solitamente essi svaniscono con il riposo, anche se durante questa fase può manifestarsi l'*angina da decubito o notturna*. In questo caso il paziente può essere svegliato di notte, lamentando dispnea e il tipico dolore al torace. Questi sintomi sono il riflesso di tachicardia episodica, della diminuzione dell'ossigenazione, di cambiamenti della respirazione durante il sonno o dell'aumento del volume di sangue intratoracico, che si verifica a riposo (Harrison 2009: II, 1474-1477). Quest'ultimo cagiona un ingrossamento del cuore e del volume telediastolico, un aumento della tensione parietale e della richiesta di ossigeno miocardico, determinando così l'ischemia e lo scompenso transitorio ventricolare sinistro (Harrison 2009: II, 1474-1477).

Talvolta i sintomi d'ischemia miocardica si manifestano in maniera differente rispetto a quella dell'angina; sono chiamati "equivalenti" anginosi e includono dispnea, nausea, affaticamento e debolezza. Sono più frequenti negli anziani e nei pazienti diabetici (Harrison 2009: II, 1474-1477).

La sindrome coronarica acuta, invece, viene classificata per la presenza o assenza di sopraslivellamento del tratto ST dell'elettrocardiogramma, durante ischemia miocardica acuta. La dizione sempre più comunemente utilizzata, mutuata dalla letteratura anglosassone è quella di STEMI (ST elevation myocardial infarction) e di NSTEMI (non-ST elevation acute coronary syndrome); quest'ultima categoria comprende i pazienti con angina instabile e quelli con cosiddetto infarto senza sopraslivellamento di ST, (classificato come NSTEMI) (Sweis 2010: 47). Il sopraslivellamento del tratto ST sta a indicare un'ischemia "transmurale", dovuta a un'occlusione improvvisa di un'arteria coronarica epicardica, che si verifica più tipicamente nel soggetto giovane o al primo episodio infartuale, senza circolo collaterale adeguato.

L'angina instabile (A. I.), al contrario, si può manifestare nello stesso modo in cui si palesa l'*angina pectoris* o come un disturbo ischemico equivalente, ossia dispnea, vertigine e astenia, con almeno una delle seguenti tre caratteristiche: può comparire mentre si è a riposo o con minimo sforzo e solitamente dura più di dieci minuti; è intensa, di recente e improvvisa insorgenza, principalmente entro le quattro-sei settimane precedenti; infine,

si verifica seguendo un pattern in crescendo, ossia distintamente più grave, prolungato e frequente rispetto a quanto non avvenisse in precedenza.

Sintomi analoghi a quelli dell'angina instabile si riscontrano nel NSTEMI, che, però, è caratterizzato da segni di necrosi miocardica, evidenziati dall'aumento degli enzimi di danno miocardico. La presenza, infatti, di marker sierici nel sangue, quali ad esempio la troponina, evidenziano la presenza di un infarto senza elevazione nel tratto ST (Harrison 2009: II, 1474-1477).

Sono passati poco più di due secoli da quando Giuseppe Antonio Testa scrisse e divulgò nel mondo medico-scientifico ottocentesco *Delle malattie del cuore. Loro cagioni, specie, segni e cura*. Il trattato si configurava già all'epoca come il primo ad argomentare in maniera clinica ed esaustiva le affezioni del cuore e del sistema circolatorio. L'autore, partendo dai dati raccolti dai suoi predecessori e contemporanei, è riuscito in alcuni casi a superare risultati, credenze e a definire particolari patologie, da cui l'organo vitale è affetto. Origine della sua ricerca è stata l'attenta registrazione dei sintomi osservati direttamente o descritti dai pazienti, e la dissezione dei cadaveri. L'analisi comparata della sua opera magistrale con i manuali di medicina attuali evidenzia la stessa dedizione dei medici nel curare gli infermi e la medesima volontà di giungere alla determinazione del male, per salvare la vita umana. Numerose, infatti, sono le analogie nel metodo d'indagine.

Il progresso tecnologico, in continuo sviluppo a partire dalla seconda metà del secolo scorso, ha contribuito notevolmente al progredire del sapere medico, in particolar modo in merito alle modalità di cura. Numerosi, sono, infatti, i centri specializzati nella diagnosi e cura delle malattie cardiache. Questo ha consentito di abbassare notevolmente nel corso di questi due secoli il numero dei decessi, causati da queste patologie, e ha, così sancito un fondamentale traguardo dal punto di vista medico, che auspicabilmente non potrà che migliorare. Le morti improvvise, causate da malattie cardiache, però, sono ancora frequenti, come testimoniano i dati raccolti annualmente dal Ministero della Salute. La repentinità con cui esse sottraggono alla vita l'essere umano, spesso di giovane età, genera nei cari un senso di rabbia e di sfiducia nei confronti della *ratio* e soprattutto della scienza medica. Ci si aggrappa, così, a quella celeste corrispondenza di amorosi sensi, che consolida il legame tra chi resta e chi viene accolto nella pia terra. Ci si lega con particolare affetto e ristoro a ogni singolo ricordo e a quel sepolcro, che diviene non più pietra fredda, ma esaltazione del sentimento, talvolta attraverso l'arte o un testo scritto, e speranza nella conoscenza e nel progresso delle ricerche e delle cure mediche.

BIBLIOGRAFIA

- Bresadola M., 2019, “Testa, Antonio Giuseppe”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 95, consultabile *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-giuseppe-testa_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato il 01/11/2021).
- Guyton A. C., 1995, *Textbook of medical physiology*, Philadelphia, Elsevier (trad. it. *Trattato di fisiologia medica*, a cura di Curatolo A., D’Arcangelo P. Padova, Piccin-Nuova Libreria).
- Harrison T. R., 2009 = *Harrison’s Principles of Internal Medicine*, Milano, McGraw-Hill, I-II, 1474-1477 (trad. it. *Principi di medicina interna*, Milano, McGraw-Hill, I-II).
- Sansovitto S., 2010, *Manuale di terapia cardiovascolare*, Dipartimento cardiologico A. De Gasperis, Ospedale Niguarda, Milano, Il Pensiero scientifico.
- Sweis R. N., 2010, “Angina microvascolare o sindrome X”, in *Manuale MSD*, consultabile *online*: <https://www.msdmanuals.com/it-it/professionale/disturbi-dell-apparato-cardiovascolare/coronaropatia/sindrome-x-angina-microvascolare> (consultato il 26/09/ 2020).
- Testa G. A., Sormani N. M., 1831, *Delle malattie del cuore. Loro cagioni, specie, segni e cura*, Milano, Schiepatti, Truffi e Fusi.

Pura siccome un angelo...

Prolegomeni a una sociologia persuasiva¹ delle eroine romantiche

DAVIDE MONDA

Non va dimenticato che, per una vita cristiana, l'*orizzonte* resta *escatologico*: un discepolo di Cristo nella sua vita non giunge mai ad essere pienamente cristiano [...]. È Dio che porta a compimento il lavoro, l'opera iniziata nel cristiano con il battesimo, ma la porta a compimento con la morte, con l'esodo pasquale da questo mondo.

E. Bianchi, *Cristiani nella società*, 2007

Premessa

A quanto oggi mi consta, dopo la pubblicazione di quel faro transdisciplinare che è *Le Antigoni* (1984) di George Steiner, non si è aggiunto granché di realmente nuovo sulle eroine romantiche, ovvero su quelle figure che, in un torno di tempo compreso, all'incirca, tra il *Werther* (1774) e lo *Shakespeare* (1864) di Victor Hugo hanno avuto *oggettivamente* un ruolo decisivo e inconfondibile nella costruzione dell'immaginario moderno e contemporaneo.

Resta indiscusso e inconcusso, a ogni modo, il valore schiettamente formativo, l'incomparabile, luminosa efficacia paideutica della totalità delle eroine romantiche davvero degne di questo nome: a ben vedere, tutti gli autori che le hanno dipinte degnamente, in sintesi estrema, mai le hanno trattate come personaggi di secondo piano, e dunque tanto semplici quanto prevedibili, bensì quali figure capaci di far meditare *adagio* e *a dovere* sulle grandi tematiche e problematiche dell'esistenza, su quei fondamenti impre-

¹ Si vedano sul punto *inter alios*: Hall 1981: spec. 75-115; Pagliano 1994; Rondini 2002: 53-91.

scindibili, abissali e (sovente) misteriosi dell'*humana condicio* senza i quali nessuna "vita pensata" (Robert Nozick) merita, alla fin fine, di essere vissuta.

Reputo convenga rileggere alcune considerazioni, pressoché illuminanti sull'argomento, stese ormai cinque lustri or sono da Stéphane Michaud, comparatista di fama, anche rielaborando quanto magistralmente argomentato in *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes* (Paris, Éditions du Seuil, 1985), senz'altro uno dei suoi volumi più riusciti e utili:

Per il suo valore universale, la condizione femminile offre un osservatorio sul mondo. Il soldato, il rivoluzionario difendono un ordine particolare. Il poeta e il prete fanno appello a una consacrazione. Esclusa da ogni funzione, la donna non è investita da nessuno. Ciò non fa che accrescere la sua libertà. La sua parola si fonda sul suo genio (il quale non ha sesso!), sulla sua qualità di *paria* o di madre. Libere interiormente rispetto alle costrizioni imposte dagli uomini, le donne inventano: forti del ruolo sociale che è loro riconosciuto, costituiscono reti di solidarietà, all'occorrenza aperte anche all'estero. Se si dovesse definire la donna romantica e prendere posizione a favore del movimento, bisognerebbe insistere sulla sua immaginazione pronta a sollevare dei mondi, sul suo gusto della felicità (rivendicazione essenziale rispetto alle prediche incessanti sull'abnegazione), su una malinconia pregnante. E ancora occorrerebbe rilevare la sua attenzione al quotidiano, cui è più vicina ([S. Michaud, *La donna*], in Furet 1995: 103).

In verità, il panorama europeo dell'Ottocento è assai ricco di figure paradigmatiche in tal senso: basti qui por mente all'Ermengarda manzoniana e a molte delle donne sublimi dipinte da Goethe, nonché, quasi parallelamente, a tante e tante eroine raffigurate con stili inobliviabili – e debbo ora fermarmi, per contingenze editoriali, all'esagono francese... – da Chateaubriand, Stendhal, Lamartine, Vigny, Balzac, Musset, Nerval e Hugo, va da sé, fino alla preziosa Roxane del *Cyrano de Bergerac* (1897) di Rostand e oltre, per non dire di cento e cento eroine che innervano melodrammi tuttora in buona parte celebri a giusto titolo.

D'altro canto, le due protagoniste su cui ho scelto di concentrarmi – specie, a dirla giusta, per i motivi editoriali testé menzionati – sono unite da vincoli profondi di vario ordine. Come cercherò d'illustrare, di là dai rapporti intertestuali dichiarati e, a ogni buon conto, evidenti nelle prose, queste giovani donne (Atala e Girolama) manifestano col pensiero, con le parole e, più che tutto, con la condotta un'adesione incondizionata e radicale ai valori etico-spirituali del Cristianesimo, una fede senz'altro comparabile a quella di molte figure paradigmatiche nell'agiografia cristiana antica e moderna.

Non casualmente la pratica quotidiana del “combattimento spirituale”², ossia di quella lotta contro la parte della propria anima che le inclina al male in ogni sua forma, il desiderio di agire *sempre e comunque* in armonia con l’*agàpe* cristiana³, ovvero con l’amore autentico verso Dio e verso il prossimo, nonché l’aspirazione ardente e radicale a una vita oltre *questa* vita, finalmente sgravata da tutte le miserie congenite nell’*humana condicio*, sono soltanto alcuni degli elementi che, senza ombra di dubbio, accomunano tali personaggi letterari così amati e meditati – a un dipresso fino alla metà del secolo passato – da molti cittadini europei di ogni età e condizione socio-culturale.

Al di là delle apparenze *lato sensu* esotiche, il messaggio profondo che anima nitidamente le prose qui indagate è duro, severo, pressoché ascetico: il Cristianesimo è, indubitabilmente, una “porta stretta” (Mt 7, 13-14, ma, forse con maggior potenza anche suasiva, Lc 13, 24) – ogni riferimento all’inesauribile Gide è puramente voluto! – che pretende *anche* da queste fanciulle scelte esistenziali tanto rigide quanto coraggiose, lontanissime da quelle di parecchie loro coetanee ben più “normali”, disinvolve e spensierate.

Non pochi né piccoli però sono i doni riservati a tali “anime *naturaliter* cristiane” (mi riferisco, beninteso, a Tertulliano e a tanta altra illuminante patristica latina e greca) in questa vita e in una “vita migliore” (Manzoni), ossia nella vita dopo la morte. La vera felicità, certo, ma soprattutto la capacità di donarla a tutti, e *in primis* agli uomini letteratissimi e nobili d’animo che le hanno amate davvero, ossia in maniera severamente platonico-cristiana, nel loro breve tragitto esistenziale. E – ironia della sorte, ironia della morte – saranno proprio questi galantuomini, incondizionatamente devoti da ogni punto d’osservazione, a renderle immortali – almeno in qualche misura.

Atala e il suo ruolo nell’opera di Chateaubriand

Atala di Chateaubriand: non si può non ammettere che, anche per diversi (troppi?) intellettuali della nostra epoca, il primo è *soltanto* il titolo di un libro e il secondo *soltanto* il cognome eufonico di un personaggio, tanto importante e illustre quanto, di fatto, quasi sconosciuto.

² Si veda, per tutti, Monda 2001: spec. 17-68.

³ La bibliografia sul tema è, come notorio, sconfinata quanto, perlopiù, interessante e convincente. Per ovvie ragioni, mi limito qui a menzionare una sorta di bussola aggiornata e utilissima onde orientarsi nella questione: alludo a un breve ma denso volume di Gianfranco Ravasi, che *more solito* tratta tematiche prettamente morali e religiose mai neglignendo la rilevanza decisiva e incomparabile delle letterature nello sviluppo delle civiltà: Ravasi 2019.

Eppure, quello che il lettore potrebbe meditare (o rivisitare) non è davvero un testo narrativo qualsiasi, e neppure una delle tante creazioni che, quantunque rilevanti o addirittura decisive, giacciono pressoché intonse e mute negli scaffali di migliaia di biblioteche del mondo intero per ragioni essenzialmente legate alle mode e al mercato.

“Par sa brièveté, par son équilibre, par son style – asserì eloquentemente e con ragione Fernand Letessier (1958: 56) –, *Atala* doit encore, en dépit d’un certain vieillissement qui lui confère le charme des choses anciennes, captiver l’attention et émouvoir les cœurs”. Si tratta, anzitutto, di un vero e proprio mito culturale, che godette di grande successo all’alba dell’Ottocento, e che ancora permane indisturbato nei canoni più attendibili della letteratura francese. Lungamente elaborato (oltre dieci anni), assai ben documentato e composto con arte sapiente, felice e incontentabile, nel 1801 questo piccolo libro rese famoso l’ancor giovane François-René de Chateaubriand (1768-1848), un protagonista assoluto delle lettere sette-ottocentesche che fu, tra l’altro, uno dei ‘padri fondatori’ indiscussi di quel Romanticismo europeo che, come dianzi sottolineato con energia, ancora tanto incide – in maniera, certo, ora più ora meno diretta – sull’immaginario, la società, la vita contemporanea. Basti pensare, in effetti, ai numerosi film di successo che s’ispirano a trame, avventure o, più in generale, a valori squisitamente romantici quali una visione alta, nobile e spesso drammatica dei sentimenti, una passionalità fervente e non di rado incontenibile, l’eroismo doloroso dell’intelligenza geniale o della fede autentica, il culto di una natura grandiosa e incontaminata, consolante e misteriosa, la condizione d’isolamento pressoché totale del vero artista.

Discendente da una nobile famiglia bretone, dopo un rispettabile corso di studi e l’avvio alla carriera militare, il giovane tenente Chateaubriand è presentato a corte nel 1787; a Parigi frequenta salotti alla moda e ambienti letterari che a poco a poco l’allontanano dalla fede cattolica in cui è stato educato sin dall’infanzia. Favorevole dapprima alle istanze rivoluzionarie, non riesce peraltro ad accettarne gli aspetti cruenti, e anche dietro l’impulso della famiglia parte per il suo primo viaggio in America, ove soggiorna dal 10 luglio al 10 dicembre 1791, riportandone i documenti e le forti suggestioni che gli ispireranno *Atala* e *René*, due incantevoli e, nel contempo, *stricto sensu* tragici racconti colmi di riferimenti autobiografici, che incasterà poi ne *Le Génie du Christianisme* (1802). La morte della madre e di una sorella, infatti, hanno frattanto contribuito sensibilmente a ricondurlo nell’alveo della sua fede originaria.

Quest’opera apologetica di ampio respiro – un testo prevalentemente let-

terario, giudicato da più parti debole sul piano filosofico e morale – ottiene notevole successo e risonanza presso l'opinione pubblica francese, contribuendo non poco al poderoso movimento di rinascita religiosa che si manifesterà dopo la Rivoluzione. Nello *Génie*, si sa, Chateaubriand si propone di rispondere alle tesi di taluni *philosophes*, che assai spesso avevano liquidato qualsivoglia fenomeno religioso come un coacervo di superstizioni assurde e persino risibili. Dapprima favorevole all'avvento di Napoleone, lo scrittore viene da questi nominato ambasciatore a Roma, ma nel giro di pochi anni egli si dissocia dal regime imperiale, e si ritira vicino a Parigi, ove scrive *Les martyrs* (1809), una monumentale, documentatissima epopea di *conversione*, fede, amore e morte ambientata all'epoca di Diocleziano, e *l'Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1811), il libro suggestivo e accattivante ove trasfigura da par suo un viaggio di studio e formazione compiuto fra il 1806 e il 1807.

Eletto all'Académie Française, non può tuttavia pronunciarsi il suo discorso d'ingresso, dal momento che è un vero e proprio atto d'accusa contro il regime napoleonico, e in qualche modo segna l'inizio della sua attività politica. Ma Chateaubriand resterà deluso anche dalla Restaurazione e un po' alla volta, pur senza rinunciare alle sue convinzioni legitimiste, si allontanerà dalle vicende dell'attualità politica per dedicarsi *tota mente* al lavoro letterario e storiografico; nel 1826, comincia a dare alle stampe le sue *OEuvres complètes*. “Opera varia, complessa, di una ricchezza lussureggiante quella di Chateaubriand – affermò da par suo, parecchi decenni or sono, Carlo Pellegrini, egregio e appassionato esploratore del Romanticismo europeo, nonché attento e sottile traduttore del Baudelaire critico – e che non è certo agevole ridurre a una unità di ispirazione dalla quale derivino le varie manifestazioni. Tanto più che non siamo di fronte – anche se qualche volta possiamo averne momentaneamente l'illusione – a uno scrittore che abbia un suo saldo organismo di pensiero, ma ad un poeta che si lascia spesso trascinare dalla sua mobile fantasia o impressionare dalle vicende del momento; né va dimenticato il suo temperamento egocentrico che, dinanzi a uomini ed eventi, non riesce mai a dimenticare se stesso. Quel che importa di tener presente è la forza di trasfigurazione poetica che egli esercita su tutto ciò che forma oggetto della sua attenzione: ricordi di cose viste e dei molti libri letti, figure della storia o persone conosciute, accanto a creazioni della sua immaginazione, a descrizioni di luoghi visti o sognati, a sapienti orchestrazioni di motivi che egli intuisce vivi nel profondo dell'anima francese, anche se da lungo tempo sopiti. Separare i ricordi del vero dagli elementi immaginari o aggiunti in qualsiasi modo, l'invenzione sua dalle reminiscenze culturali non

è sempre facile né utile, almeno per quello che riguarda il giudizio sul poeta, che è quello che più importa” (1969: 334-335).

Tormentato da una fastidiosa malattia reumatica, Chateaubriand vive gli ultimi anni dedito alla meditazione e muore nel 1848, tre mesi prima dell'apparizione dei *Mémoires d'outre-tombe*. Nel corso della sua vita lo scrittore bretone è intervenuto sensibilmente nel rinnovamento letterario europeo fra Sette e Ottocento, suscitando altresì un notevole interesse per le grandi epopee del passato, per la *Bibbia* e la storia del Medioevo, e un sentimento nuovo della natura – ch'egli peraltro si sforza di conciliare con le esigenze della società – e delle sue onnipresenti bellezze. Anche la religione cristiana, con il meraviglioso delle cattedrali e dei riti che ne sono parte integrante, viene ad assumere un ruolo fondamentale non solo di guida, ma anche di compensazione alla solitudine e all'*ennui* tutto romantico dei protagonisti delle sue opere più famose.

Egocentrico e sognatore, potente nelle grandiose visioni naturali, Chateaubriand, con il suo stile lirico e suggestivo, è universalmente considerato uno dei massimi precursori del Romanticismo e, in qualche misura, il restauratore della “fantasia” già bandita dal razionalismo del Sei e del Sei-Settecento. Di lui e della permanenza nel tempo dei suoi libri Albert Thibaudet, critico – oggi finalmente è notorio – fra i più intelligenti e raffinati della prima metà del Novecento, ha scritto: “Più che una serie di tomi da biblioteca, andrebbe considerato come un grande essere vivente. Certi moti intimi, certi spostamenti ritmici, i temi generali della vita e delle lettere francesi passano e si spiegano per tramite suo. Sarebbero stati diversi, e noi pure con loro, se Chateaubriand fosse nato qualche anno prima o dopo; se, nella bilancia in equilibrio, di due secoli e di due geni, uno dei piatti fosse stato carico di abitudini parigine del 1780, o di romanticismo, e inclinato verso Bernardin o Lamartine” (Thibaudet 1967: 32).

“Figura dominante nella sua epoca – asseriva poi, in anni più vicini ai nostri, un critico di erudizione e gusto impeccabili come Mario Bonfantini a proposito del ruolo determinante svolto dall'autore di *Atala* nel Romanticismo internazionale –, Chateaubriand ebbe immensa influenza sulla cultura, con temi destinati a lunga fortuna (la nuova valutazione dello stile gotico, la bellezza della deserta campagna romana, la maestà della Grecia antica nei suoi superstiti monumenti); e anche sulla spiritualità del suo tempo, soprattutto con *René*, il breve e intenso romanzo contenuto nel *Genio del Cristianesimo*, il cui protagonista è l'eroe romantico tipico (in parte autobiografico), solitario fra i propri simili, divorato da una fatale, impossibile passione. Ma l'influsso più duraturo lo esercitò sull'arte letteraria vera e pro-

pria, col suo stile colorito e musicale, dai periodi ampiamente orchestrati, che servirà di modello a Flaubert” (Bonfantini 1969: 72). Non diversamente da René, anche il personaggio di Atala diverrà un modello assai apprezzato per tanti scrittori dell’Europa ottocentesca: se il primo, in effetti, inciderà su un’autentica legione di figure idealiste e sconsolate, assetate d’assoluto e rose da angosce radicali e laceranti, la seconda influenzerà sensibilmente la creazione di un gran novero d’eroine belle e virtuose, malinconiche e ardite, tormentate ed estreme.

Ma il motivo principale per cui ho pensato di promuovere una meditazione su *Atala* non è, a dirla giusta, il desiderio di far conoscere *davvero* un monumento prestigioso e riuscito, un incunabolo forse imprescindibile del patrimonio letterario moderno. Persuaso come sono che questo breve romanzo possedga ricchezza, intensità e forza espressiva affatto straordinarie, e che sia dunque ancora in grado di donare pure alle coscienze postmoderne, sempre più confuse, disorientate e disincantate, validi stimoli e orientamenti specie di natura etica, psicologica e antropologica, auspicherei infatti che i lettori considerassero qualsivoglia confronto con *Atala* soprattutto come un’occasione eccezionale e preziosa, come una discussione seria e attenta con parecchi dei temi, problemi ed enigmi fondamentali affrontati dall’insigne scrittore e *maître à penser* di Francia.

Riflettendo senza fretta su questo piccolo capolavoro, vi si potranno cogliere – credo – diversi contenuti importanti quanto coinvolgenti, che appaiono tuttora vivi perché sono intramontabili, universali. D’altronde, la fresca ed eloquente attualità di questo classico si potrà percepire appieno soltanto se, non lasciandosi ammaliare né, viceversa, allontanare da aspetti indubbiamente legati a un mondo e a una sensibilità da gran tempo oramai sfioriti, si ascolteranno con paziente concentrazione i messaggi essenziali e vivificanti che animano le sue studiatissime pagine.

Lucido estimatore e, a dirla giusta, brillante continuatore di quella gloriosa tradizione dei *moralistes* francesi che va dal Rinascimento al *Siècle des Lumières* – ovverosia di quegli autori che scandagliarono con avvincente finezza e originalità sovente geniale i labirinti, gli abissi e le incessanti metamorfosi dei costumi, della condotta e del cuore –, Chateaubriand si propone di ragionare, in questa sorta di poema in prosa che, per più motivi di vario ordine, tanto gli era caro, sopra talune questioni decisive e ineludibili, che prima o poi s’impongono nell’esistenza di ogni persona pensante di ieri come di oggi.

Fra le non poche idee centrali superbamente delineate dal nostro malinconico e tormentato *homme de lettres*, segnalo l’enigmatica sconcertante e

i limiti gravosi propri della natura umana, la complessità sfuggente e disarmante dei rapporti interpersonali, le numerose e difficilmente sormontabili difficoltà che sempre contraddistinguono le relazioni fra civiltà e culture lontane e alquanto diverse, la disciplina e i travagli che accompagnano qualunque sentimento religioso vissuto sino in fondo, gli effetti assurdi, tremendi, ineluttabili d'ogni forma di fanatismo, l'equilibrio esemplare e illuminante elargito da un rapporto razionale e ragionevole con la divinità, gli splendori e le miserie dell'amicizia, il potere mirabile dell'amore umano rettamente inteso e manifestato.

A esempio, sia nei *Natchez*, ampia epopea indiana in prosa, sia nel *Voyage en Amérique*, diario di viaggio policromo e seducente, sia in *Atala* e *René*, fortunatissimi romanzi brevi che tanto influiranno – come s'è accennato – sulla letteratura e la cultura ottocentesche, Chateaubriand rielabora esperienze fatte in America, ove si era recato nel 1791.

Nato come episodio dei *Natchez* e poi compreso – con le necessarie modifiche – nell'articolata struttura del *Génie du Christianisme* (1802), un'impegnativa e corposa opera volta a difendere ed esaltare le bellezze e le virtù del cattolicesimo, *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* sarà tuttavia pubblicato un anno prima del *Génie*. Perché Chateaubriand si mosse in tal modo? Secondo le interpretazioni più recenti e accreditate, egli, ancora pressoché ignoto nel suo paese, aspirava a farsi conoscere, e riteneva altresì necessario preparare il pubblico al suo grande libro apologetico.

Protagonista della vicenda è il vecchio Chactas, un indiano della tribù dei Natchez nato nel 1653 che, nel 1725, racconta al giovane francese René, giunto in Louisiana dopo anni dolorosi, i momenti più significativi della sua gioventù. A seguito della sconfitta della sua tribù ad opera dei Muscogulgi, Chactas viene accolto dallo spagnolo Lopez e dalla sorella, due magnanimi cristiani che gli riservano ogni cura ed attenzione. Sopraffatto dalla nostalgia della sua vita precedente, Chactas lascia nondimeno questa famiglia di benefattori per tornare nei boschi, ma viene ben presto catturato dai temibili Muscogulgi. A salvarlo *in extremis* da morte certa sul rogo è la splendida Atala, un'indiana cresciuta, in virtù dell'educazione impartitale dalla madre, nella religione cattolica. Fra i due giovani nasce un profondo e autentico amore reciproco, che si rafforzerà gradualmente durante le avventure che vivranno insieme. Fuggiti dall'accampamento, vengono tuttavia ben presto ripresi; ma, grazie ancora una volta alla sagacia e alla prontezza di Atala, riusciranno a liberarsi di nuovo.

Nella loro fuga tra le foreste, nel corso di un violento temporale, la giovane indiana – innamorata *toto pectore* di Chactas ma, al tempo stesso, tutt'altro

che disposta a concedersi a lui – gli narra parte della propria storia: ella rivela così d’esser figlia di un’indiana e di uno spagnolo, che – qual meraviglia! – altri non è che il buon Lopez! Tale confessione improvvisa e stupefacente rafforza più ancora, evidentemente, il legame sentimentale fra i giovani Indiani.

Proprio allorquando Atala è sul punto di cedere al proprio sentimento per Chactas, i due vengono soccorsi da Padre Aubry, un missionario francese di tempra etico-spirituale eccezionale che, grazie a sforzi costanti ed instancabili, è riuscito a convertire al Cristianesimo diverse famiglie d’Indiani, i quali ora vivono bene organizzati in una comunità non lontana dalla sua dimora. Egli ospita quindi i giovani nella grotta ove abita, e li esorta generoso a risiedere definitivamente assieme agli altri Indiani. Il mattino dopo, mentre Atala riposa ancora, padre Aubry invita Chactas ad accompagnarlo alla comunità indiana, che continua a dirigere spiritualmente. Il giovane ha così modo di constatare *de visu* l’ordine e la prosperità, la serenità e la pace che contraddistinguono quegli Indiani rischiarati dalla religione e dalla ragionevolezza del religioso europeo.

Ma, ritornati alla grotta, il vecchio e il giovane si trovano dinanzi a un’orribile sorpresa: Atala giace morente nel proprio letto. Ben presto la fanciulla confessa d’essersi avvelenata in maniera irrimediabile, in quanto temeva di violare un voto fatto da sua madre, secondo cui ella avrebbe dovuto restar vergine. Con toni e modi semplici quanto efficaci, che il lettore italiano è subito tentato di associare a quelli del Padre Cristoforo manzoniano, Padre Aubry le spiega allora che un cristiano non può disporre della propria vita e ch’ella poteva dunque esser sciolta dal voto, ma ormai è troppo tardi: dopo avere incoraggiato il suo diletto a condurre una vita virtuosa e a convertirsi al Cristianesimo, Atala spirava. L’indomani il vecchio e il giovane seppelliscono il suo splendido corpo con grande sobrietà, e quindi il primo esorta il secondo a raggiungere la propria tribù.

Nell’*Epilogo*, un viaggiatore europeo (*alter ego* palese di Chateaubriand) narra d’aver incontrato, presso il Niagara, gli ultimi Natchez superstiti. Là un’indiana, che si scopre discendere dal francese René, gli descrive la tragica fine del suo avo, di Padre Aubry e di Chactas, che peraltro, prima della morte, aveva abbracciato la “vera religione”.

Oltre che ad opere celebri di Voltaire, di Rousseau e di Bernardin de Saint-Pierre, il racconto deve molto – come ha puntualmente illustrato Armand Weil nell’introduzione alla sua eccellente edizione critica del racconto (1950: *passim*) – ad opere di viaggiatori che, nel Settecento, osservarono la vita e le abitudini degli Indiani d’America: fra questi, conviene qui menzionare almeno il gesuita francese Pierre-François-Xavier de Charlevoix, che

nel 1744 diede alle stampe un'enciclopedia, dettagliatissima *Histoire et description générale de la Nouvelle France* (1744); l'americano William Bartram, ottimo botanico nonché valente scrittore di gusto preromantico; l'inglese Jonathan Carver che ad onor del vero, a prescindere dall'alta considerazione in cui lo teneva Chateaubriand, sembra non aver mai viaggiato e, di conseguenza, non aver visto nulla di quanto racconta e descrive... Assai diligente e curioso, Chateaubriand, probabilmente, ebbe modo di compulsare altresì i libri del compilatore americano Gilbert Imlay, del barone Lahontan, del marchese La Potherie, di Le Page du Pratz e d'altri autori ancora.

Davvero non comune, come già indicato, appare la fortuna di *Atala*, la prima opera compiuta, originale e romantica di François-René de Chateaubriand, che ha da essere considerato senza tema di smentita il 'padre legittimo' del grande Romanticismo francese. Al di là delle critiche mosse da taluni intellettuali ancor legati ad un classicismo rigido, puntiglioso e, per molti versi, ormai invecchiato (l'*idéologue* Ginguené, Marie-Joseph Chénier e, soprattutto, l'abate Morellet, che pubblicò un intero opuscolo di taglianti osservazioni sul testo), il breve romanzo otterrà un successo di pubblico cospicuo, che lo porterà a divenire persino un vero e proprio fenomeno di costume.

Quanto poi agli scrittori delle generazioni successive, da Alphonse de Lamartine ad Alfred de Vigny, da Victor Hugo a Gérard de Nerval, da Honoré de Balzac a Gustave Flaubert, pochi protagonisti reali dell'Ottocento letterario d'oltralpe rimasero insensibili alla superba perizia stilistica, al *pathos* seducente e al cesellato esotismo del *récit* chateaubriandiano.

Ma che ha ancora da dirci (e darci) quest'opera stesa oltre due secoli fa? Riprendendo quanto si diceva dianzi, sono convinto che, più dei pur magnifici affreschi di grandiosi e ammalianti paesaggi americani ed anche più delle meticolose descrizioni di usi e costumi indiani, ciò che rende *Atala* viva e attuale oggi siano i valori, le tematiche e le problematiche che lo scrittore vi ha abilmente inserito.

Posso menzionare, fra il resto, l'amore tra i due giovani, un affetto insieme nobile e appassionato che si fonda su vera stima e profondo rispetto, sull'assoluta fiducia reciproca e su una generosità magnanima disposta a spendersi senza risparmio e, se necessario, a sacrificarsi per la persona amata. Colpisce, poi, la disincantata, dolente consapevolezza dei pesanti limiti connaturati ad una natura umana imperfetta e troppo spesso vittima delle proprie passioni: si tratta di un'idea che Chateaubriand condivide con autori antichi e moderni a lui ben noti e cari, come l'*Ecclesiaste*, *Giobbe*, Pascal, Racine, Bossuet, Fénelon, Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre, un *philosophe*

e un narratore, quest'ultimo, a lui per più ragioni assai vicino. Le tematiche squisitamente religiose, comunque, hanno un ruolo decisivo in questa narrazione che – non si dimentichi – mira dichiaratamente a raggiungere fini edificanti ben precisi. Così, al fanatismo cieco e iniquo della madre di Atala e del missionario in cui confida, i quali hanno moralmente costretto la giovane ad ubbidire a un voto ingiusto che la obbliga alla castità ed al nubilato, si oppone con energia animosa Padre Aubry, il cui Cristianesimo – sì severo e rigoroso, ma al tempo stesso alieno da ogni irragionevolezza – non può ammettere violenze psicologiche simili, che schiacciano colpevolmente la libera volontà del singolo. Sarà proprio tale visione distorta e disumana della fede, figlia dell'ignoranza e del pregiudizio, a portare la fanciulla, nella cui coscienza turbata combattono senza requie la terribile promessa fatta alla madre e l'amore leale e profondissimo per Chactas, al suicidio mediante un veleno contro il quale non c'è antidoto.

Interludio manzoniano: Lucia come eroina romantica europea

Non certo solo per sorprendere il lettore, mi sta a cuore introdurre qualche riflessione sulla Lucia manzoniana, e dunque su una delle creazioni letterarie più riuscite e fortunate di quel proteiforme e, per più aspetti, inesauribile *homme de lettres* europeo che è stato Alessandro Manzoni⁴.

Come ha ricordato in diverse occasioni anche Umberto Eco⁵, se gli italiani di cultura media o alta facessero un sano esercizio di sincerità, dovrebbero ammettere – tutti, temo, salvo rarissime eccezioni (una per tutte: ovviamente chi scrive queste pagine!) – che da studenti hanno vissuto i *Promessi Sposi* con rassegnazione, come qualcosa di pressoché inevitabile. Nessuna meraviglia, quindi, che generazioni di giovani abbiano più che faticato ad appassionarsi alla lettura del romanzo, e che altrettante generazioni d'insegnanti abbiano faticato non meno al fine di creare un sia pur lieve interesse per quel macroargomento che anche loro, forse, avevano imparato male e insegnato peggio.

Perché mai – viene spontaneo chiedere – al buon Don Lisander è toccato un destino così infausto? Forse perché – si potrebbe rispondere – il suo romanzo è sempre stato considerato “vecchio” rispetto alle generazioni di studenti testé evocate, e dunque portatore di problematiche, valori, situazioni

⁴ Due soli riferimenti bibliografici, che peraltro si sono sforzati di offrire decorosamente un compendio dell'immane bibliografia manzoniana: Manzoni: 2009; Italia: 2020.

⁵ Menziono qui esclusivamente un volumetto deliziosamente divulgativo: *La storia de I promessi sposi raccontata da Umberto Eco*, edito a Milano, presso Gedi, nel 2010.

e personalità cristallizzati in un determinato momento storico, denunciato pure dalle scelte linguistiche dell'autore, donde non si poteva *de facto* tentar di uscire⁶.

Dal canto mio, sono persuaso non solo che si possa discutere (se non ribaltare!) siffatto paradigma ermeneutico, ma che si debba cominciare a muoversi in tal senso proprio a partire dalla Pubblica Istruzione, mostrando *in primis et ante omnia* che sussistono ottimi motivi per leggere i *Promessi Sposi* considerandolo *per quello che realmente è*, ovvero sia un romanzo di grande attualità con il quale è possibile, anzi è auspicabile confrontarsi, instaurando quell'intimo, fruttuoso dialogo sempre e comunque indispensabile allorquando si desideri indagare e penetrare effettivamente il pensiero e la parola di un autore degno di questo nome. Nella presente sede, come oramai agevolmente intuibile, insisterò particolarmente sulla sostanza severa e, per molti versi, scomoda della sua dimensione escatologica.

I *Promessi Sposi* è – come nessuno ignora – un romanzo storico: ma che vuol dire romanzo storico? Al di là delle tassonomie dei generi letterari, tale romanzo è quello in cui la storia si esprime, ma non già (salvo rare eccezioni) per bocca dei grandi personaggi, bensì di quelli piccoli e, in apparenza, marginali, che spesso soffrono la storia attraverso soverchierie e silenzi, negazioni dei diritti fondamentali e umiliazioni d'ogni sorta: qui il narratore si fa testimone e insieme portavoce, restituisce a esseri umani in carne ed ossa quel diritto a una memoria, collettiva e particolare a un tempo, che appare irrinunciabile a chiunque, oggi.

Diversi studiosi *de race* hanno chiarito da tempo come Manzoni abbia compiuto il complesso e prolungato travaglio che fiorì nel romanzo più a Parigi che non a Milano, a stretto contatto con una generazione di storiografi e pensatori sovente insigni, che possedevano, fra l'altro, il desiderio e la capacità narrativa di far parlare il popolo: tale fu il crogiolo intellettuale ove – pure sulla scorta di letture decisive come Cervantes, Shakespeare e Walter Scott –, il Nostro affinò la propria capacità critica, nonché la consapevolezza che nulla fosse eticamente più valido, in ambito creativo, che raccontare la verità storica ponendosi in una prospettiva realistica che gli permettesse di ricostruire, attraverso le vicende e le peripezie dei personaggi via via tratteggiati, i conflitti storici e le crisi sociali del passato.

Distillando il proprio pensiero attraverso le lenti e gli specchi della morale cattolica, Manzoni ottenne un risultato di limpidezza e potenza inedite:

⁶ Cfr. almeno, sul non lieve problema culturale tuttora aperto, Bottani 2013, nonché, soprattutto, Mastrocola 2015; pare opportuno infine segnalare, anche per motivi legati a una sociologia insieme pensata e vissuta, il recentissimo Mastrocola - Ricolfi 2021.

esiste la sofferenza nella storia umana; esiste una tensione etico-spirituale continua e spesso confusa negli uomini e nel divenire delle cose; esiste la libertà di scelta, il libero arbitrio, un dono divino ch'è insieme miracolo e terribile responsabilità individuale, e non fa sconti né concede dilazioni ad alcuno.

L'*opus magnum* di questo grande romantico europeo è un sinfonico intreccio di macro e microstoria: lo scenario macrostorico è quello della guerra dei Trent'anni, con il passaggio dei lanzichenecchi attraverso la Lombardia per raggiungere Mantova e stringerla d'assedio, con le conseguenze inevitabili di carestia e di peste, ordinate in crescendo, laddove la microstoria è quella della piccola, vulnerabilissima comunità lombarda all'interno della quale, nello spazio di due anni, accadono vicende e fatti ai quali gli individui rispondono e si propongono in modo corale, polifonico – per usare una fortunata categoria bachtiniana.

Dal momento che i personaggi agiscono e hanno senso autentico in questo contesto polifonico, non credo sia legittimo considerarli quali unità a sé stanti, quali monadi irrelate: ogni microstoria, in fondo, esiste a partire dalle esistenze altrui, che la sostengono, le conferiscono spessore e significato. D'altra parte, ai fini del presente saggio, mi appare necessario fissare con gli occhi della mente quelle figure che meglio esprimono, probabilmente, la tensione escatologica del testo.

Il romanzo, nel suo complesso, risulta quasi sovversivo anzitutto per la pretesa di conferire dignità di protagonisti a personaggi dei quali spesso la Storia si dimentica; si rivela inoltre originalissimo con il suo infaticabile indagare la verità morale nei fatti, anziché modificare o inventare i fatti per dimostrarla, con la sua attenzione finissima alla totalità delle umane emozioni, dalle più alte alle più meschine – si concedono peraltro spazi piuttosto esigui, ma comunque significativi, a quell'amore ch'era stato oggetto di tanta letteratura – e anche col suo scandagliare l'universo ecclesiastico senza indulgenza, rivelando che il male alligna anche all'interno di un convento, che un prete può essere un pavido o che un prelato è stimabile non perché viene da una famiglia illustre, ma perché pone i vantaggi della propria nascita al servizio degli altri.

Giova sottolineare la forza di siffatto uso della storia, cercando di mostrare quanto i temi manzoniani e i personaggi che li rappresentano siano, oggi, assolutamente attuali: se osserviamo con qualche attenzione, cercando di spingerci oltre l'epidermide del testo, percepiamo chiaramente che la narrazione procede sulle tracce di argomenti che sono, contemporaneamente, nel tempo ed oltre il tempo, cioè universali. Invero, il problema della condi-

zione sociale e quello dello *status* giuridico di donne e uomini – con tutto il loro peso, le loro conseguenze e (spesso) le loro gravi iniquità –, quello della grazia e quello del perdono, quello della giustizia e quello della conversione, quello della morte e quello della speranza sono tutti argomenti di grande attualità, con cui il mondo contemporaneo è tenuto quotidianamente a fare i conti.

Le vicende di Renzo, Lucia e di quasi tutti gli altri personaggi – comparse o comprimari – costituiscono la concretizzazione di quel *vero poetico* che, ad avviso del gran lombardo, è l'unico spazio ove la letteratura possa impegnarsi con efficacia senza violare le ragioni della storia, bensì prendendo da quest'ultima tutto ciò che ne costituisce parte integrante senza essere mai raccontato.

Manzoni vede il “male radicale” connaturato all'*humana condicio* esercitarsi in special modo sulla politica, con la presunzione di sostituire alla morale di Dio quella propria, di schiacciare la giustizia sotto l'utilità più egoistica, di prendere atto della debolezza umana solamente per sfruttarla. Il riscatto può venire solamente da una certezza teologica, dalla piena fiducia nella Provvidenza divina, una forza invisibile ma onnipresente e onnipotente, la quale opera sulle trame ordite dagli uomini travolgendole con i propri disegni, che ci sfuggono, sì, ma ci coinvolgono comunque. Non si tratta affatto di una fede passiva, ma di un impegno globale attivissimo, giacché (com'è arcinoto) l'esistenza per Manzoni non è festa per qualcuno e peso per molti, ma impegno per tutti; per soprammercato, essa rappresenta un impegno del quale si è chiamati, senza eccezioni, a render conto dinanzi a Dio. In una visione alta e severa del nostro essere nel mondo e dentro la storia, lo scrittore richiama l'idea di un'uguaglianza sostanziale degli esseri umani, che passa attraverso l'impegno di ciascuno al servizio degli altri e della società.

Tutti i personaggi dei *Promessi Sposi* fanno parte di un organismo complesso e ben organizzato, mirabilmente corale, ove ciascuno ha una propria parte indispensabile anche per le vicende di tutti gli altri. Storicamente, i due protagonisti della vicenda, Renzo e Lucia, sarebbero da ascrivere al ruolo di vittime, e tuttavia crediamo sia necessario intendere questo termine in un'accezione aliena da ogni passività. In effetti, non si può proprio asserire che i protagonisti escano sconfitti, materialmente e moralmente, dalle prove cui sono sottoposti nel corso dell'intera narrazione: in vari modi e tempi, mai trionfalmente, essi superano, al contrario, tutte quante le sfide che, loro malgrado, hanno dovuto accettare, e ne escono in grado di riprendere proprio dal punto in cui avevano lasciato la loro esistenza “normale”.

Lucia è una giovane donna che vive sola con la madre; disgraziatamente,

la ragazza non ha un padre che costituisca un punto di riferimento sociale e sostiene il suo piccolo nucleo familiare con il proprio lavoro. La giovane è sottoposta all'autorità di sua madre Agnese che, come capofamiglia, ha il potere di controllo sulla figlia e il dovere di protezione nei suoi confronti. Il fatto che Lucia lavori non ha alcuna rilevanza sociale, tranne per il fatto che il suo lavoro è finalizzato, come quello di molte altre sue coetanee nella medesima condizione sociale, a procurarle la dote, requisito indispensabile per l'accesso al matrimonio. Lucia lavora come operaia in un setificio, realtà comune nel mercato del lavoro settentrionale e nel cuneo montuoso che divide i due rami del lago di Como, non solo nel Seicento ma anche oltre.

In quanto giovane donna nubile, Lucia non è, a livello giuridico, soggetto autonomo di diritto, e risulta pertanto esposta da molti punti di vista: il lavoro, necessario per la sopravvivenza del piccolo nucleo familiare femminile a cui ella appartiene, la fa uscire di casa e la rende troppo visibile; la sua condizione sociale; la mancanza di tutela giuridica; l'assenza di un padre; l'impossibilità, da parte della madre, di proteggerla effettivamente; la necessità di render conto del proprio comportamento non solo alla madre, ma a tutta la comunità.

Poste queste premesse, è quasi inevitabile che, nel momento in cui cominciano le molestie da parte di Don Rodrigo, che ritiene di essere nel suo pieno diritto, da uomo e da signore del luogo qual è, Lucia non ne parli ad alcuno: in lei prevalgono, infatti, l'atavica vergogna, quel senso di colpa che affligge ogni donna molestata o peggio, facendo sorgere non di rado nel suo intimo l'idea che, in fondo, la colpa sia anche sua; ella cerca invece di proteggersi in altre maniere: dapprima mettendo in pratica il consiglio del suo confessore di affrettare le nozze e quindi, allorché le cose precipitano, rivolgendosi *toto pectore* all'unica fonte di difesa che giudica possibile e sicura, la fede. Lucia non è certo l'ochetta perennemente in lacrime e in preda ai famosi e famigerati rossori, e neppure – come sostiene Perpetua con una buona dose di perfidia – l'ipocrita pronta a celarsi dietro ai grani del rosario alla prima difficoltà; al contrario, la giovane sa bene di non avere altre risorse oltre alla fede, che in lei è semplice e salda, adulta, matura: Manzoni così ce la presenta fin dall'inizio della storia.

Lucia, dunque, è già un personaggio a tutto tondo, che non ha bisogno di crescere o di cercare se stessa; Renzo, viceversa, si manifesta subito come un giovane impulsivo: di lui Manzoni non tarda a evidenziare quella "lieta furia di un uomo di vent'anni" che, come ognuno sa, gli farà commettere un'infinità di errori di vario ordine.

Alla conclusione del romanzo, dopo un pandemonio di peripezie, morti-

ficazioni ed angosce, Lucia nulla ha imparato, di fatto, che non sapesse già *ab initio*: ha ben chiaro, nella sua fede semplice ma profonda, uscita intatta da tutte le prove, il senso del limite radicale connaturato ad ogni sforzo umano, l'insufficienza di qualsivoglia mente umana di fronte alle incognite della vita. La donna osserva con semplicità lucida e disarmante che i guai vengono pure a chi non li cerca, a chi fa di tutto onde mantenersi innocente, e – insieme con un Renzo fatto più saggio dalle amare esperienze vissute – conclude che solo una completa fiducia in Dio sa renderli sopportabili ed edificanti, sa accettarli come occasioni di perfezionamento, conferendo ad essi un senso ben preciso di ordine oltremondano, l'unico appagante. Il significato profondo della storia di Lucia, dunque, non è circoscrivibile negli angusti confini dell'*hic et nunc*, ma li trascende, va oltre la storia stessa e diventa universale, perché coinvolge una questione drammatica, cioè la gratuità del male, della sofferenza e del dolore, che aggrediscono anche chi non ha responsabilità o colpa. Il fulcro di tutta la questione è proprio la fede in Dio, il superamento della dimensione dell'*hic et nunc* nella consapevolezza che la vita terrena non è altro che un passaggio e una preparazione a “una vita migliore” (XXXVIII 68), a una condizione che trascende di gran lunga quella “valle di lacrime” che è – sempre e comunque, in un'ottica cristiana – la vita in terra.

In più riprese la critica (forse) più attendibile ha sottolineato l'indubbia consonanza di queste posizioni con quello che ha da essere considerato il testamento etico-spirituale di Padre Cristoforo, l'infaticabile, eroico “cavaliere della fede” (Kierkegaard) che, da psicagogo insieme perspicace, inflessibile e umanissimo, ha sapientemente orientato la crescita interiore di Lucia. Nel lazzaretto, oramai sfibrato dalle fatiche e dalla peste, aveva infatti affermato, rivolgendosi prima a Renzo e poi ad entrambi i promessi:

E tu, [...] ricordati, figliuolo, che se la Chiesa ti rende questa compagna, non lo fa per procurarti una consolazione temporale e mondana, la quale, se anche potesse essere intera, e senza mistura d'alcun dispiacere, dovrebbe finire in un gran dolore, al momento di lasciarvi; ma lo fa per avviarvi tutt'e due sulla strada della consolazione che non avrà fine. Amatevi come compagni di viaggio, con questo pensiero d'avere a lasciarvi, e con la speranza di ritrovarvi per sempre. Ringraziate il cielo che v'ha condotti a questo stato, non per mezzo dell'allegrezze turbolente e passeggiere, ma co' travagli e tra le miserie, per disporvi a una allegrezza raccolta e tranquilla. Se Dio vi concede figliuoli, abbiate in mira d'allevarli per Lui, d'istillar loro l'amore di Lui e di tutti gli uomini; e allora li guiderete bene in tutto il resto (XXXV 76-77).

Di catastrofi, disgrazie, ingiustizie, miserie *et similia*, Renzo e Lucia ne

hanno vedute e vissute a profusione: dal dispotismo scatenato, cupido e, alla fin fine, assurdo di Don Rodrigo sino ai disastri crudeli della peste, passando per mille altre follie, meschinità e perfidie, essi hanno davvero avuto modo di esperire quanto dura e penosa sia “l’aspra tragedia de lo stato umano”. Le parole proferite qui da Fra Cristoforo potrebbero sembrare *ictu oculi* la previsione di un’altra raggelante disgrazia, ma in realtà additano, viceversa, l’unica vera via di liberazione da un mondo, da una società, da un sistema irreversibilmente dominati dal male.

Così, secondo la sapienza e la saggezza severamente cristiane dell’animoso cappuccino, i due giovani, oltre a dover attribuire il valore che meritano alle gioie terrene, sempre fragili, transeunti e frammiste d’affanni, dovranno stimare la morte non già come la fine inesorabile e straziante di un percorso compiuto insieme, bensì – tutt’al contrario – come il solo passaggio praticabile in grado di condurli alla dimensione celeste, incommensurabilmente superiore per bellezza, giustizia, felicità ed ogni altro bene rispetto a quanto hanno lasciato dietro di loro.

Vero campione del Cristianesimo militante è, come nessuno ignora, padre Cristoforo. Questi nasce come Lodovico, un giovane borghese senz’altro liberale e animato da encomiabili intenzioni, ma al tempo stesso orgoglioso e instabile, che si trova ben presto a vivere un’esperienza unica, rivoluzionaria, palinogenetica, che muterà *ab imis fundamentis* il corso della sua esistenza: quella del perdono⁷. È risaputo che Lodovico si macchia di un omicidio, anzi *de facto* di due: a motivo di una stolido questione di precedenza sulla strada, che peraltro si rivelerà tragica, uccide un nobile e perde il suo servitore, Cristoforo, colpito a morte nel tentativo, magnanimo quanto vano, di salvare la vita e la reputazione del suo padrone.

Sconvolto dall’atroce consapevolezza d’esser stato causa di ben due morti, Lodovico si avvicina alla religione non già per paura, ma piuttosto perché si rende conto che un amico è morto per lui. Nel suo animo sensibilissimo, la necessità di perdono prende il posto dell’orgoglio e dell’ira, e di quel perdono chiesto e concesso il simbolo è quel pane ch’egli mangia prima con una sorta di voluttà, come se si accostasse a un’eucaristia di cui necessitava da tempo, depone poi in una bisaccia a ricordo prezioso e indelebile della immensa consolazione ricevuta, e consegna infine a Renzo, perché mai dimentichi di perdonare il prossimo durante l’ancor lungo ed esigente percorso esistenziale che lo attende.

⁷ Circa tale problematica decisiva quanto artigliante cfr., per tutti, Bouchard, Ferrario 2008: *passim*.

Nel romanzo risuonano tante voci, flebili o prepotenti, di verità o di menzogna, di pacatezza o di derisione, ed il romanzo parla in effetti di amore e di amicizia, di violenze e tradimenti, di malattia, di morte, di dignità, di giustizia, di carità cristiana (*agàpe*), di delitti e ossessioni attraverso tutte queste voci. Il narratore fonde la “lingua della verità” con la ‘lingua della quotidianità’ dicendo ciò che è *proprio* nella lingua dei suoi personaggi, e nella propria ciò che appartiene ad altri” (Manzoni 1988: XI): in quell’universo di voci si può avvertire l’eco di alcuni approdi di Shakespeare e, parallelamente, la solennità inconfondibile della parola biblica, che diventa parola corale perché è la parola di un popolo: probabilmente, proprio nella tensione al realismo il capo d’opera del gran Lombardo recupera e adegua alla realtà modestissima dei suoi eroi l’eco di grandi voci e di grandi testi.

Su questi temi converrebbe forse soffermarsi a riflettere, perché essi appartengono al loro tempo non meno di quanto appartenessero al tempo di Manzoni – e di quanto, forse, appartengono al nostro. Ed è a partire dalla riflessione sull’universalità severa della proposta manzoniana, sull’universalità della storia e dei comportamenti umani all’interno di essa che si può meditare per rinvenire non solo un valido punto di osservazione in più ma, soprattutto, qualche altra buona ragione per incuriosirsi e avvicinarsi a un’ermeneutica viva e feconda di questo immane sforzo diegetico davvero *sui generis*.

Miguel Mañara

Sebbene composto all’alba del Novecento, il dramma *Miguel Mañara. Mistero in sei quadri* (1912) di Oscar Vladislav de Lubicz Milosz (1877-1939) manifesta ancora, come vedremo, diversi tratti inequivocabilmente romantici. In quest’opera breve ma densa e ben ponderata, lo scrittore francofono di origine lituana rielabora adagio e in modo autenticamente poetico – e perciò, presumibilmente, insieme tanto lucido e affascinante – la tormentata vicenda esistenziale di un’epifania originale e avvincente del mito culturale di Don Giovanni⁸.

Siamo nella Siviglia del *Siglo de Oro*, e più precisamente nel 1656. L’ardente, temerario e quanto mai spregiudicato cavaliere Miguel Mañara – libertino incallito e famigerato, nonché colpevole di una serie varia e vasta di

⁸ Si consulti, *ex multis*, l’ormai classico *Dictionnaire de Don Juan* superbamente curato da Pierre Brunel (1999), tuttora – non certo per caso – di anno in anno ristampato e, almeno in parte, aggiornato.

crimini gravi – ci viene presentato dal drammaturgo slavo proprio nel momento crudele in cui un'insoddisfazione profonda comincia, costante e inesorabile, a travagliarlo: *“Ah! Come colmarlo, quest'abisso della vita? Che fare? Perché il desiderio è sempre lì, più forte che mai, più folle che mai”*.

Al culmine dell'insoddisfazione esistenziale, l'incontro con Girolama Carrillo de Mendoza suscita in lui una letizia cristallina, appagante, vivificante... Invero, sarà questa giovane “pura siccome un angelo” a fargli comprendere l'essenza del vero amore. Poco più che adolescente (ha sedici anni), la “soave fanciulla” andalusa ama i fiori, ma non li recide per ornarsi come le altre ragazze, giacché *“si può benissimo amare, nel mondo in cui siamo, senza aver subito voglia di uccidere il proprio amore diletto, o di imprigionarlo fra i vetri (come si fa con gli uccelli), in una gabbia ove l'acqua non ha più sapore d'acqua e i semi dell'estate non hanno più sapore di semi”*.

Girolama è felice, per quanto beninteso lo si può essere *in hac lacrimarum valle*, ed è felice soprattutto per la semplicità che custodisce il pudore di una giovinezza naturalmente fedele a una virtù etico-spirituale e civile di rarissima qualità: *“Mi dicevate dianzi che la mia vita era triste: non condivido affatto il vostro punto di vista. C'è la casa, c'è il giardino, e la lezione quotidiana, e i poveri. C'è molta, molta povera gente a Siviglia. Non ho il tempo d'annoiarmi. E poi ci sono i libri [...]. Non rimproveratemi questa tranquillità di spirito e di cuore: non trascuro alcuno dei miei doveri”*.

Nella sua semplicità esemplare quanto consapevole, nella sua giovinezza impeccabilmente vissuta, Girolama accoglie Mañara, quantunque ne conosca l'opaco, tenebroso passato, poiché intuisce, nel cuore di lui, una favilla di bene non del tutto spenta, che può portarlo *gradualmente* ben al di là dei suoi trascorsi torbidi e inquietanti: *“Non ho paura di voi. [...] E le donne sanno bene quello che fanno, via, e si lasciano prendere soltanto allorquando Iddio non è più nel loro cuore, e allora non vale più la pena prenderle”*.

Coronando un magnifico sogno d'amore, i due personaggi si sposano felicemente ma, dopo soli tre mesi, Girolama muore d'improvviso: il dolore immenso, atroce, ineffabile per la dipartita di lei fa riaffiorare nel cuore di Miguel tutta la feroce consapevolezza dell'orribile esistenza che ha preceduto la sua conversione: è come se il dolore tremendo derivante dalla perdita dell'unica persona che egli ha amato *come Dio comanda* recasse con sé tutti i veri dolori della sua vita, li rendesse – se mai possibile – ancor più laceranti, irreversibili, spietati. E quale dolore è più atroce della coscienza d'aver commesso peccati orribili e quasi innominabili che – agli occhi di un Miguel rinnovato *intus et in cute* da un amore per Cristo ben coltivato, specie in grazia di una donna prossima alla santità – sembrano adesso imperdonabili?

Ma il Superiore del convento a cui Mañara si presenta nulla condanna di tutto il suo fosco e, per più patenti ragioni, criminale passato, giacché comprende che il giovane uomo vuole recuperare *tota anima*, con tutto se stesso, il senso più fondo e sincero del proprio percorso esistenziale.

L'aristocratico spagnolo decide quindi d'entrare in convento, animato da una viva speranza di redenzione: là potrà finalmente acquisire, da figlio del dolore qual era, l'illuminante certezza che gli farà dire: "*Io sono Mañara. E Colui che amo mi dice: queste cose non sono mai state. Se ha rubato, se ha ucciso: che queste cose non siano mai state!* Egli solo è. Tutto è dove dev'essere, e va dove deve andare: al luogo assegnato da una Sapienza che – il Cielo sia lodato! – non è la nostra".

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., 1948, *Chateaubriand. Le livre du centenaire*, Paris, Flammarion (contributi di G. Collas, A. Outrey, L. Martin-Chauffier, P. Moreau, A. Weil, P. Clarac, Ch. H. Pouthas, V.-L. Tapié, H. Le Savoureux, M.-J. Durry, Y. Delbos, M. Levailant).
- Barbérís, P., 1976, *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*, Paris, Larousse.
- Bianchi E., 2007, *Cristiani nella società*, Milano, BUR.
- Bonfantini M., 1969, *Storia della letteratura francese*, Milano, Fabbri, II.
- Bottani N., 2013, *Requiem per la scuola*, Bologna, il Mulino.
- Bouchard M., Ferrario F., 2008, *Sul perdono. Storia della clemenza umana e frammenti teologici*, Milano, Bruno Mondadori.
- Brunel P. (a cura di), 1999, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont.
- Buge J., 1963, *Milosz en quête du divin*, Paris, Nizet.
- Buge J., 1965, (a cura di), *Milosz*, Paris, A. Silvaire.
- Charbonnier A. G., 1996, *Oscar Vladislav de Lubicz Milosz. Le poète, le métaphysicien, le Lituanien*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Chateaubriand F.-R. de, 1930, *Atala. René*, a cura di G. Chinard, Paris, F. Roche.
- Chateaubriand F.-R. de, 1950, *Atala*, ed. critica a cura di A. Weil, Paris, Corti.
- Chateaubriand F.R. de, 1958, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, a cura di F. Letessier, Paris, Garnier.

- Chateaubriand F.-R. de, 1969, *Atala*, in Id., *OEuvres romanesques et voyages*, a cura di M. Regard, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 1-99.
- Chateaubriand F.-R. de, 1971, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, a cura di P. Moreau, Paris, Gallimard.
- Chateaubriand F.-R. de, 1996, *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, a cura di J.-Cl. Berchet, Paris, Flammarion.
- Chateaubriand, F.-R. de, 2015, *Atala*, a cura di A. M. Scaiola, Venezia, Marsilio [la miglior edizione italiana oggi disponibile].
- Chinard G., 1918, *L'exotisme américain dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Paris, Hachette.
- Clément J.-P., 1998, *Chateaubriand*, Paris, Flammarion.
- Clément J.-P., 2003, *Chateaubriand. "Des illusion contre des souvenir"*, Paris, Gallimard.
- Diesbach G. de, 1995, *Chateaubriand*, Paris, Perrin.
- Fumaroli M., 2009, *Chateaubriand. Poesia et Terrore* (2003), Milano, Adelphi.
- Garboli C., 2015, "Introduzione" a F.-R. de Chateaubriand, *Memorie d'oltretomba* [1995], n. ed. a cura di I. Rosi e F. Vasarri. Traduzione di I. Rosi, F. Martellucci e F. Vasarri, Torino, Einaudi, pp. XXX-XCVIII.
- Glaudes P., 1994, *Atala. Le désir cannibale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Hall J., 1981, *Sociologia della letteratura* (1979), Bologna, il Mulino.
- Hoffenberg J., 2000, *L'enchanteur malgré lui. Poétique de Chateaubriand*, Paris, L'Harmattan.
- Italia P. (a cura di), 2020, *Manzoni*, Roma, Carocci.
- Lebois A., 1960, *L'oeuvre de Milosz*, Paris, Denoël.
- Manzoni A., 1988, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato. (Ristampa accresciuta: 2021, Roma, Carocci.)
- Manzoni A., 2009, *Opere in prosa*, a cura di D. Monda, introd. di E. Raimondi, Milano, BUR Classici.
- Mastrocola P., 2015, *La passione ribelle*, Roma-Bari, Laterza.
- Mastrocola P. - Ricolfi L., 2021, *Il danno scolastico. La scuola progressista come macchina della disuguaglianza*, Milano, La nave di Teseo.
- Maurois A., 1985, *René ou la vie de Chateaubriand*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Michaud S., 1995, *La donna*, in F. Furet (a cura di), *L'uomo romantico*, Roma-Bari, Laterza.

- Milosz O.V. de Lubicz, 1957-1990, *OEuvres complètes*, Paris, Silvaire, 13 [il *Miguel Mañara* è compreso nel terzo vol.]
- Milosz, O.V. de Lubicz, 2008, *Sinfonia di novembre e altre poesie*, a cura di M. Rizzante, pref. di M. Kundera, Milano, Adelphi [forse il migliore strumento ora disponibile per conoscere adeguatamente l'autore.]
- Monda D., 2001, *I travagli dell'imperfezione*, Bologna, Pendragon.
- Moreau P., 1956, *Chateaubriand. L'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier-Boivin.
- Mourot J., 1962, *Etudes sur les premières oeuvres de Chateaubriand*, Paris, Nizet.
- Pagliano G., 1994, *Profilo di sociologia della letteratura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica. Pellegrini C., 1969, *Storia della letteratura francese*, Milano, Principato.
- Ravasi G., 2019, *Piccolo dizionario dei sentimenti. Amore, nostalgia e altre emozioni*, Milano, il Saggiatore.
- Richard J.-P., 1967, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil.
- Richter A., 1965, *Milosz*, Paris, Éditions universitaires.
- Richter M., 2014, "Introduzione" a F.-R. de Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, a cura di M. Richter, Torino, Einaudi, pp. VII-XCI.
- Rondini A., 2002, *Sociologia della letteratura*, Milano, Bruno Mondadori.
- Rosi I., 2004, "Introduzione" a *Les Natchez*, a cura di I. Rosi e F. Martellucci, Firenze, Le Lettere, pp. VII-XCV.
- Roulin J.-M., 1994, *Chateaubriand. L'exil et la gloire*, Paris, Champion.
- Steiner G., 1984, *Le Antigoni* (2007), Milano, Garzanti.
- Tapié V.-L., 1965, *Chateaubriand par lui-même*, Paris, Seuil.
- Thibaudet A., 1967, *Storia della letteratura francese. Dal 1789 a i giorni nostri* (1936), I, Milano, Il Saggiatore.
- Zidonis G. I., 1951, *Oscar Vladislav de Lubicz Milosz. Sa vie, son œuvre, son rayonnement*, Paris, Perrin.

Strategie del desiderio e malattie d'amore in letteratura

CAROLINA BERTAGGIA

1. Letteratura e desiderio

Hélas! tout est abîmé, action, désir, rêve, parole!
Et sur mon poil qui tout droit se relève mainte
fois de la Peur je sens passer le vent.
[Tutto è abisso: atto, sogno, desiderio, parola.
Si rizzano i capelli quando sento che vola,
su di me la paura, e questo accade spesso]
C. Baudelaire, *Le Gouffre*

Letteratura e desiderio sono indissolubilmente legati sotto molteplici aspetti: come gemelli monozigoti, infatti, condividono la stessa placenta e lo stesso nutrimento, alimentandosi di aneliti condannati a perenne insoddisfazione, in una rincorsa affannosa a un reale che non viene mai davvero raggiunto, ma solo immaginato e narrato secondo specifici linguaggi e particolari rappresentazioni.

Nel testo descrittivo del Convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, tenutosi a Pisa nel 2012, possiamo leggere: “dire desiderio e dire letteratura è quasi la stessa cosa. La letteratura nasce dal desiderio: di ascoltare la storia, di vivere altre vite, di inventare e abitare altri mondi possibili”¹. E ancora: “la letteratura è desiderio in quanto parla di desideri e di personaggi desideranti”. “La medesima trama è – secondo il critico Peter Brooks – una macchinazione del desiderio, messa

¹ Testo consultabile *online*: <http://www.leparoleelecose.it/>; sito letterario fondato da Massimo Gezzi, Guido Mazzoni e Gianluigi Simonetti l'8 settembre 2011.

in moto dal desiderio attivo dell'eroe e che si sviluppa seguendo le sue mosse e macchinazioni per rimuovere gli ostacoli frapposti alla sua realizzazione"².

Allo stesso modo il desiderio inocula in sé, come uno stigma, già nella sua etimologia (*de-sidera*) quel rimpianto delle stelle, dalle quali proveniamo e alle quali, "attraverso le nostre tortuose vie" (Freud 1975: 63), vorremmo tornare. Una tensione irrisolta e irrisolvibile verso il cielo, una mancanza, intrinsecamente incolmabile, d'infinito, di quella completezza che ci permetterebbe chissà – il dubitativo era già leopardiano –, di raggiungere finalmente l'agognata felicità: "Forse s'avess'io l'ale/ da volar su le nubi, e noverar le stelle ad una ad una,/o come il tuono errar di giogo in giogo,/ più felice sarei, dolce mia greggia,/più felice sarei, candida luna" (Leopardi 1998).

Il tema è fecondo di riflessioni sin dagli albori della civiltà e del pensiero. Già Platone, nel suo *Simposio* tentò di spiegare questa scissione originaria, con la descrizione di due miti fondamentali: quello degli androgini, esseri perfetti dei quali parlava Aristofane, separati proprio a causa dell'invidia degli dei e quello della favola di Amore e Psyche, raccontata da Diotima, seme germinale da cui ha origine ogni perdita. "In entrambi i casi si tratta di miti di destino che segnano con forza l'intero percorso della letteratura occidentale come percorso del desiderio con una insanabile frattura, e una duplicità. Tensione verso il futuro e verso il passato al tempo stesso (*mixing memory and desire*, T.S. Eliot), il desiderio è mancanza di ciò che è stato, privazione e tensione della volizione verso l'acquisto e il possesso"³.

Eppure, contrariamente al bisogno, che si placa una volta esaudito, il magma primordiale del desiderio non smette mai di ribollire nelle profondità delle nostre viscere, dal momento che nessuna soddisfazione e nessun possesso sono realmente possibili. Non appena ci lanciamo sul nostro oggetto bramato, esso si rivela inconsistente come un miraggio, acqua che non disseta, carne che non sazia, fuoco inestinguibile, perché scaturisce da insondabili abissi viscosi e ancestrali, condannandoci a una caccia affannosa e inconcludente, metonimia dopo metonimia, feticcio dopo feticcio, alla disperata ricerca della nostra misteriosa e scomparsa *Res Amissa*. Canta il poeta: "Tutti riceviamo un dono / Poi non ricordiamo più / Nè da chi nè che sia / Soltanto, ne conserviamo / – pungente e senza condono – / La spina della nostalgia" (Caproni 1983). È proprio il *nostos* insoddisfatto – ci ammonisce Lacan – che "lega il soggetto all'oggetto perduto, la nostalgia tramite cui si esercita tutto lo sforzo della ricerca. Essa caratterizza il ritrovamento

² *ibid.*

³ *ibid.*

del segno di una ripetizione impossibile, visto che per l'appunto non è lo stesso oggetto, non potrebbe esserlo" (Lacan 1996). Se anche riuscissimo, ragionando per assurdo, a toccare con mano quegli astri dai quali siamo stati brutalmente strappati, aprendo il pugno non resterebbero che gas e polvere. Come Ruggero e Ulisse, ingannati dalle fattezze mutevoli di Alcina e Circe, ci renderemmo conto di essere vittime di un abbaglio, i contorni evanescenti delle cose sfumerebbero dinnanzi a noi, sgretolandosi come i merli dei castelli che la fata Morgana disegnava negli occhi arsi dal sole dei marinai.

1.1. *Il nocciolo incandescente del desiderio. Funzioni e strategie del discorso letterario*

[...] fu condotto
in un vallon fra due montagne istretto,
ove mirabilmente era ridotto
ciò che si perde o per nostro difetto,
o per colpa di tempo o di Fortuna:
ciò che si perde qui, là si raguna.

[...] i vani desideri sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.

L. Ariosto, *Orlando Furioso*

Non è nella galassia del reale, che siamo in grado cogliere il nocciolo incandescente del nostro desiderio e porre fine alla partita. Nel tentativo di colmare quello scarto, sarà necessario accedere a un'altra dimensione, quella letteraria, nella quale potremmo finalmente godere della stessa pluralità di forme delle nostre chimere e "sentire tutto in tutte le maniere, / vivere tutto da tutti i lati, / essere la stessa cosa in tutti i modi possibili allo stesso tempo / realizzare in noi stessi tutta l'umanità di tutti i momenti / in un solo momento diffuso, profuso, completo e distante" (Pessoa 2014). La letteratura assolverebbe così la stessa funzione che riveste per Freud il gioco nel bambino, rappresentando la prosecuzione in età adulta di quello *spiel* che altro non è che "l'antefatto del sogno da svegli" (Alfano 1968).

Uscito dai territori ludici dell'infanzia il *Phantasieren* si fa parola scritta, mantenendosi però eternamente scevro dalla "prova di realtà". Ciò che Freud definisce il *Tagtraum*, il sogno a occhi aperti che si condensa nelle creazioni

letterarie, sarebbe in questo senso – come lo descrive Carmelo Colangelo nel suo *Testo del desiderio* – “una formazione psichica mediana tra sogno e delirio che porta con sé un’astrazione dall’ambiente che, pur non essendo comparabile a quella del sonno e del sogno in quanto tali, costituisce anch’essa una dissociazione dal reale in cui il soggetto è immerso”. Anche se non stiamo dormendo – specifica l’autore – siamo separati dal mondo effettivo, iscritti in uno scenario in cui i nostri desideri possono giungere a realizzarsi. D’altra parte, chi pensando, sogna a occhi aperti, non è in preda ad allucinazioni: in senso proprio il fantasticante non vede assolutamente nulla e resta consapevole di abbandonarsi a immagini di appagamento dei propri auspici, dei propri voti (*Wunschen*), i quali consistono generalmente in desideri dettati dall’ambizione... e/o in desideri a carattere erotico” (Colangelo 2018).

Scrivendo insomma abbiamo la possibilità di “creare un mondo autonomo”, disponendo “le cose in un ordine nuovo, di nostro gradimento”, “mettiamo tra parentesi il reale per correggere ciò che di esso ci lascia insoddisfatti, quanto cioè letteralmente ci ha lasciato a desiderare” (*ibid.*). La letteratura, d’altro canto, come la definiva il premio Nobel Mario Vargas Llosa, è anche questo: “un duraturo risarcimento contro gli infortuni e le frustrazioni della vita”⁴, o, spingendo il discorso ancora più lontano, secondo la lezione di Francesco Orlando “una grandiosa formazione di compromesso, volta a esprimere tutta l’intensità dei desideri più reconditi disinnescandone però la carica autisticamente distruttiva”⁵. Esemplificative a questo riguardo le parole di Calvino: “quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell’altro, in quello che usiamo chiamare il mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intelligibile ad un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l’inaspettato senza essere distrutto” (Calvino 2010).

La letteratura insomma può essere considerata come una sorta di strategia specifica, messa in atto dal desiderio per realizzarsi in forme che gli sarebbero altresì precluse in quel mondo fatto di tre dimensioni e cinque sensi che ci troviamo ad abitare. La costruzione di un *Fantasiewelt* “un mondo fantasmatico assolutamente separato dalla realtà” ci consentirebbe, infatti, di soddisfare “le esigenze del principio di piacere” (Alfano 1968), contribuendo tra le altre cose, grazie alla censura operata dallo stile narrativo, a liberare tensioni nella nostra psiche, ragion precipua – secondo Freud – del godimento che ci

⁴ Testo consultabile *online*: http://www1.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/200807a_rticoli/34967girata.asp

⁵ Testo consultabile *online*: <http://www.leparoleelecose.it/>

deriva dalle opere scritte. Finalmente, nella pratica letteraria, quell'essere *malato di desiderio*, che è l'uomo, trova spazio per la significazione dell'impulso libidico che lo caratterizza, potendo così rispondere "alla fondamentale – antropogenica – pressione della pulsione" (*ibid.*), mentre scorrazza impunito tra i corridori del Palazzo d'Atlante.

1.2. Contro il nulla che avanza, riprendersi il labirinto. Morte del desiderio, morte della letteratura?

And when I'm lying in my bed
I think about life and then I think about death
And neither one particularly appeals to me
And if the day came when I felt a natural emotion
I'd get such a shock I'd probably lie
In the middle of the street and die
I'd lie down and die

The Smiths, *Nowhere Fast*

Letteratura e desiderio non condividono solo la gestazione, ma anche un patrimonio genetico che li rende soggetti alle stesse eziologie e vittime degli stessi pericoli. Non è un caso, infatti, che nel corso dell'ultimo mezzo secolo, sia stata reiteratamente annunciata la morte di entrambi. Da alcuni decenni Massimo Recalcati ci ammonisce segnalando le insidie del "godimento senza limite, cifra del capitalismo"⁶, la cui bulimia ci lascia paradossalmente sempre più affamati. Sono lontani, infatti, i tempi in cui Freud ne *Il disagio della civiltà*, rilevava come il costo che l'individuo doveva pagare per entrare negli stretti dettami del vivere sociale, fosse la "rinuncia di una quota di soddisfazione pulsionale"⁷. Le rigide imposizioni della Vienna di fine Ottocento prevedevano un imperativo caratterizzato da un divieto: al cuore – esito del conflitto tra desiderio e Legge – la rimozione, e dunque un desiderio inconscio censurato e costretto a tornare, cifrato, in sogni, atti mancati, lapsus, sintomi nevrotici. Il passaggio dal contesto in cui Freud elabora le sue riflessioni a quello in cui domina il discorso del capitalista, come lo ha definito Lacan, ha sostituito tale divieto con quel nuovo imperativo che caratterizza la nostra epoca: Godi! Non più dunque la castrazione, la necessità di perdere

⁶ Testo consultabile *online*: <https://www.doppiozero.com/materiali/massimo-recalcati-le-nuove-melancolie>

⁷ *ibid.*

qualcosa del godimento individuale come condizione di possibilità di un vivere collettivo, quanto piuttosto l'enfatizzazione del godimento nella vita individuale e comune⁸.

Le pazienti *isteriche* del padre della psicoanalisi e i suoi casi clinici si sono trasformati in gaudenti consumatrici e consumatori compulsivi, ossessionati dall'accumulazione di oggetti-feticcio, "nel tentativo – impossibile – di saturare una mancanza diventata vuoto"⁹.

Le nuove tecnologie, l'aumento del benessere in gran parte del mondo occidentale, le profonde trasformazioni sociali di cui gli anni Sessanta sono stati forieri, la liberazione sessuale, la caduta dei totalitarismi, lo stravolgimento della morale, hanno, allo stesso tempo, reso il desiderio più accessibile e contribuito alla sua sovrapposizione con il godimento dell'*oggetto-merce* da cui non si salva neppure l'umano. Il passaggio appena analizzato dal dovere al godimento ha fagocitato anche i rapporti, *oggettualizzandoli* e trasformandoli in onanistica soddisfazione di un bisogno autoreferenziale e di una soggettività "animata da una vocazione all'espansione illimitata delle proprie pretese che la rende cieca ai desideri e alle esigenze dell'altro da sé"¹⁰.

La complessità delle relazioni, quel crinale dai bordi scoscesi, in cui la nostra stessa identità si costituisce, ruzzolando di volta in volta in un versante diverso, restando o aggiungendo materia, implicazioni affettive, parole; la scoperta dell'altro che implica affacciarsi al baratro e camminare in equilibrio tra un orizzonte condiviso e il pericolo della caduta, fintanto che l'ebbrezza del volo resterà più forte delle raccomandazioni di Dedalo, tutto ciò viene semplificato, ridotto a due dimensioni, trasformato a sua volta in *prodotto* da consumare voracemente, in una frenesia che non conosce limite. Si pensi solo alle reti sociali, alle app di incontri, all'uso edonistico più o meno sdoganato dei corpi, ai sentimenti *prêt-à-porter*, da rinnovare ad ogni cambio di stagione.

La lavina della modernità ha fatto franare gli argini di quella *legge coer-*

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.* Prosegue dunque Recalcati: "se la mancanza strutturale dell'essere umano è ciò che rende necessaria la relazione con gli altri, se dalla perdita originaria dell'unità con il materno segue un'articolazione che evidenzia il rapporto ineliminabile del soggetto con l'Altro, il discorso del capitalista sarebbe responsabile di una trasformazione di tale mancanza simbolica in un vuoto concreto, vuoto che lungi dal farsi motore di una relazione e di un desiderio verso l'Altro, chiederebbe banalmente di essere colmato. Nell'attualità iper-moderna l'esperienza umana della mancanza, matrice del dinamismo del desiderio e della sua funzione di apertura, si trasforma in esperienza del vuoto, esperienza di annullamento, pietrificazione e congelamento del desiderio".

¹⁰ *ibid.*

citiva, alla quale l'inconscio – ed è stata questa la grande scoperta di Freud – si ribellava attraverso “messaggi cifrati” e “manifestazioni che sfuggivano al dominio intenzionale”¹¹. La sofferenza che prima si faceva sintomo, viene invece oggi negata in una sorta di *disconnessione* (e l'uso del termine non è casuale in un mondo perennemente connesso ad altro) con l'inconscio. Il desiderio, svincolato dalla morale e reso a portata di mano o di tasca, non preme più per emergere in superficie ma appassisce in un ripiegamento nichilistico. Come specificano gli psichiatri Benasayag e Schmit: “la nostra società non fa l'apologia del desiderio, fa piuttosto l'apologia delle *voglie*, che sono un'ombra impoverita del desiderio, al massimo sono dei desideri formattati e normalizzati” (Benasayag, Schmit 2004). La libertà che ci ha travolti ha ridisegnato il nostro paesaggio facendo emergere nuove possibilità d'azione, il ritirarsi del *limen* ha lasciato scoperte infinite opzioni, come allettanti arcipelaghi fertili di promesse, verso i quali veniamo attratti da fallaci canti di sirene del *marketing*.

Gli antichi però lo sapevano bene, rimuovere le pietre sacre che segnano i confini, non è mai senza conseguenze; l'assordante *suono di miele* con cui cerchiamo di coprire l'eco mortifero del nostro *horror vacui* ci rimbomba dentro, destino di tutti i rimossi non elaborati è l'eterno ritorno. Scilla e Cariddi insomma ci attendono al varco risucchiandoci nella voragine dell'*impasse* e dell'inazione. Frastornato dal cieco moltiplicarsi di *link* il soggetto della contemporaneità rifugge i legami in nome di una libertà che si tramuta nel suo opposto. Del resto già Aristotele insegnava che lo schiavo in realtà è colui che, privo da ogni vincolo, può essere utilizzato ovunque. Le catene con cui Ulisse si faceva immobilizzare all'albero maestro della propria nave non sono più necessarie, alla malia di seducenti donne pesce preferiamo la nostra rassicurante immagine riflessa, dimentichi dell'ormai lontano monito di Zeus a Narciso: *Guardati da te stesso*.

Per scongiurare “il fallimento del desiderio” – spiega Recalcati – “si rifiuta la vita”, l'esposizione “all'ingovernabile”, ogni “eccedenza che non possa essere padroneggiata”¹². Sembrerebbe quasi che il peso dell'esistenza, con il suo inevitabile corollario di frustrazione, abbandono, solitudine, malattia, morte e mancanza di senso, quella complessità insomma “del tutto naturale del vivere” (Benasayag, Schmit 2004) sia diventata nella contemporaneità qualcosa di patologico.

Non è un caso se il periodo in cui viviamo è stato denominato l'*epoca*

¹¹ *ibid.*

¹² *ibid.*

delle passioni tristi, denunciando, tra le altre cose, un'effettiva incapacità dei nostri tempi di farsi carico di una situazione di angoscia, con il conseguente sterile congelamento del nostro apparato desiderante. A ciò si aggiunge una diffusa sensazione di estraniamento dal mondo, che ci appare sempre più incomprendibile; la nostra società *iper* tecnologica è infatti la prima che “possedendo delle tecniche, ne è anche allo stesso tempo posseduta. Ci limitiamo a premere dei pulsanti, ignorando il più delle volte quali meccanismi vengano innescati” (*ibid.*). Quelli che erano nati come strumenti per migliorare la nostra quotidianità, *internet*, gli *smartphone*, i *pc*, le reti sociali, i videogiochi, la realtà virtuale, etc., sono diventati vere e proprie estensioni di noi stessi. L'onnipotenza virtuale annulla le distanze, supera ogni barriera, rende attuabili cose fino a poco tempo fa inimmaginabili, mettendo però a dura prova il nostro *principio di realtà*: se tutto sembra accessibile e possibile infatti “allora più niente è reale” (Bertoni 2018).

Cosa c'è in effetti di più fasullo di quei *reality*, così diffusi ai nostri giorni, dove ogni cosa può accadere senza che nulla accada? Si tratta a tutti gli effetti di simulazioni, nel senso etimologico del termine, fare il simile, imitare, rappresentare, fingere, fino a *creare* una sorta di *iperrealtà*, come la definisce il sociologo e filosofo francese Jean Baudrillard, epurata dagli aspetti negativi dell'esistenza e soggetta alla dittatura della perfezione. È il tripudio della forma sulla sostanza, il dover essere sull'essere, la cosiddetta *civiltà delle immagini*¹³, di cui si parla già dagli anni Cinquanta dello scorso secolo, ha esteso le sue radici nella totalità del suo campo semantico tramutandosi in una società di ombre, spettri, *avatar* ed ologrammi.

“Più che una tecnologia, l'universo digitale costituisce infatti una vera e propria *epistemologia*, cioè una nuova configurazione della conoscenza che ridefinisce il nostro rapporto con il mondo” (Bertoni 2018) e il ruolo che in esso ci viene assegnato. “Alcuni annunciano addirittura l'avvento di una nuova specie, *l'homo tecnologicus*”, ormai totalmente immerso in un vero e proprio “*colonialismo digitale*” (Casati 2013). Del resto l'inizio di questo processo era già *in nuce* nel celebre saggio di Walter Benjamin del 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dove l'autore, uno dei massimi pensatori del Novecento, ci allertava circa il fatto che le tecnologie sono *trasformative* e non si “limitano a fornirci protesi operative con cui aumentare i nostri poteri di manipolazione del reale”, ma modificano il modo stesso in cui lo percepiamo e lo viviamo, mostrandocene porzioni “che prima erano

¹³ Immagine: dal latino *imaginem* o *mimagine*, dalla stessa radice del greco *mimos*, imitatore, *mimeomais*, imito. Def.: rappresentazione di un oggetto mediante la pittura, ritratto, sembianza, ombra, spettro.

letteralmente invisibili” (Bertoni 2018: 26). Così il nostro sguardo si fa di volta in volta più acuto mettendo a fuoco i dettagli di quel *capitalismo cognitivo* che si configura come un labirinto, dal quale uscire sembra impossibile.

Nel *cuore di tenebra* di impalpabili intrichi di vie, ce ne stiamo immobili, come mosche avviluppate al centro di una ragnatela, studiando in silenzio la nostra prossima mossa. Come insegna Calvino, infatti, l'unico modo per sfuggire alla condizione di prigioniero è scoprire come è fatta la prigione. Si tratterebbe dunque di recuperare quella “particolare intelligenza del mondo che la letteratura e solo la letteratura può dare” (ivi: 104) spezzando così la “configurazione ossessiva che si estende all'infinito”, di quella *fortezza dell'If* nella quale ci siamo persi, dove la ripetizione costante “nello spazio e nel tempo della stessa combinazione di figure” (ivi: 104) ha spento ogni *aura* sprofondandoci nell'oscurità più caliginosa.

Se è vero infatti come scriveva Todorov, in un suo importante contributo del 2008, che “la letteratura è in pericolo” e le è ormai preclusa ogni possibilità di descrivere il mondo, dal momento che è diventata una sorta di *rappresentazione della negazione*, è altresì vero che più “densa e più eloquente della vita quotidiana ma non radicalmente diversa”, essa “amplia il nostro universo”, stimolandoci “a immaginare altri modi di concepirlo ed organizzarlo” (Todorov 2008: 16).

Regalandoci il potere di una visione nuova la letteratura sopprimerrebbe insomma alla mancanza di forma dell'esistenza reale, partendo dalla sua “materia bruta”, per arrivare a creare però qualcosa di “più meraviglioso, più duraturo e più vero di quello che vedono gli occhi della folla” (ivi: 57). Essa infatti può essere considerata come “una forma speciale di conoscenza” (Bertoni 2018: 104)¹⁴ capace di esprimere “una verità di natura differente rispetto al pensiero razionale e sistematico”, illuminando “il nostro mondo psichico e sociale” (Bertoni 2018: 104), un rocchetto su cui riavvolgere ordinatamente il filo degli eventi, da stringere forte per provare a vincere la sfida al labirinto senza farci sputare fuori dalla realtà e da noi stessi.

Come scrive Federico Bertoni infatti, bisogna stare in guardia dall'idea – a suo avviso molto diffusa ai nostri tempi – “povera e sterilizzata di letteratura”, che riduce quest'ultima ad un passatempo dal valore “consolatorio, identitario” o “addirittura etico e terapeutico”, è infatti proprio questa “produzione narrativa sempre più ripiegata sull'io” tipica dei “romanzi di puro

¹⁴ Sulla letteratura come forma di conoscenza vd. anche Manganelli 1985: 220, 221; Gadamer 1983; Levi Montalcini 2013.

intrattenimento” (ivi: 111) ad essere in “pericolo”, per utilizzare la formula del già citato Todorov.

Se ci limitassimo a vedere la parola scritta come puro *entertainment*, infatti, certamente essa a fatica potrebbe reggere il confronto con il cinema, gli effetti speciali, il 3D, la realtà aumentata, le nuove tecnologie; la stessa funzione precipua che per molti anni le è stata attribuita di descrivere il mondo, contrastando la sua gravità di calviniana memoria, “con l’agilità scattante e tagliente della scrittura” (Calvino 1988), sembra ai nostri giorni impraticabile.

La profezia infatti si è compiuta, la nostra società pare divenuta “tutta di pietra”, quel golfo, già ai tempi delle *Lezioni americane*, così difficile da “attraversare a causa dell’inerzia, dell’opacità e della pesantezza del reale” (ivi: 111), si è ora insabbiato del tutto. Ogni tentativo di dragaggio appare illusorio, “l’ineluttabile pesantezza del vivere” (ivi: 6) e “insostenibile leggerezza dell’essere” (Kundera 1985), sfociano nello stesso delta di un’esistenza che non sappiamo più decifrare né abitare, irta di pericoli e gravida di minacce. “La stampa, i vicini, la televisione ne parlano di continuo, insistendo sulla necessità di “scappare” per sottrarsi al disastro generale” (Benasayag, Schmit 2004: 23).

Eppure proprio qui risiede il paradosso: la letteratura, quella vera, che è ancora “scandalo inesauribile” (Manganelli 1994) e “sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnessure” (Calvino 1980: 96), non è una fuga, un’evasione da un mondo in “cancrena” che non ci soddisfa più, ma un “antidoto”¹⁵ capace di riportarci nella realtà, ricongiungendoci con il nostro io e con la nostra imperfetta essenza umana, senza soccombere all’estraneità. Essa, con i suoi tempi lenti da contrapporre alla frenetica corsa del *nowhere fast*, con i suoi silenzi in mezzo a tanto onnipresente “rumore bianco”¹⁶, diventa dunque una sorta di medicina da somministrare a una società che rischia di diventare *globalmente autistica*¹⁷. Una cura contro quella “epidemia pestilen-

¹⁵ Dal greco αντίδοτο, “dato contro”, sostanza in grado di contrastare una forma di avvelenamento.

¹⁶ Su questo argomento vd. anche DeLillo 2005. L’omonimo libro di DeLillo fa riferimento al “rumore bianco” prodotto dal consumismo, dai media, dalle masturbazioni mentali, dai progressi delle tecnologie della comunicazione e dalla riduzione dello spazio privato.

¹⁷ L’espressione non è solamente figurata, numerosi studi in questo senso sono stati fatti, evidenziando l’incredibile aumento dei casi di autismo dagli anni ’70 ad oggi. Un precursore *ante litteram* dell’argomento era già stato Fedor Dostoevskij, nel suo racconto *Il sogno di un uomo ridicolo*, che ci regala uno spaccato della tragica indifferenza che attanaglia l’essere umano in una società sempre più ripiegata su se stessa. Del resto la radice greca della parola autismo è proprio αὐτός (aütós) - stesso e già racchiude in sé la chiave del problema: gli altri, l’Altro diventano

ziale” che pare aver “colpito l’umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l’uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza”¹⁸ (Calvino 1999: 678).

Tra la “sfida al labirinto” e la “resa al labirinto” si potrebbe dunque profilare una terza via: riprendersi il labirinto, accettando di sostare nel suo dedalo di domande ed imparare ad abitarlo nel *hic et nunc*, fuori dalla luce azzurrognola degli schermi e dei *display*, ritornare alla materia, alla sostanza, all’essere, a quel verbo *En archè en o lógos*, origine di ogni cosa nel creato.

Ribellarsi alla logica dell’utile a tutti i costi, così cara al nostro tempo agonizzante di produttività. Dopo la sfilza di saggi che, come lucidamente avverte Bertoni, assomigliano già di per se stessi ad una “collezione di sintomi”, che trasudano l’ossessione per la funzione, lo scopo, la ragion d’essere, il *perché*¹⁹ della letteratura, far proprie le parole del filosofo cinese Tchouang Tse su “l’utilità dell’inutile”²⁰ ed assumere che proprio in esso, vi è “l’utilità della vita, della creazione, dell’amore, del desiderio”. L’inutile produce infatti “ciò che ci è più utile, che si crea senza scorciatoie, senza guadagnare tempo, al di là del miraggio creato dalla società” (Benasayag, Schmit 2003: 64).

Così come nel recente film della Pixar *Soul*, dopo un’angosciante ricerca scopriamo che lo scopo della vita non è altro che la vita stessa, da assaporare nella sua semplicità e nella quiete accesa dei piccoli gesti quotidiani, allo stesso modo, più che interrogarci sul possibile ruolo e sul senso della letteratura in questa nuova era di *nativi digitali*²¹, potremmo portare alle estreme conseguenze le parole di Bertoni del 2007 che vedeva “nel potere cognitivo e redentivo dell’arte”, in quella “pulsione di vita del linguaggio” “un ottimo motivo per continuare a *chiedere* alla letteratura una possibile idea del mondo” (Bertoni 2018: 366) e compiere un rivoluzionario atto di coraggio fermandoci nella *domanda*, accettando che il mistero e lo stupore ci scrollino dal nostro torpore e ci guariscano dal male peggiore di tutti: quello di essere estranei alla nostra stessa esistenza, vivendo senza esistere²².

irraggiungibili, dal momento che l’interazione sociale è fortemente compromessa a causa di un problema del neurosviluppo.

¹⁸ Su questo argomento vd. anche Bertoni 2018: 112.

¹⁹ Su questo argomento vd. anche Volkmann 1966; Citton 2007; Nussbaum 2010; Bertoni 2018: 106.

²⁰ Su questo argomento vd. anche Ordine 2013.

²¹ L’espressione, oggetto di molte critiche, fu coniata da Mark Prensky nel suo articolo *Digital Natives, Digital Immigrants*, pubblicato nel 2001, in Italia si è diffusa grazie al saggio *Nativi digitali* di Paolo Ferri del 2011.

²² L’espressione riprende quella di Charles Gardou: “vivere senza esistere è la più crudele delle esclusioni” (Gardou 2015).

2. Desiderio e sessualità in letteratura

ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε
 οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ὥδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν
 [Ma ora andiamo a letto e facciamo l'amore:
 non mi ha mai preso il cuore un desiderio tanto possente]
Iliade III, 441-442

Un'altra connotazione del desiderio è quella sessuale. Nella tradizione occidentale classica Eros, scaturito dai visceri del Caos primitivo, dall'amplesso tra la Notte e il Giorno o addirittura orfano acritarco autogenerato, a seconda delle diverse tradizioni, è una forza fondamentale nell'universo, dal momento che ne garantisce la coesione, attraverso quel misterioso magnetismo che risponde alle leggi dell'attrazione e della perpetuazione della specie. Inizialmente Dio della natura, potenza teogonica, diviene nella cosmogonia greca Dio dell'amore fisico e del desiderio, figlio dell'aurea e celeste Afrodite e di Ares, o di Ermete, oppure, in alcune versioni, di Zeus. Insieme al sempiterno antagonista Thanatos, con cui potrebbe condividere la madre notte Notte, ma non il padre Inganno, è elemento costitutivo del cosmo e partecipa di un inestinguibile dualismo che fonde i due principi precipui dell'umano, reinterpretati poi da Freud come le due tensioni pulsionali, facce di una medesima medaglia, che determinano l'essenza stessa del ciclo della vita.

Biologicamente parlando la carica pulsionale erotica non è altro che quella naturale propensione all'unione e alla creazione di "organizzazioni della realtà sempre più complesse o armonizzate" (Freud 1920: 60) propria di qualsiasi essere vivente. Allo stesso modo però, secondo il padre della psicoanalisi, ogni pulsione non sarebbe altro che "una spinta" a ripristinare uno stato precedente al quale si è "dovuto rinunciare sotto l'influsso di forze perturbatrici provenienti dall'esterno" (ivi: 60), se lo stato che precede l'organico, dunque, non è altro che l'inorganico, si potrebbe dire che, impastata con la stessa materia della vita, v'è già in *feri* la pulsione di morte, fine ultimo a cui tutto vuole intimamente tornare. Queste tematiche naturalmente impregnano la letteratura del Novecento, che ha tra le sue caratteristiche principali l'ampliamento dei discorsi sulla sessualità. Se è vero infatti che già dopo l'anno Mille, troviamo in Francia ed in Europa scritti che potremmo definire erotici, senza parlare della tradizione orientale delle *Mille e una Notte* o del *Kamasutra*, è solo nel secolo scorso che "la sessualità esce dagli *enfes* dove si nascondevano i libri proibiti di Sade, per collocarsi *en plein air* sugli

scaffali della libreria buona”²³. Per quanto concerne il nostro Paese, dopo le opere degli Scapigliati, traboccanti morbosità e le scene di sesso collettivo in *Mafarka il futurista*, scritto da Marinetti a inizio secolo, è la volta dell’erotismo decadente e lascivo di D’Annunzio e di Moravia. In effetti è proprio quest’ultimo ad affermare contro “gli arbitri della censura” in un articolo del 1947 apparso sulla *Fiera Letteraria*²⁴, che: “nella vita, l’atto sessuale c’è e se non ci fosse non ci sarebbe la vita. Io voglio che il mio libro sia completo come la vita, ecco tutto”²⁵. Ma pagine piccanti e scabrose trovano posto anche nella scrittura di Svevo, Buzzati, Pasolini, Tondelli, Busi. Secondo il “raffinato cacciatore di perversioni” Mario Praz, autore del famoso saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, “in nessun altro precedente periodo letterario, il sesso era mai stato così ostensibilmente al centro delle opere di fantasia” e le ragioni di ciò “sarebbero da ricercare non tanto o non solo nel temperamento dei singoli autori, ma anche nella moda del tempo (la moda che si legherà pure ai mutamenti della società, ma è soprattutto, si sa, sorella della morte)”²⁶.

Le macerie di un mondo vessato dalle guerre, imploso in mille pezzi, radicalmente cambiato e ormai inconfondibile nella sua totalità, si mescolano disordinatamente in narrazioni che, per forza di cose, non possono più essere né gerarchiche né ordinate. Il male non è più coagulato nel “controcanto irrazionalistico, folle malato” di uno scrittore come Sade, all’interno di un orizzonte di ragione; le metastasi si sono estese, schizzando come satelliti impazziti che “vagano come particelle dal moto imprevedibile”²⁷. Pulsione libidica e pulsione di morte giacciono insieme intrecciate in contorte acrobazie, scandalizzando quel che resta dei salotti borghesi. Il diavolo, adesso più che mai, si nasconde nei dettagli “anche fisiologici”, che “acquistano un’importanza enorme, diventando depositari autonomi di verità”²⁸. Del resto, ricorda Bazzocchi, è proprio “sul versante del sesso che bisogna cercare le verità più segrete dell’individuo [...] ciò che è e ciò che lo determina; e se nei secoli abbiamo ritenuto di dover nascondere le cose di sesso perché erano vergognose, sappiamo adesso che è il sesso stesso a celare la parte più segreta

²³ Testo consultabile *online*: <http://www.leparoleelecose.it/>

²⁴ Rivista italiana di lettere, scienze e arti, fondata nel 1925 e pubblicata, con varie interruzioni, per cinquantatré anni fino al 1977.

²⁵ Testo consultabile *online*: <http://www.leparoleelecose.it/>

²⁶ *ibid.*

²⁷ *ibid.*

²⁸ *ibid.*

dell'individuo: la struttura dei suoi fantasmi, le radici del suo io, le forme del suo rapporto con il reale” (Bazzocchi 2016).

2.1. *L'origine del mondo: la porte condamnée*

Quando ne aveva il desiderio, si isolava con alcuni eletti,
e mostrava loro 'L'origine del mondo', sempre con un cerimoniale [...] che dava loro l'impressione di essere veri e propri iniziati e li invitava implicitamente a mantenere il segreto.
T. Savatier, *Courbet e "L'origine del mondo"*

Non mi cercheresti se non mi avessi già trovato.
Il già trovato è sempre alle spalle ma segnato da qualcosa che appartiene all'ordine della dimenticanza.
J. Lacan

Da questa generalizzata frammentazione del mondo non si salva nemmeno il corpo della musa²⁹, che come in un quadro cubista, si spoglia e si sfalda in un'accozzaglia di tasselli che rendono oramai impossibile il ritorno all'unità. Eppure esso “relegato per secoli ai margini della nostra tradizione poetica, occupa nel Novecento un ruolo centrale” (Lorenzini 2009: 1), ultimo baluardo di realtà, nell'irrealtà dilagante della cultura di massa e dei *mass media*, legandosi a filo doppio con la sessualità, viene eretto a simbolo di resistenza nella lotta contro l'alienazione.

Già nel 1961 Franco Fortini scriveva: “nella letteratura contemporanea, la presenza dell'erotismo non si intende se non la si vede come pretesa contrapposizione di una “verità” [...] alla “falsità” dell'industria ideologica che vorrebbe mediare sesso, erotismo, e amore ed affermare una ipocrita unità dell'esistenza umana” (Fortini 1961). E verità – o realtà dir si voglia – sono per Bazzocchi “il corpo nudo e il sesso (soprattutto il sesso o meglio gli organi sessuali)”. Senza questo passaggio – ci mette in guardia l'autore – sarebbe impossibile comprendere “l'operazione condotta negli anni Settanta, che è tutta all'insegna di un movimento doppio: da una parte la progressiva presenza della sessualità, l'allargamento al massimo delle possibilità del rappresentabile fino a comprendere il coito [...], dall'altra però la constatazione sempre più fondata, che la sessualità è oggetto di attenzione di un altro regi-

²⁹ L'espressione riprende quella dell'omonimo titolo del volume di Riccardo Reim, *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '300 al '900. Storia, dizionario e antologia*.

me discorsivo [...] che risponde a un soggetto nuovo di Potere” (Bazzocchi 2017: 32-33). La brama atavica del capitale non risparmia nemmeno la carne, con sapienza di macellaio, squarta le mezzene e procede all'anatomica divisione in porzioni; vittima sacrificale per eccellenza è come sempre la donna che, come analizza Simone de Beauvoir, “diventa un oggetto; si sperimenta come oggetto, scopre con meraviglia questo nuovo aspetto del suo essere: ha la sensazione di sdoppiarsi; invece di coincidere esattamente con se stessa, comincia a esistere fuori di sé”³⁰.

Del resto, il potere ipnotico delle immagini, che affondano le loro radici nel profondo dell'inconscio collettivo, della rappresentazione dei genitali e dell'accoppiamento, è anche una scappatoia dalla realtà – si pensi a tal riguardo alla contemporanea capillare diffusione della pornografia –, un'*innocente evasione*, come la potrebbe definire Lucio Battisti. Un modo antico quanto il mito per dimenticare, anche solo per un istante, il nostro destino e le nostre pene. Così quando Ade strappa a Demetra il frutto del suo grembo Persefone, sarà proprio Baubo, Dea dell'indecenza e dell'oscenità, a consolare la grande Madre, sedendosi su di una pietra e mostrandole il sesso. Questo semplice atto, dissacrante e liberatorio insieme, accenderà l'accento di un sorriso sulle labbra secche di dolore di Demetra e ciò farà tornare la primavera e con lei anche Persefone. L'immagine di una vulva, come un talismano, ha il potere di far germogliare la terra arsa e crepata, permettendo a un'anima di fuggire dagli inferi, per quanto la minaccia della finitezza incomba sempre su di noi e la sofferenza non risparmi nemmeno le divinità.

Ecco allora che l'*origine del mondo*³¹, quella macchia nera e arruffata che si apre in una flebile fessura, passaggio e ingresso per una dimensione diversa, è allo stesso tempo metafora di vita e presagio di morte. Oscuro pertugio simile alla tana dove cadeva l'ingenua Alice di Carroll, come una porta girevole ci può condurre dentro noi stessi o farci smarrire in un'alterità ignota. Attraverso quella ferita di carne lacerata siamo venuti su questo pianeta, tra sangue, muco e liquido amniotico, eppure, come nelle scene iniziali del celebre film di Almodovar, in cui un uomo in seguito all'assunzione di un farmaco sperimentale che lo fa rimpicciolire, sceglie di entrare nella vagina della sua donna per non uscirne mai più, talvolta, anche il percorso inverso è possibile. D'altro canto “il desiderio edipico, nella sua reinterpretazione lacanianiana” altro non è che desiderio di “tornare nel ventre materno e di riper-

³⁰ Testo consultabile *online*: <https://it.in-mind.org/article/solo-per-i-tuoi-occhi-loggettivazione-sessuale-in-unottica-psicosociale-0>

³¹ Il riferimento va alla celeberrima opera di Gustave Courbet del 1866, considerata uno dei capolavori della pittura francese e conservata presso il museo d'Orsay a Parigi dal 1955.

corre al contrario il percorso che ci ha fatto nascere: ecco l'origine del nostro mondo, ecco il segreto occultato da un eccesso di visibilità³² e il nulla a cui vogliamo inevitabilmente ricongiungerci.

I sentieri di eros infatti conducono tanto alla vita quanto al suo contrario, nel suo regno è possibile sperimentare quella *petite mort* dell'individualità, sacrificata sull'altare dell'orgasmo e "uccisa dalla semplice intensità del godimento che la percorre" (Bazzocchi 2016: 53), fino a quando, all'apice "del piacere la sottrae all'ordine del tempo, per immergerla in quel tempo astorico, dove il soggetto non è più l'io e l'economia del suo desiderio, ma la tensione verso la totalità "nella forma di colei – scrive Bataille – che nell'amplesso ne è lo specchio in cui noi stessi veniamo riflessi"³³. Se l'essere amato diventa, per chi lo fa oggetto d'amore, la trasparenza del mondo, se ciò che attraverso di lui appare è l'essere pieno, illimitato che oltrepassa di gran lunga i limiti dell'individualità, è pur vero che tutto ciò è possibile solo nella violazione della sua e della nostra individualità, quindi in un atto che richiama, nella metafora dell'omicidio e del suicidio, la dissoluzione della morte. In questo senso, scrive Bataille: "L'amore è l'approvazione della vita fin dentro la morte", e insieme l'anticipazione della morte nel corso della vita, in quel gioco rischioso intorno al limite dove si affollano divieti e trasgressioni³⁴.

Il sesso diviene così l'ennesima fuga da un reale anestetizzato e insoddisfacente; spalancando il sipario delle grandi labbra, ci lasciamo alle spalle l'umido velo di Maya, per abbandonarci all'effimera verità della carne, in un fuggevole spasmo di autenticità. Sentenzia il poeta: "Verità inconcussa. / La rima vulvare: la porta / cui chi n'è uscito una volta, / poi in perpetuo bussa" (Caproni 1983). La madre generatrice e l'oggetto del desiderio barbagliano di riverberi che accecano e confondono, come un prisma colpito dalla luce del sole, tanto che "si può dire anche questo: ogni congiungimento erotico è per interposto corpo, un incesto"³⁵.

A difenderci dalla "nostalgia della totalità originaria che, annullandoci, ci collega all'essere", infatti non vi è che un divieto "che però si lascia infrangere dalla trasgressione che lo percorre, in quella ambivalenza tra la conservazione della propria individualità e la sua dissoluzione, che è alla base di ogni episo-

³² Testo consultabile *online*: www.academia.edu/8421553/Un_ripetuto_occultamento_Jacques_Lacan_e_L_origine_del_mondo

³³ Testo consultabile *online*: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/02/18/bataille-il-sesso-la-morte.html>

³⁴ *ibid.*

³⁵ *ibid.*

dio d'amore e di ogni evento di morte"³⁶. Nonostante i nostri vani tentativi tuttavia, ogni ritorno non è che illusorio, il tempo infatti scorre in una sola direzione e noi "ci sfiniamo in sudore su letti concussi, ma nessun colpo del nostro bussare smuove l'uscio da cui siamo usciti e nessuna concussione metaforicamente incestuosa ci calma. La verità, come sapete, è inconcussa: rientrare è impossibile da vivi e da morti" (Starnone 2005: 124). Una *porte condamnée*, insomma, come si direbbe "in edilizia, di una porta murata e sbarrata" (Caproni 1991), in cui ogni passaggio è interdetto. Tutti i muratori lo sanno e forse, intimamente, anche tutti gli uomini.

3. Quando il desiderio ammalia.

Si eros est, unde hereos? La tradizione letteraria

"Ἔρος δηῦτε μ' ὄ λυσιμέλης δόνει, γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον
Amore che scioglie le membra mi scuote nuovamente,
dolceamara invincibile belva.
Saffo

Vi è un territorio intermedio tra la vita e la morte e tra *eros* e *thanatos* che è tradizionalmente quello della malattia. Se, come abbiamo visto, l'amore fisico e quello spirituale possono essere dei modi tanto per ritrovare il contatto con la realtà e la verità, quanto per uscire da noi stessi, la letteratura regala numerosissimi esempi di questo processo fin dai tempi più antichi. Storie cliniche e termini quali *dolor*, *ardor*, *cura*, *morbis*, *pestis*, *torpor*, *ignis*, *signa*, viaggiano dunque senza soluzione di continuità dai versi elegiaci della tradizione greco-romana, ai trattati di medicina, per approdare nelle pagine della letteratura medievale e viceversa. Proprio l'aumento delle pulsazioni cardiache, insieme a "occhi infossati ed asciutti fino al momento del pianto; moto incessante delle palpebre; respiro irregolare, profondo e con numerose interruzioni ed inversioni; repentino passaggio da stati di euforia a stati depressivi, [...] corpo arido e asciutto in tutte le sue membra ad eccezione degli occhi, palpebre gonfie per le veglie e il pianto" (Izzo 2016), sono infatti quelle stigmati del morbo amoroso che tratterà Avicenna nel suo *Canone*, testo specialistico letto, spiegato e commentato nelle università di tutta Europa.

Mano a mano che agenti patogeni quali la letteratura, la morale, la repressione, si diffondono anche nel regno del femminile il contagio non è

³⁶ *ibid.*

più arginabile e raggiunge la totalità dell'umano, in una specie di malattia universale, apparentemente scevra da differenze di genere. Eppure a voler scandagliare i più reconditi meandri del cuore, potremmo constatare, come già fece Benedetto Croce, che spesso quando la sindrome del cuore spezzato incontra il femminile dà luogo a quello che, in seguito al celebre romanzo di Flaubert, prende anche il nome di "bovarismo", una sorta di variante di natura più ontologica che psicologica. Emma Bovary inaugura infatti una nuova tipologia di antieroine che "perduta la fede religiosa e non perduto l'anelito all'infinito" si torturano "nei sogni dell'impossibile"³⁷. Queste nuove figure, meno idealizzate di quelle delle opere precedenti, iniziano a svestire i panni di angeli del focolare dediti alla famiglia, talvolta per non indossarne nessun altro e godersi la propria nudità peccaminosa, tra noia, indolenza ed amanti, mandando fortemente in crisi gli uomini del tempo, che si troveranno a fare i conti con il peso di una trasformazione epocale, sotto il quale la loro supremazia inizia a dare segni di cedimento, non senza conseguenze.

Fuori dalle rassicuranti dicotomie che erano perdurate nei secoli, di muse o spose, sante o prostitute, mogli dimenticate, tumulate in casa, o concubine dai tragici destini, le donne di fine Ottocento passeggiano in punta dei piedi tra le "pozzanghere della vecchia Europa", alzando gli occhi a un "cosmo ormai orfano del cielo", in cui la "legge morale" si è scucita come un panno vecchio "dalle stelle"³⁸ e nel mezzo di questo tumulto entrano nella modernità rivendicando un ruolo nuovo. Ed è proprio questa risposta *sana* alla vita e al desiderio, questo riprendersi un corpo e una sessualità fatti ostaggio dalla Storia che condurrà, in uno strano cortocircuito, alla malattia alcuni dei protagonisti maschili di famosi romanzi di quegli anni, facendo riecheggiare i retaggi di quel male silente mai del tutto debellato, i cui sintomi continuano imperituri nel tempo.

3.1. *Senilità, Italo Svevo (va je te hais point)*

Chimène: Va, je ne te hais point.

Don Rodrigue: Tu le dois.

Chimène: Je ne puis.

P. Corneille, *Le Cid*, Acte III Scène 4

Come nella maggior parte degli scritti di Svevo, anche in *Senilità*, suo secondo romanzo, non mancano elementi autobiografici: il protagonista infat-

³⁷ Testo consultabile *online*: LETTURE/ Madame Bovary, un amore orfano del Cielo.

³⁸ *ibid.*

ti è un aspirante scrittore e la stessa donna di cui si innamora, Angiolina, ha un suo prototipo reale in Giuseppina Zergol, popolana con la quale l'autore ebbe una relazione sentimentale durata circa tre anni e che, tra le altre cose, "fu la prima a leggere alcuni dei capitoli di *Senilità*" (Svevo 2018: XVII). In una lettera indirizzata all'intellettuale ed amico Valerio Jahier, Svevo arriva addirittura ad affermare che in parte l'intero romanzo fu scritto per essere letto a Giuseppina "con l'intento di prepararne l'educazione" (ivi: 200). Al di là della veridicità o meno di queste parole che potrebbero essere uno degli astuti *escamotage* di un artista ironico ed irriverente, abituato ad usare le piccole bugie – o finzioni letterarie dir si voglia – a suo vantaggio, resta però indiscusso un altro, forse più interessante, aspetto autobiografico, che non si risolve nella semplice, seppur effettiva, corrispondenza dei personaggi alla realtà: "Balli-Veruda, Amalia-Maria Rossi realmente morta per etere, Angiolina-Giuseppina Zergol, Brentani-Svevo", ma affonda le sue radici in forma "mai prima e mai dopo" così "immediata, diretta e potente" in quel personissimo "*daimon* interiore" sveviano e nel modo in cui agisce "nella sua lotta della vita, selvaggio, lacerante, senza uscita, non ricomposto in alcunché se non nella sterile vecchiezza che incornicia la storia nel suo inizio e nella fine. Insomma mai così senza maschera" (ivi: XXV). Teoria però messa in dubbio dallo stesso critico Del Giudice appena una riga dopo, quando ribalta la questione chiedendosi se una maschera di "rovesciamento e *understatement*" non fosse da leggersi proprio nello stesso "titolo *Senilità*" (ivi: XXV).

Svevo infatti scrive questo romanzo appena trentasettenne ed il protagonista, Emilio Brentani a sua volta, ha persino due anni di meno. La senescenza da cui prende nome il libro³⁹ è dunque più morale che anagrafica e fa riferimento più che altro alla *non-vita* di chi trascorre l'esistenza "cauto, lasciando da parte tutti i pericoli ma anche il godimento, la felicità" (Svevo 2018: 5). Trentacinque anni, infatti, sono sufficienti per albergare "nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto, e nel cervello una grande paura" – di se stessi –, ma anche "della debolezza del proprio carattere, invero piuttosto sospettata che saputa per esperienza" (ivi: 5).

³⁹ Il titolo originale era un altro: *Il carnevale di Emilio*, come apprendiamo da una lettera di Svevo del 14 maggio 1897 alla moglie. *Carnevale* rendeva bene il sovrapporsi di maschere e di sogni, era un titolo mimetico, illustrativo, una maniglia con cui passare la storia al lettore; *Senilità* è molto più bello e contemporaneo a noi, ma è un titolo giudicante che giudica la storia racchiusa nel romanzo. Non è come dire vecchiaia (al potere salvifico e liberatorio della vecchiaia Svevo dedicherà gli abbozzi del *Vegliardo*, successivi alla *Coscienza*), non indica una stagione della vita ma un'attitudine della mente e del comportamento" (Svevo 2018: XXII-XXIII).

Vi sono dunque in *nuce* i tratti caratteristici di quell'annichilimento del desiderio, inteso come forza vitale, che si è analizzato nei primi capitoli di questo lavoro e che sembra essere diventata una patologia peculiare del nostro tempo. Per evitare il fallimento si evita il vivere, con tutta quella carica di azione che esso comporta e si resta in stallo, congelati "nell'attesa di qualcosa di grande" che potrebbe però non realizzarsi mai, come potenti e geniali "macchine" in perpetua costruzione ma "non ancora in attività" (ivi: 5).

In questo contesto il sentimento, con la violenza che lo caratterizza, diviene, come la porta concussa, contemporaneamente breccia per la vita e insalubre presagio di morte. La donna amata si fa metafora di una condizione all'apparenza irrimediabilmente perduta, che ci sfugge non appena cerchiamo di ghermirla; è infatti la stessa voce narrante a dirci che Emilio pensava ad Angiolina "continuamente come un vecchio alla propria giovinezza. Com'era stato giovane quella notte in cui avrebbe dovuto uccidere per tranquillizzarsi! [...] Ma tutto era passato per sempre. Angiolina viveva, ma non poteva più dargli la giovinezza" (ivi: XVIII).

Nemmeno nell'amore c'è speranza di ritrovare la vitalità di un sentire autentico, una nuova specie di giovani nati già vecchi sembra iniziare a popolare il pianeta; questi soggetti convivono fianco a fianco ad esseri più dinamici ed attivi, dai quali però inevitabilmente vengono spesso vessati e dominati, in un chiaro riferimento alle recenti teorie *darwiniste*. L'opera riflette in questo senso, come uno specchio, questa nuova realtà sociale e tutti i personaggi in essa contenuti partecipano di questa dicotomia. Anziano è nato Emilio, "vecchio all'inizio del romanzo, e ancor più senile [...] quando cerca di essere nella gioventù, di entrar nella vita", "senile e anzi crepuscolare è Amalia" (ivi: XXVI), "piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino", che "viveva per lui come una madre, dimentica di se stessa" (ivi: 5). Senile rischia di diventare in fondo un'intera generazione "che ha smarrito nel mondo e nell'oltremondo ogni fondamento, ogni possibilità di ritrovarsi ed essere *in forma di salute*. Malattia e senilità ne sono – dunque – i caratteri e il destino" (ivi: XVI).

Naturale, perciò, che in questo grigiame spicchi la figura rosea di Angiolina, tanto che innumerevoli sono nel testo i riferimenti al suo incarnato: "il volto illuminato dalla vita, un color giallo ambra soffuso di rosa da una bella salute" (ivi: 6), "i colori della vita risaltavano sulla sua bella faccia" (ivi: 7), ella è descritta come "un organismo forte", dalle "movenze sicure come quelle di un felino" (ivi: 8). Come in un trattato di etologia a lei sembrano destinati maschi altrettanto possenti, alla stregua di Stefano Balli, pittore amico del protagonista, ma a differenza di quest'ultimo "uomo *alto e forte*,

l'occhio azzurro giovanile su una di quelle facce dalla cera bronzina che *non invecchiano*", "persona superiore", "dal successo personale inaudito", amato dalle donne e al contempo "durissimo nella lotta" (ivi: 11). Una specie di ritratto del perfetto predatore da cui esseri più deboli come il Brentani sono costantemente minacciati.

Nel delirio di Emilio del resto, praticamente ogni altro appartenente al suo stesso sesso diventerà un "pericolo", il Merighi dalla "figura alta d'atleta", un "vero maschio", il "Carlini ricco", il "Bardi, che sprecava spensieratamente gli ultimi resti della sua gioventù e della sua grossa fortuna", il "Nelli, affarista che guadagnava molto. Ciascuno di loro per un verso o per l'altro valeva più di lui" (ivi: 16). Esposta alle leggi del libero mercato, dove le donne iniziano un lento processo di emancipazione dalla morale e dalla cieca sottomissione, la virilità risulta pertanto attaccata sotto vari fronti e non di rado declina in malattia.

Così vediamo, in maniera non dissimile da quella tradizione millenaria precedentemente analizzata, il protagonista, pagina dopo pagina, sprofondare in un vortice sempre più degradante di follia, che racchiude in sé tutti i sintomi passati in rassegna dell'*amor hereos*. Se inizialmente infatti, come in un ironico paradosso, il romanzo si apre in *medias res* con una solenne dichiarazione di Emilio ad Angiolina volta ad "avvisarla che non intendeva comprometersi in una relazione seria" e che per lui, lei non sarebbe potuta essere "giamaì più importante di un giocattolo", dal momento che aveva altri ben più importanti "doveri" come "la carriera" e "la famiglia"⁴⁰ (ivi: 5), ben presto ci ritroviamo a leggere che "tutta la sua vita apparteneva a quell'amore" ed egli "non sapeva pensare ad altro, non sapeva lavorare" e "neppure adempiere per bene ai suoi doveri d'ufficio" (ivi: 27).

Ciononostante qui ancora vi è l'illusione di poter "in seguito" "ritornare alla calma di prima" e in un'immagine molto suggestiva, vediamo la vita del mite scrittore mancato, paragonata ad "una via dritta, uniforme, traverso

⁴⁰ "A un *giocattolo*, con cui ci si può solo trastullare e si può trascorrere qualche ora piacevole, a un *giocattolo* (di cui poi, passato il momento del divertimento, ci si libera tranquillamente, senza problemi) vengono contrapposti i *doveri*. L'antitesi non può essere più energica: un giocattolo (cui è legata anche l'idea di un divertimento infantile che *deve* essere in seguito abbandonato o superato) contro i cardini della società e dell'ideologia borghese, i *doveri*. Già a questo punto, nella scelta stessa della contrapposizione, possiamo notare come lo scrittore non creda alla posizione del personaggio, ne faccia (per il momento) intuire la falsa superiorità. [...]. Il Brentani si è rifugiato sdegnoso dietro l'aulico paravento borghese dei *doveri* (casa e carriera): e non senza compiacimento Svevo ci fa vedere quale misera realtà si nasconde dietro quelle altisonanti parole. Così assistiamo a un dettagliato smantellamento dei due miti e possiamo riportare nella giusta e *grigia* luce il protagonista di *Senilità*" (ivi: 5).

una quieta valle; dal punto in cui egli aveva avvicinata Angiolina la strada si torceva, deviava per un paese vario d'alberi, di fiori, di colli. Era un piccolo tratto e si ridiscendeva poi a valle, alla facile via piana e sicura, resa meno tediosa dal ricordo di quell'intervallo incantevole, colorito, fors'anche faticoso" (ivi: 27). Come però ci rivela lo stesso autore appena un paragrafo più avanti, così dicendo non faceva altro che ingannarsi, così come tentava di ingannare gli altri "sull'importanza della sua avventura" (ivi: 27). Lo sciagurato ricorre anche, inutilmente, al vecchio rimedio di ovidiana memoria, provando a dileggiare la donna che ormai l'ossessiona, criticandone l'inflessione toscanneggiante, la postura della "testina eternamente inclinata", la golosità, la volgarità, la "mancanza d'intelligenza", onde dover poi ammettere, almeno con se stesso, che "mentiva spudoratamente", perché tutte queste "debolezze" che "derideva" gli suscitavano in realtà "commozione", "tenerezza", "protezione" ed "amore" (ivi: 28).

Quando infine accetterà di chiedere aiuto all'amico scultore, riconoscendo che "la cosa era diventata per lui molto seria" e confidandogli "l'ansietà di vederla, di parlarle, la gelosia, il dubbio, il cruccio incessante e l'oblio perfetto d'ogni cosa che non avesse avuto attinenza a lei o al proprio sentimento" (ivi: 35), sarà ormai troppo tardi; la stessa cena a quattro architettata per carpire i segreti del Balli ed usarli come rimedio pratico per arginare l'infermità dilagante, si concluderà in un fallimentare gioco di riflessi, che fatalmente restituirà a ciascuno il proprio destino già inscritto nel DNA.

Di fronte alla "lunga" Margherita, accompagnatrice del Balli, dalla "faccia pallida e pura" "di madonna sofferente" (ivi: 41), che "non rammentava di un'epoca in cui non avesse sentito dei dolori", "al petto", "alle gambe", al "piede", tanto da dichiarare che "qualche male ci dev'essere sempre" (ivi: 42, 43), rifulge ancor più la floridezza di Angiolina che "con grande semplicità" ribadisce invece di star "sempre bene" (ivi: 43). Sono proprio la sua salute assieme alla sua "statura da granatiere" e ai suoi modi spontanei e non affettati che la fanno assomigliare più all'appellativo dissacrante inventato da Stefano, "Giolona", "con quelle vocali larghe larghe, il disprezzo stesso fatto suono" (ivi: 46), che all'angelica "*Angèle*" o "*Ange*"⁴¹, costruita su misura da Emilio. Le radici di questa particolare forma di mal d'amore hanno origine proprio

⁴¹ "Per una sentimentalità da letterato il nome di Angiolina non gli piaceva. La chiamò Lina; poi non bastandogli questo vezzeggiativo, le appioppò il nome francese, *Angèle* e molto spesso lo ingentilì e lo abbreviò in *Ange*" (ivi: 18). Riguardo ai precedenti illustri del nome Angiolina in tutte le sue variazioni si pensi già solo all'Angelica dell'*Orlando Furioso*, di Ariosto, alla protagonista femminile Angelina del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, alle donne angelo dello stilnovo, etc.

da questo scollamento tra la costruzione ideale di un oggetto del desiderio e la ribellione di una donna in carne ed ossa ad aderirvi⁴².

Angiolina infatti, lungi dalle dimostrazioni di sottomissione di Margherita, o da qualsiasi remore morale, si muove nel mondo abbracciando tutte le sue contraddizioni, civettuola, opportunistica, ma allo stesso tempo spontanea e fedele al proprio piacere, lusingata nell'essere ammirata e conscia del proprio potere, non rifugge le avventure che le si parano dinanzi, mordendo la vita con entusiasmo e voracità. Ai diversi tentativi di educarla di Emilio, essa risponde impartendogli una contro-lezione attraverso le sue stesse azioni che porteranno a smentire ogni costruzione teorica le fosse stata imposta. L'apparente superiorità del protagonista intento a spiegarle l'importanza di "essere una donna onesta o almeno parerlo", "quell'onda di orgoglio" che gli gonfia "il petto" nel "comunicarle gli insegnamenti che dovevano esserle tanto utili" (ivi: 73) e quella rivendicazione di possesso che lo porta ad affermare con sicumera che "quando una ragazza permette ad un giovane di amarla, ella è già sua e non più libera" (ivi: 73), risuonano con il senno del poi, come un ultimo disperato grido d'impotenza di fronte ad una società che cambia troppo in fretta e alla quale Emilio non riesce ad adattarsi.

D'altro canto è lui stesso a dichiarare che "forse la guarigione ch'egli sperava", sarebbe arrivata solo quando "insozzata dal sarto" e "posseduta da lui, Ange sarebbe morta, e si sarebbe divertito anche lui con Giolona, lieto com'ella voleva tutti gli uomini, indifferente e sprezzante come il Balli" (ivi: 47). In attesa di quel momento, non poteva che constatare con amarezza che "tutti l'avevano posseduta meno lui. Perciò il deriso tra tutti quegli uomini non era che lui" (ivi: 77).

La donna angelo dello stilnovo, di angelicato ha mantenuto solo il nome, quasi a sottolineare ancor più il beffardo contrasto tra significativo e significato: ai tratti verginei e ai modi castigati si sostituiscono i caratteri del demoniaco, la cupidigia sessuale, la smodatezza, la libertà di costumi che atterrisce il maschile e lo fa *ammalare*⁴³. Nessuna salvezza può venire ormai da questa

⁴² "La donna ch'egli amava, Ange, era sua invenzione, se l'era creata lui con uno sforzo voluto; essa non aveva collaborato a questa creazione, non l'aveva neppure lasciato fare perché aveva resistito. Alla luce del giorno il sogno scompariva", (ivi: 33-34, corsivo mio).

⁴³ "Non è donna quella per giovani come te e che, per di più, non abbiano una salute più solida. Ha fatto impazzire il Merighi e poi, certo, s'è fatta sbaciacchiare da mezza città. Il verbo sbaciacchiare ferì il Brentani. Se con esso l'omino giallo non avesse colto nel segno, qualificando l'espansività amorosa di Angiolina, egli non avrebbe badato alle sue chiacchiere, ma così, tutto ebbe subito l'aspetto di grande verità. [...] Angiolina seria? Anche prima dell'entrata in scena del Merighi, ella doveva aver cominciato a far le sue esperienze sui maschi. Già da giovinetta la si vedeva trottare per le vie di città vecchia in compagnia di ragazzi – le piacevano gl'imberbi –

tipologia di fanciulla, se non nella dimensione onirica, ultimo baluardo rimasto a cui aggrapparsi, che si tenta di trascinare a forza nella realtà, con vani risultati. Così leggiamo nel testo che nella mente di Emilio “non s’acquietava la tendenza a ricostruire l’*Ange* che veniva distrutta ogni giorno. Il malcontento lo spingeva a rifugiarsi nei sogni più dolci”, solo in essi è ormai possibile sanare la frattura ed avere tutto: “il possesso della carne e – essendone essa l’origine- anche il sogno del poeta” (ivi: 122).

Nei vaneggiamenti del Brentani, simili a deliri febbrili, la donna amata appare in veste di “infermiera” in modo “tanto frequente” da tentare “di continuare il sogno anche accanto a lei”, dichiarando di volersi ammalare “per poter essere curato” da lei, che finalmente “in certe ore si sarebbe prestata a tutti i suoi desideri” (ivi: 122). Ma naturalmente basta “quella frase per annullare qualunque sogno” (ivi: 122), come insegna Lacan infatti se il fantasma dell’oggetto bramato cambia il verso della sua corsa ed invece di sfuggirci si offre a noi, ciò non potrà che provocare sgomento e terrore, causando la morte stessa “della fantasia e del desiderio, uno stato più pericoloso di qualunque altro” (ivi: 122).

Cura e origine del male si sovrappongono, dunque, in cortocircuito che richiama il *quod me nutrit me destruit* nietzschiano; la speranza, legittimata dai trattati di medicina antichi e medioevali e a più riprese evocata dal protagonista, di ottenere una guarigione attraverso il possesso fisico e il congiungimento carnale si rivela, alla prova dei fatti, l’ennesima illusione. Tant’è che quando, dopo tante peripezie, slanci e ripensamenti, Emilio raggiunge il suo scopo ed Angiolina gli si abbandona o meglio *lo prende*⁴⁴, il “maschio” è “ormai soddisfatto ma, all’infuori di quella soddisfazione, egli veramente non ne aveva sentita altra. Aveva posseduto la donna che odiava, non quella che egli amava”⁴⁵. L’inganno solo sospettato è oramai divenuto evidente: “non era né

ad ore non permesse. [...] Ella si fece vedere a braccetto di tutti i giovani più ricchi, sempre col medesimo dolce abbandono di sposa novella. E giù l’elenco dei nomi che il Brentani già conosceva, dal Giustini al Leardi, tutti i fotografati che facevano bella mostra sulla parete della stanza da letto di Angiolina” (ivi: 76-77, corsivo mio).

⁴⁴ “Accese una candela e si levò il mantello e il cappello. Poi gli si abbandonò, o meglio, lo prese” (ivi: 111).

⁴⁵ “Come capita ad ogni produttore di fantasmi, Emilio finisce per possedere la donna che odiava non quella che amava” (ivi: 112). “Questo circuito breve del fantasma, il suo consumo immediato ed appagante, determinano la calma ma costituiscono anche la più brutale irruzione del sogno e del desiderio” (ivi: Introd., pp. XIX, XIV). Al contrario prima di avere una vera e propria relazione sessuale con Angiolina Emilio aveva dichiarato di avere “una soddisfazione completa dal possesso incompleto di quella donna” (ivi: 26). Il corpo di Angiolina è solo il simulacro dove le proiezioni del protagonista si inoculano, fino a farlo corrispondere perfettamente “al suo desiderio” (ivi: 18).

la prima, né – come voleva dargli a intendere – la seconda volta ch'ella passava per un letto d'amore. [...] Il possesso gli aveva data una grande libertà di giudizio sulla donna che gli si era sottomessa. [...] Perché l'avrebbe dovuta prendere? Il tutto mancava d'importanza” (ivi: 112).

Nessun innalzamento è più possibile, anzi, la spinta è ora inevitabilmente verso il basso: “convinto oramai di non poterla elevare in alcun modo” il Brentani sente addirittura “violentissimo il bisogno di scendere a lei, al di sotto di lei” (ivi: 126). L'amore si fa degradazione, furia dei sensi, impulso animalesco: “la costrinse violentemente, lottando fino all'ultimo. [...] Per tutta quella sera ella fu ben sua, *la femmina conquistata che ama il padrone*” (ivi: 126, 127). Ma non dura che un istante, fuori dal letto, “la figura di Angiolina, morbida e colorita, con quel passo calmo e quell'occhio attento a tutt'altra cosa che alla propria strada”, torna ad essere la donna di tutti, tanto che solo vedendola “si doveva immediatamente pensare all'alcova per cui ella era fatta” (ivi: 138).

Precedendo di qualche anno le Contesse di un altro celebre triestino⁴⁶, Angiolina introduce un nuovo discorso sulla “sessualità femminile”, non più “vincolato e sottomesso al piacere dell'uomo”, ma vissuto unicamente “per se stessa e per il proprio piacere, cioè come parte attiva della propria vita” (Bazzocchi 2015: 39). Il sesso viene visto come qualcosa di “*naturale*, come l'azione del mangiare”⁴⁷, “un fatto semplice e comune”, spogliato di ogni pudore e trattato allo stesso modo di una qualsiasi “quotidiana necessità della nostra vita”; come cinguetta la spregiudicata protagonista femminile di Palazzeschi né “più e né meno del mio pranzo o della mia colazione. Io mangio di buonissimo appetito⁴⁸ almeno quattro volte al giorno ed il resto... mi capite? E come non potrei pensare di rimanere una intera giornata senza prender cibo, non potrei mai pensare di rimaner senza...mi capite?” (ivi: 37, 38).

⁴⁶ Il riferimento è alle opere di Palazzeschi *Il codice di Perelà* e *Interrogatorio della Contessa Maria*.

⁴⁷ Come rileva acutamente Bazzocchi però “la questione della natura implica una notevole quantità di problematiche connesse, a partire dall'idea, ancora oggi diffusa, che è normale ciò che è naturale; mentre è anormale ciò che non può essere ricondotto al concetto di natura. Tutta la modernità si è fondata sul binomio normalità-anormalità” (Bazzocchi 2015: 39). Su questo argomento vd. anche: Remotti 2010 e Foucault 2000.

⁴⁸ Il peccato della gola dà origine a tutti gli altri peccati, specialmente a quelli di natura carnale; Adamo ed Eva prendono consapevolezza della loro nudità *mangiando* una mela, il peccato sta nella malizia non nell'essere nudi. Nel '700 la letteratura aveva già iniziato a dipingere il ritratto della ninfomane, c'è qualcosa di contro natura nella voracità e nella smodatezza che richiama il demoniaco e la deviazione dalla norma. Su questo argomento vd. anche: Serra 2011: 7-25.

Pressoché contemporanee alle teorie del *Übermensch*, questa nuova generazione di donne rubiconde che non disdegnano i piaceri della tavola e della camera, non possono non creare scandalo in una classe borghese ancora così zeppa di figure femminili represses e schiacciate dal peso del giudizio, deboli, *malate, isteriche, piagnucolose* (Bazzocchi 2015: 55) come quelle descritte dalla Contessa, o *grigie* (Svevo 2018: 12), come Amalia la sorella del protagonista di *Senilità*. Quest'ultima infatti rappresenta in una metafora universale la controparte di Angiolina, "una seconda Angiolina", dalla "faccia pallida" e dalla "voce fioca", capace di suscitare solamente "compassione" e "ribrezzo" (ivi: 5). Privata di ogni vitalità, docile, remissiva, dedita al focolare, Amalia è la donna che accudisce come una madre, dimentica di sé e del suo desiderio, che infatti reprime come qualcosa di sconveniente ed ignobile, in un lento processo di annientamento che la consumerà fino alla morte per etere. Quando ormai impazzita di dolore ed estranea a se stessa ed agli altri – tanto da non essere riconosciuta in un primo momento nemmeno dal fratello – Amalia in preda al delirio si spoglierà, la sua nudità sarà vessillo di ben altri significati, non più eccesso di vita che trasborda, ma mortifero annichilimento; non resterà più nulla di femminile in lei, al punto che "Emilio ebbe la sorpresa di trovarla somigliante a un ragazzo malnutrito" (ivi: 143). La negazione è totale, impossibilitata ad esprimersi nell'essenza stessa del suo genere, in una muta esuviazione, ne arriva a perdere i tratti caratteristici e si prepara ad entrare nella tomba con sembianze maschili.

"La donna uguale all'uomo e l'amore un dono reciproco" (ivi: 123) sono ancora un miraggio lontanissimo, visione pallida di un socialismo sbiadito – "che la figlia del popolo non aveva compreso"⁴⁹ – e a cui non sembra credere nemmeno il Brentani, condannato alla fine del libro ad una rassegnata solitudine e ormai privato di "ogni altro desiderio" (ivi: 181). Nessun congiungimento con il femminile è possibile, Amalia è morta, Angiolina "fuggita col cassiere infedele di una banca" (ivi: 180), eppure, un po' come Maria ed Elena nel *Piacere* di D'Annunzio, esse si fondono in un ibrido con la "bellezza" di Angiolina ma con "tutte le qualità d'Amalia"⁵⁰, la realtà

⁴⁹ Il riferimento è a un discorso che Emilio rivolge ad Angiolina ad un certo punto del romanzo dove ipotizza che la causa della loro infelicità fosse "il turpe stato sociale vigente" e di base "tutta la loro sventura" fosse "originata dalla povertà", che presupponeva "ch'ella si vendesse e ch'era spinta a farlo dalla povertà della sua famiglia. [...] In una società differente egli avrebbe potuto farla sua, pubblicamente, subito, senza imporle prima di darsi al sarto". Su questo argomento vd. anche: ivi: 123-182.

⁵⁰ "Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità di Amalia che morì in lei una seconda volta. Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido e intellettuale.

dell'esistenza, con i suoi intrinseci difetti e le sue imperfezioni, si sacrifica sull'altare dell'idealizzazione. Quando Emilio si rende conto che Angiolina se ne è andata per sempre, in sussulto di dolore, rivolge sommessamente a se stesso una frase significativa, come un pensiero pronunciato ad alta voce: "m'è sfuggita la vita" (ivi: 180). Rinunciare a lei del resto è un sacrificio che si trova costretto a fare perché ne va della sua stessa sopravvivenza, come un infermo che si veda obbligato ad amputare "una parte importante del corpo"⁵¹ ormai in cancrena.

Eppure l'operazione pare avere delle controindicazioni e non è priva di effetti collaterali, se è pur vero che Emilio, contrariamente alla sorella Amalia, non perisce è altrettanto vero che la sua guarigione non è completa, in quanto essa non fa altro che trasportarlo da uno stato di malattia ad un altro, molto meno evidente forse, ma più subdolo e persistente che si risolve in una sorta di tranquilla apatia esistenziale, epurata ormai "di ogni altro desiderio" (ivi: 181). Emilio è tornato irrimediabilmente alla sua senilità, ogni slancio è ormai soffocato, tutte le altre donne sono "inutili" e "poco importanti"⁵², le sue parole in un certo qual modo sono state una premonizione, la vita che l'aveva sfiorato è sfuggita con Angiolina, perché "lentamente, e del tutto naturalmente" essa era "divenuta, non solo per Emilio, ma anche per noi la realtà. Una realtà degradata, ma misteriosamente e quasi mostruosamente vitale, che noi per tutto il libro, non diversamente dal protagonista, abbiamo osservato nella sua mera esteriorità; nella cui *anima* non solo non siamo mai entrati, ma dubitiamo che veramente ce ne sia più una" (ivi: 205).

Ad un reale *inadeguato, deficitario, senz'anima* si sostituisce però la *speranza*⁵³ del futuro, condensato in un "simbolo alto e magnifico", che "talvol-

Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato" (ivi: 181-182).

⁵¹ Il termine amputare è usato dallo stesso Svevo in maniera sicuramente non casuale e risulta ancor più pregno di significato trovandosi nelle ultime pagine del romanzo dove il protagonista abbandona uno stato di malattia per contrarne un altro, meno evidente forse, ma che dietro l'apparente tranquillità nasconde una sorta di apatica morte in vita: "Lungamente la sua avventura lo lasciò squilibrato, malcontento. Erano passati per la sua vita l'amore e il dolore e, privato di quegli elementi, si trovava ora col sentimento di colui cui è stata *amputata una parte importante del corpo*. Il vuoto però finì coll'essere colmato. Rinacque in lui l'affetto alla tranquillità, alla sicurezza, e la cura di se stesso *gli tolse ogni altro desiderio*" (ivi: 181, corsivo mio).

⁵² "Comprendiamo lo strano attaccamento, che resiste oltre l'addio, oltre la fuga, quella sorta di fissazione nevrotica che fa sì che Emilio inutilmente si avvicini ad altre donne. Le trova poco importanti, e pensa: "Io amo Angiolina!" (ivi: 205).

⁵³ "Emilio, dinanzi alla riconosciuta inadeguatezza, anzi deficienza della realtà presente, di sé e degli altri, in vari modi è sempre disposto alla speranza" (ivi: 205).

ta”, in dosi abbastanza piccole da risultare innocue, si rianima per diventare “donna amante”. Una novella Penelope che pur “triste e pensierosa”, piangendo calde lacrime per tutto il tempo perso senza “neppure un *Deo gratias* qualunque”⁵⁴, aspetta e sa attendere, senza voltarsi né guardare indietro, ma fissando lo sguardo nell’*orizzonte*, nell’*avvenire*, nel domani appunto, unica dimensione dove forse una nuova alleanza tra maschile e femminile sarà possibile, non più in un Eden perduto ma qui nella Terra e la nostra ontologica solitudine di androgini divisi avrà fine.

3.2. (*Supponiamo*) Un amore, Dino Buzzati

Supponiamo un amore
una volta soltanto / Un amore che vuoi tu
Supponiamo una stanza / Tu mi aspetti già da un po’
Il telefono squilla / Dico forse non verrò
Sapresti tacere il dolore / E non portarmi rancore
Supponendo che soffri / Perché amore non ti do
Rino Gaetano

La seconda opera che vorrei prendere in considerazione è *Un amore*, l’ultimo romanzo di Dino Buzzati, pubblicato nel 1963, che tratta a sua volta dell’inesorabile impazzimento del protagonista, in questo caso di un uomo di quarantanove anni, Antonio Dorigo, detto Tonino, per una ragazza assai più giovane di lui, la ventenne, Adelaide Anfossi, soprannominata Laide.

Fin dalle prime pagine appare chiaro lo strano effetto dissociativo che attua il “gentil sesso” nel maturo architetto milanese, tanto da produrre in lui un vero e proprio cambiamento di personalità: nonostante, infatti, egli si descriva come “un artista ormai quasi celebre, citato internazionalmente”, “geniale scenografo, personalità invidiata, l’uomo immediatamente simpatico”, nondimeno ci avverte che “con le donne era tutto diverso, egli diventava uno qualunque, scostante perfino, se n’era accorto un’infinità di volte, le donne restavano intimidite e più lui si sforzava di mostrarsi disinvolto e spi-

⁵⁴ “Quella figura divenne persino un simbolo. Ella guardava sempre dalla stessa parte, l’orizzonte, l’avvenire da cui partivano i bagliori rossi che si riverberavano sulla sua faccia rosea, gialla e bianca. Ella aspettava! L’immagine concretava il sogno ch’egli una volta aveva fatto accanto ad Angiolina e che la figlia del popolo non aveva compreso. Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per ridivenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa! Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell’universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un *Deo gratias* qualunque” (ivi: 182).

ritoso, più era peggio, la donna lo guardava disorientata e quasi impaurita” (Buzzati 2015: 5).

La figura femminile, come nella miglior tradizione cortese, è considerata una “creatura di un altro mondo vagamente superiore e indecifrabile” (ivi: 61), con cui ogni sorta di comunicazione ed unità appare impossibile. Il capovolgimento è però anche qui – forse ancor di più che nel romanzo di Svevo – palese: la donna inarrivabile ha abbandonato la candida rosa dell’*Empireo* ed è scesa nelle strade, dove mette in vendita il suo fiore a prezzi modici e a portata di tasca. Inaccessibili restano soltanto i “suoi ricordi di bambina”, tutti quei “sogni, palpiti, ansie scolastiche, desideri di giocattoli e di abiti belli”, quel mondo interno ed intimo, insomma, avulso “alla domanda e offerta del mercato” (ivi: 61). Le muse si son fatte puttane e il loro corpo⁵⁵ è diventato carne esposta in vetrina, disponibile in ogni stagione: “dalla signora Ermelina, grazie a Dio, c’erano sempre maschiette fresche, se non altro la giovinezza dei corpi” (Buzzati 2015: 6), “il sogno realizzato, a un colpo di bacchetta magica, per ventimila lire” (ivi: 10). Ma è lo stesso protagonista ad ammettere:

eppure, c’era dentro qualcosa di turpe. La prostituzione forse lo attraeva proprio per la sua crudele e vergognosa assurdità. La donna forse a motivo dell’educazione gli era parsa sempre una creatura straniera [...] all’idea che una giovinetta di diciott’anni, per guadagnare quindicimila lire, andasse in letto, senza preamboli di sorta con un uomo mai visto né conosciuto, e si lasciasse godere l’intero corpo, partecipando anzi con slanci lussuriosi più o meno simulati, a quest’idea Dorigo provava un moto di incredulità e di rivolta. Come se ci fosse dentro qualcosa di completamente sbagliato (ivi: 10).

Il tema della prostituzione diventa a cavallo tra Ottocento e Novecento motivo di dibattito e discussione assai attuale, intellettuali del calibro di Baudelaire, Nietzsche, Otto Weininger, si pronunceranno in merito, anticipando molte delle teorie psicanalitiche di Freud ed influenzando la narrativa di scrittori come Buzzati, Svevo, Saba, Campana ed altri vicini alle poetiche futuriste⁵⁶. “In particolare, Weininger nel capitolo intitolato *Maternità e prostituzione* delinea due polarità dell’essere femminile. La donna, nel suo livello più basso è madre che vive secondo un principio di natura atto alla sopravvivenza della specie, fa figli e si occupa del loro sostentamento” (Bazzocchi 2015: 53); tale atteggiamento è però definito *immorale*, dal momento che costituisce una “specie di simbiosi” e un “superamento di limiti”. Nessuna relazione etica – chiarisce infatti il giovane filosofo viennese – si può dare

⁵⁵ Su questo argomento vd. anche: Reim 2009 e Vassalli 2009.

⁵⁶ Su questo argomento vd. anche: Bazzocchi 2018: 52 e Weininger 1978: 230.

se non “tra un’individualità e un’altra” (Weininger 1978: 230). Proprio per questa ragione alle madri sarebbero da preferire l’altro “polo della dualità femminile”, quelle meretrici capaci di dare “un amore fine a se stesso” (Bazzocchi 2015: 53) sebbene condannato a consumarsi nell’attimo stesso del suo svolgersi.

Mentre la madre favorisce tutto ciò che può tornare di vantaggio alla vita terrena e ad una agiata esistenza dell’uomo, l’etera è la rappresentante della leggerezza, ella non è previdente come la madre, ella, non la madre, è la brava ballerina, ella sola pretende passatempi e gran società (Weininger 1978: 53).

E ballerina è anche la Laide “una ballerina, una ballerina della Scala” (Buzzati 1963: 10), ancora minorenni “un faccino pallido, reso arguto dal naso dritto e prominente, dalla bocca piccola, dagli occhi tondi e attoniti”, con un “qualcosa di fresco, di popolaresco, ma non volgare” (ivi: 10). Nel momento stesso in cui Dorigo la vede per la prima volta, ancora intento a soppesarne le fattezze, come al mercato, “cercando di misurare il piacere che ne sarebbe presto seguito”, si accorge che “l’ovale del volto era bellissimo, puro, benché non avesse nulla di classico”, con “i capelli neri, lunghi, sciolti giù per le spalle” e le “labbra sottili ma rilevate, non apertamente sessuali, però maliziose”, essa gli appare al contempo come una bambina, dalla faccia “compatta per la tensione estrema della giovinezza” e una Madonna, la madre per eccellenza, con il taglio del viso e della bocca identici a un quadro di “Antonello da Messina”⁵⁷.

In maniera non dissimile da altre protagoniste femminili dei romanzi di quegli anni come Silvia de *L’uomo che guarda* di Moravia⁵⁸, sacro e profano si fondono in lei in un cortocircuito senza soluzione, sintesi del rimpianto di un’epoca che già non esiste e dell’attesa di un futuro ancora lontano a venire.

⁵⁷ “Lui si ricordò di una Madonna di Antonello da Messina. Il taglio del volto e della bocca erano identici. La Madonna aveva più dolcezza, certo. Ma lo stesso stampo netto e genuino” (Moravia 1985: 14).

⁵⁸ “Così Silvia, nel tempo che dura il nostro amplesso, diventa una figura emblematica stranamente duplicata di una persona reale. È una donna che mi travaglia con forza il membro e, alla fine, ne spia lo svuotamento durante l’orgasmo; ma, nello stesso tempo, è la madonna che tutto comprende e tutto perdona. Questa mia contemplazione quasi religiosa dura quasi fino alla fine, trovando riscontro nell’analogia contemplazione di Silvia. Quindi non mi è più possibile resistere; mi contraggo e mi torco nell’orgasmo non so se più voluttuoso o più doloroso e chiudo gli occhi, oscuramente consapevole *dell’analogia blasfema* con l’abbassamento delle palpebre durante l’elevazione. A questo punto *l’identificazione di Silvia con la madonna svanisce*” (ivi: 62, corsivo mio).

Le donne non si chiamano più Madonne⁵⁹, anche se ne conservano tuttavia in apparenza le sembianze, hanno digerito ormai la mela proibita e scoperto la voluttà nel quotidiano, sono diventate esseri libidinosi⁶⁰, evase dalle strette maglie della morale, conscie del loro potere e determinate a servirsene.

Se una volta – come asserisce lucidamente il protagonista di *Un amore* – “le ragazze dei postriboli” rappresentavano “una categoria a parte, quasi come una milizia o un ordine religioso”, come “i carabinieri, i preti” o “le suore”, “creature di un'altra razza”, agghindate come animali da circo, “presoché nude, in ridicole, ampollose e retoriche vesti, in genere di orribile gusto che lasciavano scoperte le gambe e i seni”, abolendo “ogni incognita in partenza” e ponendo un'invalicabile barriera con “il restante genere umano” e ancor più con “il cliente” (ivi: 15), queste nuove femmine “che si vendevano tali e quali come quelle ma in circostanze, ambiente e modi completamente diversi”, confondono proprio perché non si discostano “per nulla da quelle della vita normale per il semplice motivo che vi appartengono” (ivi: 16). Esse non sono infatti delle reiette della società ed “esteriormente non avevano nulla di diverso dalle donne che l'uomo per bene frequenta abitualmente, a casa e fuori. Il medesimo aspetto, le medesime abitudini, spesso il medesimo linguaggio. Loro stesse avevano spesso padri, fratelli e fidanzati che non differivano per nulla dai clienti. Non c'era barriera di separazione, non appartenevano ad un'altra razza, magari la sera prima erano state ospiti di un'ottima famiglia che lui stesso frequentava abitualmente” (ivi: 16).

Come i replicanti di *Blade Runner*, il problema di queste signorine, originariamente create *ad hoc*, fin dai tempi di Eliogabalo⁶¹, per soddisfare il piacere maschile in cambio di denaro, è che non sono più distinguibili dalle altre, con le quali si mescolano, distruggendone dall'interno l'idea stessa di purezza, tanto da legittimare in Tonino il pensiero che “la prostituzione fosse un atteggiamento normale di tutte le donne, solo che in certi ambienti, a motivo di una rigorosa disciplina contro natura, questa istintiva propensione

⁵⁹ L'evoluzione della figura femminile nella società italiana viene analizzata e descritta anche in numerosi film erotici a metà tra l'ironico e il nostalgico, la frase in questione riprende il titolo del lungometraggio di Aldo Grimaldi del 1972 dal titolo: *Quando le donne si chiamavano Madonne*.

⁶⁰ “La ruffiana che dice: avrei una bambina come piace a lei, bruna, sottile, libidinosa sa?” (Buzzati 1963: 61).

⁶¹ “Così, ogni volta che andava agli appuntamenti dalla ruffiana (e lo stesso gli accadeva una volta quando erano aperti i pubblici postriboli) non si sarebbe affatto meravigliato se gli avesse detto: ‘Ma è pazzo, signore? cosa le salta in mente? Una ragazza a pagamento? Pensa di essere ancora ai tempi di Eliogabalo? Sa che lei è un bel tipo’” (ivi: 11-12).

fosse coartata e spenta: pronta tuttavia a ridestarsi se i casi della vita avessero offerto l'occasione" (ivi: 12).

Tale concezione è d'altro canto presente in molta cultura popolare, di cui anche il linguaggio si fa delatore ed è stata addirittura difesa in tempi sorprendentemente recenti dal filosofo e psichiatra Raffaele Morelli, che quasi parafrasando Buzzati, ha affermato che "in ogni donna c'è una prostituta"⁶², una seduttrice che, come indica la parola stessa, è biologicamente portata a *se-ducere*, portare a sé, condurre lontano dalla retta via, per assicurare la sopravvivenza della specie. In questo senso la dicotomia prostituta-madre si fonderebbe in un'unica dimensione, ancora pregna però di contraddizioni.

È lo stesso Dorigo a metterci in guardia, non possiamo esulare dalla "traccia incancellabile" che ha lasciato in noi la religione cattolica "severamente avversa ai fatti sessuali [...] di qui la sensazione che per una donna l'andare in letto con un uomo fosse un episodio importantissimo che coinvolgeva per così dire, sia pure per pochi minuti, l'intera sua vita" (ivi: 11). Quando ciò non avviene, l'unica alternativa possibile diventa "lo stigma [...] di puttana. La libertà sessuale delle donne, la loro autodeterminazione, è uno spauracchio, un tabù. Le parole di ogni narrazione, dall'epica alla propaganda pubblicitaria, l'hanno raccontata come una colpa, un peccato, una malattia" (Serra 2018).

La differenza però, come abbiamo visto in questi testi, è proprio che suddetta libertà sessuale inizia a diventare motivo di malattia non per le donne, ma per gli uomini che la subiscono alla stregua di vittime inerti. Anche Antonio, infatti, come era già stato per il suo predecessore Emilio, di fronte alla mancanza di pudore della sua amata, inizia poco a poco ma ineluttabilmente ad avvertire "i sintomi inconfondibili di un male orrendo", "come se ci fosse stata una predestinazione. Come quando uno [...] ha la sensazione di stare per ammalarsi, ma non sa di che cosa né il motivo" (Buzzati 1963: 37, 77) e se in un primo momento "ostinatamente riesce a interpretarli in modo da poter continuare la vita come prima" ben presto:

viene il momento che, per la violenza del dolore, egli si arrende e la verità gli appare dinnanzi limpida e atroce e allora tutto della vita repentinamente cambia senso e le cose più care si allontanano diventando straniere, vacue e repulsive, e inutilmente l'uomo cerca intorno qualcosa a cui attaccarsi per sperare, egli è completamente disarmato e solo, nulla esiste oltre alla malattia che lo divora, è qui se mai l'unico suo scampo, di riuscire a liberarsi, oppure di sopportarla almeno, di tenerla a bada, di resistere fino a che l'infezione col

⁶² Su questo argomento vd. anche: Molteni 2020.

tempo esaurisca il suo furore. Ma egli si sente trascinare giù verso un buio mai immaginato se non per gli altri e d'ora in ora va precipitando (ivi: 77).

In effetti quello che Buzzati descrive con magistrale sapienza è un baratro dalle profondità del tutto inaspettate e anche in questo caso, come nel libro di Svevo, l'effetto tragicomico è dato dal grossolano errore di valutazione del protagonista. Nell'*incipit* del romanzo infatti leggiamo che alla vista della Laide: "inizialmente l'architetto ne ebbe al primo sguardo un'impressione gradevole però niente di straordinario" (ivi: 13), nulla che lasciasse presagire gli sconvolgimenti che ne sarebbero derivati. Fino a quel martedì 9 febbraio Dorigo infatti "stava bene, nessuna parte del corpo gli dava fastidio", si sentiva "complessivamente tranquillo, forte, sereno", non gli pesavano le ore a venire, non aveva paura dei "giorni successivi", né temeva il "grande futuro", tutto insomma era "sicuro e propizio per un borghese nel pieno della vita, intelligente, corrotto, ricco e fortunato" (ivi: 7-8).

Eppure proprio i borghesi, come dimostrano i testi presi in esame, sembrano essere le vittime predilette di questa particolare variante del virus, con le loro brucianti contraddizioni interne, le piccole ipocrisie, la meschinità, quel tracotante senso di falsa superiorità che li fa credere al riparo dalle malie delle *ragazzette* del popolo e al contempo quella lucidità d'analisi che li tormenta. Tanto il Brentani quanto Dorigo sono uomini un po' squallidi, interessati principalmente al loro personale tornaconto, che cercano di circuire delle giovani donne, di un ceto sociale più basso, dalle quali vengono però a loro volta umiliati ed usati in una sorta di contrappasso terreno.

Così come il primo non pareva porsi particolari problemi morali nel dare in pasto la sua diletta a un vecchio sarto, al fine di goderne carnalmente senza ulteriori conseguenze, il secondo non sembra affatto scomporsi all'idea di portarsi *in letto* per soldi una minorenni con più di trent'anni di meno. Il suo disprezzo per la categoria femminile trapela tra le pagine a più riprese: dai giudizi sulle "ninfette" dei balli al *Due*, che a sua detta non erano *entraîneuses*, ma certo "non dovevano essere delle novizie di convento" già per "il semplice fatto di lasciarsi maneggiare, per le piroette e i salti mortali, in tutte le parti possibili del corpo", alla poco lusinghiera opinione sulle compagne della Laide che "frequentavano i più ricchi figli di famiglia, entravano nelle loro ville sontuose, salivano a bordo delle loro Ferrari e dei loro *yachts* illudendosi di appartenere alla loro società ma in realtà" venivano solamente "adoperate da questi signori come puro strumento di svago e libidine" (ivi: 35).

Secondo l'architetto, infatti, queste popolane, "incontentabili e altezzo-

se”, camminavano per la via “col piglio sdegnoso di principesse irraggiungibili ma poi, per un biglietto da cinquemila, correvano trafelate a soddisfare, nell'alberghetto vicino alla stazione, la lussuria di un sensale cinquantenne, grasso e sudicio, che le trattava come serve” (ivi: 36). Nella crudezza della scena descritta risiede tutta la violenza di un rapporto con l'altro sesso che vira dall'idealizzazione alla desacralizzazione senza soluzione di continuità; non è certo un caso se uno dei più noti *slogan* femministi degli anni Settanta recitava all'incirca: “né puttane né madonne, solo donne” (Buttarelli 2017), così come non appare marginale che lo stesso Tonino si interroghi retoricamente sulla natura del “perverso compiacimento di vedere una cosa bella, giovane e pulita, assoggettarsi come schiava alle pratiche più sconce”, su quel piacere derivante dall' “assaporare lo spasimo dell'umiliazione corporale di cui la ragazza certamente non è consapevole, anzi lei quasi se la spassa e si diverte e ride ma nel fondo del suo animo qualcosa intanto si contorce e si ribella e vomita”, “sadismo forse?” (Buzzati 1963: 11).

Senza dubbio ci troviamo di fronte a un gran sommovimento di potenza, dalla forza tale che le scosse d'assestamento si fanno sentire ancora ai giorni nostri. Buzzati semplicemente, con quella sorta di preveggenza che Freud attribuiva agli artisti, percepisce con un po' di anticipo la portata della questione ed esprime attraverso la voce del suo personaggio la sorpresa non solo di fronte allo *status quo*, ma anche davanti a quella complicità femminile che ha permesso – e a tutt'oggi permette nell'attuale occidente postmoderno – di perpetrarlo. In questo senso le parole di Tonino alla fine del romanzo suonano davvero emblematiche:

lo stupiva come, con gli altri, le stesse donne acconsentissero a questa specie di inferiorità di casta, a essere considerate cioè degli oggetti carnali e a lasciarsi godere per un'ora o due, come fossero contente e orgogliose di sentirsi fare la corte pur sapendo bene che lo scopo dell'uomo era uno solo, raggiunto il quale sarebbero state buttate via come stracci, pur sapendo che con iniqua soperchia incoraggiata da un'antica tradizione l'uomo esaurita la voglia le avrebbe disprezzate e definite puttane. Non riusciva a capire – e qui il suo risentimento si confondeva con l'invidia – perché mai le donne tacitamente ammettessero di appartenere a una specie inferiore, di dover lasciarsi trattare come schiave. In compenso ora capiva come la donna, se il caso capovolgeva il normale ordine dei termini, e lui si innamorava e perciò era lei a dominare, allora era logico e inevitabile l'istinto che lei si vendicasse e gli facesse patire in breve tempo tutte le umiliazioni a cui gli altri uomini per lunghi anni l'avevano costretta (ivi: 259).

La rivalsa della Laide assume così una sorta di valenza universale, un ca-

povolgimento che sconfinava talvolta nell'inconsapevole tortura, coadiuvata da tutto quel corollario di vane attese, palesi menzogne, umiliazioni; amore si sa non conosce pietà e "bell'onor s'acquista in far vendetta"⁶³. A livello narrativo ciò si esplicita in modo abbastanza rilevante nella dimensione temporale; come in un'orchestra i movimenti dei protagonisti si rincorrono in un susseguirsi di accelerazioni, rallentamenti e tempi morti, dilatati nella loro durata dall'angosciosa dimensione dell'aspettazione. Se è vero ciò che sostiene Barthes, che "l'innamorato non smette mai di correre" – almeno con la mente – "di fare nuovi passi e d'intrigare verso se stesso", è altresì vero che possiamo vedere in questo moto perpetuo delle specie di "figure". La parola infatti – specifica l'autore – "non va intesa nel senso retorico, ma piuttosto nel senso ginnico o coreografico, in altre parole nel senso greco: σχῆμα [...] il gesto del corpo colto in movimento [...] e lo stesso si può dire dell'innamorato in preda alle sue figure" (Barthes 2014: 6).

Queste ultime secondo Barthes "sono delle Erinni; si agitano, cozzano tra loro, si chetano, ritornano, si allontanano, senza avere più ordine di un nugolo di zanzare" e tutto ciò perché il "dis-cursus amoroso non è dialettico; esso funziona come un calendario perpetuo, come un'enciclopedia della cultura affettiva" (ivi: 8). Un po' come nella comunicazione autistica, non c'è bisogno di nessun *Altro narrativo*, tutto si riduce a un soliloquio autoreferenziale, che costituisce già di per sé un sintomo di quella che in termini moderni potremmo definire una forte spersonalizzazione, inseribile appunto nei disturbi dello spettro o nella follia. Il dialogo con l'oggetto amato non può essere infatti che "la collocazione di qualcuno che parla dentro di sé, amorosamente" (ivi: 5) di fronte a un'alterità muta, oggettuale come dice il nome medesimo.

L'autore però si spinge oltre separando drasticamente quello che è il linguaggio amoroso, che esclude ogni forma di trascendenza o salvezza, dall'episodio amoroso che segue invece una sua strada "che può sempre essere interpretata come una causalità o una finalità, sia pure per moralizzare ("Ero pazzo e ora sono guarito", "L'amore è un'illusione da cui d'ora innanzi mi saprò guardare", ecc.): è la storia d'amore, asservita [...] all'opinione generale che sminuisce qualsiasi forza eccessiva e vuole che lo stesso soggetto riduca il grande flusso immaginario, che lo ha attraversato senza ordine e fine, a una crisi dolorosa, morbosa, da cui bisogna guarire ("La cosa nasce, si gonfia, fa soffrire e poi passa", proprio come una malattia ipocratica): la storia d'amo-

⁶³ Il riferimento è alle *Rime petrose* di Dante: "Canzon, vattene dritto a quella donna/che m'ha ferito il core e che m'invola / quello ond'io ho più gola, / e dalle per lo cor d'una saetta, / ché bell'onor s'acquista in far vendetta" (Berra, Borsa 2010).

re (“l’avventura”) è “il tributo che l’innamorato deve pagare al mondo per riconciliarsi con esso” (ivi: 8-9)⁶⁴.

Antonio è uncinato dall’infelicità, corrosivo dalla gelosia, assillato dal sospetto, martoriato dal dubbio. Con meticolosa ossessività prova a sfilare una a una le trame della fitta ragnatela di bugie e storie poco credibili in cui la Laide lo avvolge, con la saliva dei suoi racconti, a cominciare dal cognome che ben presto scopre non essere Mazza, ma Anfossi. Eppure *omen* non sempre *est omen*, nemmeno se è quello vero. La risposta è pronta: “in teatro quasi tutti ci facciamo chiamare con un altro nome” (ivi: 96) e l’identità della bella ballerina resta comunque ammantata di mistero. Troppe cose non ingrano, le prove alla Scala che quasi mai corrispondevano con i programmi, le improvvise partenze dai parenti a Roma, le reiterate fotografie di moda a Modena, il presunto cugino Marcello al quale la “bambina deliziosa”⁶⁵ presenta Antonio come uno zio, trascinandoli entrambi – in quello che per l’architetto sarà uno dei culmini dell’umiliazione – a vedere un leggero film a colori, nel quale finirà seduta in mezzo ai due contendenti, dando con malizia la mano a tutti e due.

Ma prima di questa scena, che Buzzati descrive lasciando trapelare tutto il tormento del protagonista che si paragona più volte a un debole coniglio incapace di reagire, il povero Dorigo era stato lasciato ad aspettare più di quaranta minuti sotto la calura in compagnia del cagnolino di lei, Picchi, capace, se necessario a rendere la situazione ancora più grottesca e ridicola. Di tutte le sue pene infatti è proprio l’attesa quella che Antonio sopporta di meno:

Si rese conto anzi che per tutta la mattina aveva aspettato che mezzogiorno venisse, l’attesa era cominciata fin dalla sera prima quando lui era tornato a Milano, l’attesa era cominciata venerdì scorso nell’attimo stesso che la Laide aveva detto: Figurati. Ciao. Per tre giorni lui aveva continuato ad aspettare

⁶⁴ Così come era già stato per il Brentani anche Dorigo inizia, su binari paralleli a quelli della relazione vera e propria, il suo soliloquio di pazzia che non ammette salvezza né trascendenza: “Ora si accorge che, per quanto egli cerchi di ribellarsi, il pensiero di lei lo perseguita in ogni istante millimetrico della giornata, ogni cosa persona situazione lettura ricordo lo riconduce fulmineamente a lei attraverso tortuosi e maligni riferimenti. Una specie di arsura interna in corrispondenza alla bocca dello stomaco, su su verso lo sterno, una tensione immobile e dolorosa di tutto l’essere, come quando da un momento all’altro può accadere una cosa spaventosa e si resta inarcato allo spasimo, l’angoscia, l’ansia, l’umiliazione, il disperato bisogno, la debolezza, il desiderio, la malattia, mescolati tutti insieme a formare un blocco, un patimento totale e compatto”

⁶⁵ “Io sono la nuvola. Io sono il fulmine. Io sono l’arcobaleno. Io sono una bambina deliziosa” (ivi: 76).

senza saperlo. E adesso non smetteva di guardare l'orologio. Trac faceva il meccanismo ogni minuto, e la lancetta faceva un piccolo scatto in avanti. Ogni trac era un pezzetto di tempo che se ne andava, una probabilità in meno che la Laide mantenesse la promessa (ivi: 70).

Il “supplizio dell’attesa quando si avvicinava l’ora della chiamata promessa, con l’atroce stillicidio dei minuti una volta varcato il termine” diviene presto per lo sventurato borghese l’anticamera dell’inferno: “e allora le congetture, i sospetti, le speranze via via sfuggenti si aggrovigliavano in un vorticoso crescendo che lo trasformava in una specie di ebete automa” (ivi: 92). Tonino non è più lui, è un fantoccio a cui è stata fatta una macumba, un burattino manovrato da una forza soprannaturale e maligna, a metà tra la vita e la morte sprofonda negli inferi come un novello Orfeo, anch’egli del resto “infiacchito, non era nient’altro che una donna”, la sua mascolinità si è dissolta nel tormento. D’altro canto ricorda Barthes “in ogni uomo che esprime l’assenza dell’altro si manifesta l’elemento *femminino*: l’uomo che attende e che soffre è miracolosamente femminizzato” (Barthes 2014: 204). Sarà lo stesso Antonio a rendersene conto e a cercare di fermare il processo con una richiesta che suona più come una supplica che come un’imposizione: “Tu mi domanderai che cosa voglio. Voglio semplicemente che tu mi rispetti come uomo e non mi faccia più recitare la parte esclusiva di zio pagatore, di una specie di comodissimo zio squillo” (Buzzati 1963: 174).

I ruoli si sono completamente invertiti, ora lo squillo è Antonio, è lui ad essere alla totale mercé dei capricci della Laide, dei suoi bisogni e dei suoi sbalzi d’umore. “Prigioniero di un amore falso e sbagliato” Dorigo è già perduto, “il cervello non più suo, c’era entrata la Laide e lo succhiava. In ogni più recondito meandro del suo cervello in ogni risposta tana e sotterraneo ove lui tentava di nascondersi per avere un momento di respiro, là in fondo trovava sempre lei; che non lo guarda neppure, che non si accorge neppure di lui” (ivi: 79).

L’architetto forse ha superato di qualche anno il *mezzo del cammin di nostra vita*, anche se dobbiamo tenere in conto che l’età media dai tempi del sommo poeta a quelli di Buzzati si è decisamente allungata, eppure anche lui “si è perso nel buio della selva” (ivi: 79). Anche lui si trova nell’anticamera dell’inferno ad aspettarlo dietro la soglia solo *l’eterno dolore*, “l’inquietudine, la sete, la paura, lo sbigottimento, la gelosia, l’impazienza, la disperazione. L’amore!” (ivi: 79).

Naturalmente è una concezione dell’amore pessimistica che ricorda il più tetto stilnovo di Cavalcanti: *Chi gran pena sente / guardi costui, e vedrà ‘l su’*

core / che Morte 'l porta 'n man tagliato in croce (Marti 1970). A secoli di distanza la perentorietà della stessa oftalmica condanna, attraverso gli occhi la Laide ha infettato il cuore di Tonino, entrandogli dentro come un tarlo e mettendogli addosso “un rimescolamento, un rovello, una rabbia di cui non riusciva a spiegarsi il motivo. Era per aver constatato che lui, Antonio, non esisteva in lei più neppure come ricordo? [...] perché non le aveva fatto la minima impressione? [...] Era per questa impossibilità di interessarla, se non di piacerle, di entrare in qualche modo nel suo mondo?” (Buzzati 1963: 49).

È l'atemporale atrocità dell'amore non corrisposto, forza distruttiva e mortale che non lascia scampo all'uomo che ne è vittima, ma anche l'orrore del bambino che depauperato del volto materno vede prematuramente il vuoto al posto di se stesso e sente di non esistere, facendo esperienza della morte in vita⁶⁶; è poi l'orgoglio di maschio ferito che parla di fronte ad uno specchio muto, non più lo sguardo della madre, ma la sua proiezione del mondo, che gli restituisce di sé l'immagine di “una larva fisica indifferenziata” (ivi: 49).

Iniziano dunque i meccanismi di difesa, molti dei quali di antica memoria e già osservati in *Senilità*, come quasi sempre quando si tratta di sminuire il femminile il primo attacco è all'aspetto fisico; Tonino prova a convincersi che in fondo la Laide sia *bruttina, trasandata, popolaresca, sguaiata, con il naso petulante che termina in patatina* (ivi: 33, 55, 56, 598, 59). Ancora una volta la bellezza, l'immagine, *la carne* sono i simulacri di cui si serve il desiderio, che penetra quei corpi che altro non sono che “contingenza pura della presenza” (Bazzocchi 2015: 150), screditarli significa toglier loro potere, rendere lo straordinario solamente “mediocre”. Così Tonino fa appello a tutta la razionalità e al buon senso di cui è capace, ripetendosi che: “era pazzesco, era ridicolo, peggio ancora, era indegno per un uomo come lui far tante storie per una ragazza squillo, certi giorni non era neppure bella, certi giorni era proprio bruttina, sì, sì, non proprio racchia ma abbastanza insignificante lui si attaccò a questo pensiero consolante, non era bella ma mediocre comunque non valeva la pena” (Buzzati 1963: 72).

Segue poi quella che Barthes chiama *alterazione*: ovvero la “produzione breve in campo amoroso, d'una controimmagine dell'oggetto amato. Sulla

⁶⁶ Su questo argomento vd. anche Winnicott 1987: “Ora, ad un certo punto, viene il momento in cui il bambino si guarda intorno. Forse il bambino al seno non guarda il seno. È più probabile che una caratteristica sia quella di guardare la faccia.[...] Che cosa vede il lattante quando guarda il viso della madre? Secondo me, di solito ciò che il lattante vede è sé stesso. In altre parole la madre guarda il bambino e ciò che essa appare è in rapporto con ciò che essa scorge” (Winnicott 1987: 97).

base di episodi trascurabili o di minimi connotati, il soggetto vede l'Immagine buona alterarsi improvvisamente e rovesciarsi" (Barthes 2014: 23). È "la traccia leggera ma inequivocabile di corruzione" del cadavere di padre Zosima ne *I Fratelli Karazov*,⁶⁷ sono i piedi *plebei* di Ippolita ne *Il trionfo della morte*,⁶⁸ il "*Ciao, tesoro*"⁶⁹ della Laide e la sua disinvoltura nel parlare di "cose sconce":

Raccontava delle sue colleghe ballerine, le definiva tutte puttane. "Ce ne sarà pur qualcheduna ancora vergine" disse la Ermelina. "Oh sì, sì" disse la Laide ridendo "ma poi magari sono peggio delle altre. C'è una mia amica, una di buona famiglia si intende, che è una tale porca, a forza di..." e qui fece un piccolo terribile gesto "le son venuti due fianchi così, e ha dovuto smettere di ballare, figuratevi che attività..." (Buzzati 1963: 259).

Dorigo assiste *inorridito* all'alterazione dell'altro attraverso il "buco della serratura del linguaggio". La parola "fatta d'una sostanza chimica impalpabile" (Barthes 2014: 24), improvvisamente, come in un esperimento non riuscito, provoca un'esplosione, apre una voragine "e subito sento tumultuare minacciosamente *un mondo completamente diverso* che poi è il mondo dell'altro"⁷⁰, mondo dal quale però Antonio è rigorosamente escluso, che è nel fondo ciò che fa scaturire la sua nevrosi.

⁶⁷ "Ruysbroeck giace sepolto da cinque anni; viene riesumato; il suo corpo è intatto e puro [...]; *ma*: "solamente un piccolo punto del naso recava una traccia leggera, ma inequivocabile, di corruzione. Questo punto è minuscolo: un gesto, una parola, un oggetto, un vestito, qualcosa di insolito che emerge (che prende risalto) da una regione di cui non avevo mai sospettato l'esistenza, e che bruscamente unisce l'oggetto amato a un mondo *piatto*. L'altro di cui devotamente lodavo l'eleganza e originalità, sarebbe dunque volgare? Egli fa un gesto ed ecco che in lui si rivela un'altra razza. Sono *sbigottito*: avverto un controritmico: qualcosa come una sincope nella bella frase dell'essere amato, il rumore di uno strappo nel liscio involucro dell'Immagine" (Barthes 2014: 23).

⁶⁸ "Non erano belli i piedi nudi ch'ella a volta a volta scaldava su la ghiaia e rinfrescava nell'acqua; erano anzi difformati nelle dita, plebei, senz'alcuna finezza; avevano l'impronta manifesta della bassa stirpe. Egli li guardava intensamente; non guardava se non quelli, con uno straordinario acume di percezione e di esame, come se le particolarità della forma dovessero rivelargli un segreto. E pensava: 'Quante cose impure fermentano nel suo sangue! Tutti gli istinti ereditari della sua razza sono in lei, indistruttibili, pronti a svilupparsi e ad insorgere contro qualunque costrizione. Io non potrò mai far nulla per purificarla. Io non potrò se non sovrapporre alla realtà della sua persona le figure mutevoli dei miei sogni, ed ella non potrà se non offrire alla mia ebbrezza solitaria i suoi indispensabili organi...'" (D'Annunzio 1966: 300).

⁶⁹ "Quel tesoro gli diede fastidio. Era così professionale. Se n'andò come liberato. Ma l'incontro con la Laide gli aveva lasciato uno strano turbamento" (Buzzati 1963: 37).

⁷⁰ Barthes cita ad esempio il celebre passaggio di Proust ne *La prigioniera*: "Essendosi Albertine lasciata sfuggire l'espressione scurrile "farmi rompere...", il narratore proustiano ne è

Nonostante, infatti, il corpo della Laide sia più o meno a sua disposizione, dietro previo compenso “mezz’ora, un’ora al massimo [...], un paio di volte a settimana”, Dorigo inizia ad essere ossessionato dal “resto” del tempo, “tutte le ore della giornata e della notte? Dove andava? Chi frequentava? La sua vera vita, speranze, divertimenti, gioie, vanità, amori, era altrove, non nel brevissimo tempo trascorso con Antonio. Laggiù, era lei veramente, laggiù era tutto quello ch’egli avrebbe voluto sapere di lei, laggiù era il misterioso affascinante, forse anche turpe e squallido mondo a lui vietato” (Buzzati 1963: 63). E ancora viene reiterato il messaggio: “lui continuava a guardarla, lei non rispondeva. Ma più lei guardava intorno, quasi guatando, più diventava lontana, irraggiungibile, personaggio di un mondo a lui vietato” (ivi: 59).

Eccoci dunque di fronte all’ennesima porta concussa, la negazione dello sguardo ci interdice ogni accesso all’altro trasformandoci in neonati orfani e bisognosi d’amore, la nostra solitudine diventa arcaica e totale, così come la nostra disperazione. Dorigo si rende ben presto conto a sue spese, che il possesso della Laide non è che una vana illusione veicolata dal denaro, come del resto succede in Moravia. Se possedere infatti “significa non semplicemente avere il corpo dell’altro, ma avere la libera soggettività dell’altro attraverso il suo corpo” (Bazzocchi 2015: 150), ciò che si compra qui non è che la superficie dell’epidermide, mentre la *vera vita* scorre più sotto, nelle profondità irraggiungibili dell’animo o ancor peggio interdette a lui e fruibili da altri uomini: “non si farà più viva non gli telefonerà più, scomparirà nella nebbia con altri uomini sconosciuti altri uomini giovani altri uomini sicuri di sé” (Buzzati 1963: 63).

L’assenza di interpunzione dà la misura dell’angoscia. Come era stato per il Brentani la virilità titubante e ferita produce metastasi di tormento che fanno deflagrare la malattia d’amore, restituendo un senso di malessere ed impotenza: “Dorigo si era ben accorto di non farla godere quando le baciava il sesso la Laide teneva chiusi gli occhi, le labbra socchiuse tutto lì, ma per il resto non un vero palpito, un sospiro, un gemito” (ivi: 63), il suo è un “sesso muto”⁷¹, come quello di Cecilia ne *La noia* di Moravia. Anche qui ritroviamo la stessa distanza, la stessa indifferenza, la stessa inafferrabilità. Ma, come come ampiamente analizzato nel capitolo dedicato al desiderio, per la natura medesima di quest’ultimo più la Laide era lontana e irraggiungibile:

inorridito, poiché ciò che di colpo viene ad essere svelato è il temuto ghetto dell’omosessualità femminile, dell’adescamento volgare: tutta la scena è vista attraverso il buco della serratura del linguaggio. La parola è fatta d’una sostanza chimica impalpabile che opera le più violente alterazioni” (Barthes 1979: 24).

⁷¹ Su questo argomento vd. anche: Bazzocchi 2016: 137-160.

più Dorigo la desiderava benché non fosse sua, benché fosse di altri uomini ignoti, di moltissimi uomini ch'egli odiava sforzandosi di immaginarli: alti, disinvolti, coi baffetti, al volante di macchine potenti, che la trattavano come cosa loro, come una delle tantissime a loro completa disposizione, da non pensarci su nemmeno, al momento adatto della sera, dopo il night, un po' sbronzi, menarla in camera e neppure guardarla mentre si spogliava, come i satrapi antichi, loro di là nel bagno a orinare e sciacquarsi le gengive con l'Odol, sicuri di ritrovarla in letto, completamente nuda, e se era il caso, poi, se gli veniva la voglia, strizzarle un poco le tette, e nel migliore dei casi piegarsi, divaricandole le cosce con le braccia, e affondare il muso nell'inguine, suprema degnazione per loro, fusti selezionati con Ferrari e *yacht* a Cannes, ma l'indomani mattina, al golf di Monza, neppure ne avrebbero accennato, una puttarella qualunque come tante da non farci nessun caso (Buzzati 1963: 59, 60).

Nei numerosissimi deliri masochistici di Antonio l'elemento economico, in tutte le sue declinazioni, appare onnipresente, dalle macchine potenti, agli *yacht*, al golf passando attraverso tutti quegli stereotipi di affermazione maschile del sé che assumono la forma simbolica di altrettanti surrogati del pene e compensano -almeno in parte- la metaforica evirazione perpetrata. A essere in gioco, come si è già detto, è il potere, in una sorta di lotta di genere che non esclude colpi. I soldi diventano così un'arma, uno strumento "fortemente compromesso con l'erotismo, non con i sentimenti" (ivi: 153).

Come spiega Jean Dufflot, infatti, il denaro: "partecipa della simbologia erotica. Nel rapporto tra uomo e donna, il denaro non è il denaro, è il simbolo erotico che indica la trasformazione della donna in oggetto" (Bazzocchi 1970: 153). Da qui il legame con la componente sadomasochista – io compro il tuo corpo e ciò mi permette di usarti a mio piacimento come un giocattolo (non è un caso che l'espressione sia usata a più riprese dal Brentani nel romanzo di Svevo), ma allo stesso tempo anche il segno della disperazione e dell'impotenza – tu mi sfuggi e l'unico modo che ho per provare a trattenermi è attrarti con specchietti per le allodole, cose luccicanti e preziose; non posso acquistare i tuoi sentimenti ma posso dare un prezzo al tuo tempo con me. Tale doloroso dualismo è ben espresso ne *La noia* di Moravia:

Mi dissi, ad un tratto, che dopo il fallimento dei miei precedenti tentativi di possesso, il denaro poteva forse essere la trappola in cui avrei potuto rinchiuderla. Si era rifiutata a me sino a quel momento in cui le avevo messo in

mano il denaro; dunque, contrariamente a quanto avevo pensato sinora, era venale (Moravia: 1960: 250-251)⁷².

Così, quello stesso denaro che, finché l'avevo in tasca, poteva sembrarmi il simbolo del possesso, appena passava nella borsa di Cecilia diventava, invece, il simbolo dell'impossibilità di quel medesimo possesso (ivi: 260, 261).

Ma non dissimili sono gli altalenanti moti dell'animo di Tonino:

Senti. Io ti dò cinquantamila lire alla settimana e tu mi prometti che ci troviamo due o tre volte alla settimana, per il resto non aver paura ti lascio libera, non voglio neanche saperlo quello che fai, e se tu un giorno non puoi me lo dici e se devi andare via da Milano qualche giorno me lo dici, ma così, vedi io so che ci vediamo di sicuro e non occorre mica che ogni volta si faccia l'amore, è bello anche andare al cinema, al teatro, a pranzo insieme (Buzzati 1963: 133, 134).

E quando la Laide senza esitazione acconsente il risultato è immediato: “un flusso nuovo di vita, una liberazione, fulmineamente l'angoscia era cessata [...] fu talmente travolgente e impetuoso il sollievo che Antonio stesso rimase sbalordito. A tanto poco dunque era dovuto il suo inferno? Sì, la situazione d'un subito capovolta. Adesso era lei sotto, adesso era lui a dominare. Né si chiedeva se non fosse abbietto vincere nel duello d'amore soltanto a base di soldi. La consolazione, la felicità era tale che il modo di raggiungerla non aveva più alcuna importanza” (ivi: 134). Ma naturalmente non è che un'illusione, basta lasciarla nella casa di Milano, lontana dagli occhi appena una pagina dopo e la disperazione è di nuovo assoluta, come un rocchetto difettoso, dietro ad ogni subita scomparsa della Laide si cela un possibile atavico abbandono, con l'ansia ingestibile che ne consegue.

Tonino infatti non è più un adulto, con una vita propria, un lavoro, una famiglia, le quotidiane distrazioni, è regredito ad uno stadio infantile che lo

⁷² Si ricordi a questo proposito anche la celeberrima scena del romanzo in cui Cecilia viene tumulata di banconote: “Cominciai dal basso, simbolicamente, stendendo sul pube buio e ricciuto un solo biglietto ben spiegato. Quindi, risalendo, ricoprii di biglietti il ventre bianco e infantile, la snella vita e il seno bruno, un biglietto per mammella. Avvolsi intorno al collo un altro biglietto, quattro ne misi sulle spalle e quattro sulle braccia. Poi discesi sotto il ventre e ricoprii di biglietti le gambe fino ai piccoli piedi” (Moravia: 1960: 328). Come lucidamente osserva Bazzocchi nell'analisi del suddetto brano “questa imbalsamazione di Cecilia con le banconote crea l'effetto grottesco di una donna trasformata in puro valore economico” (Bazzocchi 2016: 156).

rende del tutto inerme ed inconsolabile, senza la Laide egli è solo come un bimbo:

Solo, e nessuno era in condizione di aiutarlo e neppure di capirlo, forse di compatirlo neanche. E il lavoro, la famiglia, gli amici, le serate in compagnia non gli dicevano più niente, intorno a lui tutto era vuoto e senza senso. Non si era liberato, ecco la questione, non si era affatto liberato. Il pensiero di lei, tormento, inquietudine, angoscia, totale infelicità, lo possedeva come prima. Peggio di prima anzi perché il patto con la Laide – anche se lui tentava di negarlo – ora gli dava un barlume di diritto su di lei, da quel pomeriggio egli non era più l'amico occasionale o l'affezionato cliente, era qualcosa di più, una specie di amante ufficiale, o protettore (in fin dei conti se fosse sincero confesserebbe di averle offerto uno stipendio precisamente a questo scopo che lei diventasse almeno in parte sua, che fosse tenuta ad un'assiduità che prima non poteva pretendere, sì quella specie di diritto che hanno i commendatori sulle mantenute [...] sì, Antonio Dorigo, lo spregiudicato artista, sì è fatto commendatore anche lui, ha assunto la miserabile parte che gli era sempre parsa sinonimo di mediocrità e impotenza (ivi: 135, 136).

Dell'uomo adulto Antonio non ha nemmeno più la caratteristica precipua: la potenza sessuale, nonostante offra un compenso alla Laide per averla a disposizione più spesso, a suo stesso dire: “del possesso fisico [...] gli importava ben poco. Se per esempio una malattia l'avesse costretta a non fare mai più l'amore, in fondo lui ne sarebbe stato felice” (ivi: 81). Dorigo civetta con l'idea che la sua amata possa perdere la salute perché intuisce istintivamente che ciò costituirebbe per lui l'unica possibilità di guarigione e di salvezza. “Immaginava per esempio che la Laide fosse andata sotto un tram e avesse perduto una gamba. Come sarebbe stato bello. Lei inferma, tagliata fuori per sempre dal mondo della prostituzione, del ballo, delle avventure, non più insidiata da nessuno. Soltanto lui Antonio ad adorarla ancora” (ivi: 81)⁷³.

Il suo infatti è un amore incondizionato, alternativamente genitoriale e filiale, ossessivamente simbiotico, che annulla ed esclude tutto il resto. Sep-pure la differenza di età sia ingente e di fatto l'architetto mantenga la Laide come una figlia, con tutte le recriminazioni e le preoccupazioni del caso e quest'ultima, proprio come una figlia, lotti strenuamente per la sua libertà a suon di menzogne e sotterfugi, Dorigo non smette mai al contempo di

⁷³ Per l'ennesima volta vediamo come nei testi analizzati la salute dell'uomo sia inversamente proporzionale alla malattia della donna e viceversa in un conflitto che non pare aver soluzione.

essere, al cospetto della donna amata, alla stregua di “un bambino fragile e indifeso”, in una situazione di inferiorità e totale dipendenza.

“Anche a cinquant’anni si può essere bambini, esattamente deboli smarriti e spaventati come il bambino che si è perso” e lui “è un bambino, un bambino ingiustamente bastonato” con la netta sensazione “di essere in balia di una forza selvaggia infinitamente più forte di lui” (ivi: 79, 189, 198). Tutto ciò che egli vorrebbe non è altro “che la Laide fosse un poco sua, vivesse un poco per lui” (ivi: 82), potersi fondere con lei in un abbraccio materno. Del resto Barthes definisce l’abbraccio, come la momentanea illusione, per il soggetto del “sogno di unione totale con l’essere amato”, esso va oltre l’accoppiamento “è il ritorno alla madre (nell’amorosa quiete delle tue braccia, dice una poesia musicata da Duparc). In questo incesto rinnovato, tutto rimane sospeso: il tempo, la legge, la proibizione [...]. Tuttavia, nel mezzo di questo abbraccio infantile, immancabilmente, il genitale si fa sentire; esso viene a spezzare l’indistinta sensualità dell’abbraccio incestuoso; la logica del desiderio si mette in marcia, riemerge il voler prendere, l’adulto si sovrappone al bambino e, a questo punto, io sono contemporaneamente due soggetti in uno: io voglio la maternità e la genitalità. (L’innamorato potrebbe definirsi un bambino con il membro eretto: tale era il giovane Eros)” (Barthes 1997: 13)⁷⁴.

E tale si ritrova Antonio a cinquant’anni: ma “in fin dei conti se mi paragono ai miei coetanei posso consolarmi intanto non ho ancora pancia poi sono agile certo la faccia maledetta faccia certi giorni ha certe rughe ma non sono tanto le rughe è quel complessivo *afflosciamento* [...] però in genere più di quarantacinque quarantasei non mi danno e poi all’inferno *sono in grado di fecondare* o no? e allora? *se sono in grado di fecondare nessuno può avere niente a ridire neppure se andassi in letto con una quattordicenne*” (Buzzati 1693: 157). Così come il fallo aveva squarciato la dimensione infantile, allo stesso modo è ora amuleto taumaturgico contro la vecchiaia. Antonio davanti alla Laide torna bambino perché lo sconvolgimento e l’angoscia sono tali da relegarlo all’impotenza, ma il desiderio risveglia la genitalità e con essa la gelosia, il corpo che a me è precluso è invece disponibile ad altri che ne possono godere, moltiplicando all’infinito il mio complesso di Edipo.

L’architetto si strugge allora nella macabra evocazione di reiterate scene primarie, dove vede l’amata di volta in volta “entrare nella *garçonnière* del nuovo attempato cliente [...] e dopo i soliti convenevoli e complimenti sedersi sulle ginocchia di lui dopo essersi sollevata le sottane non tanto per

⁷⁴ “Il discorso dell’Assenza è un testo con due ideogrammi: *vi sono le braccia levate del Desiderio*, e vi sono *le braccia tese del Bisogno*. Io oscillo, vacillo fra l’immagine fallica delle braccia levate e l’immagine bambinesca di braccia tese)” (ivi: 36).

non spiegazzarle quanto per fargli sentire di più la carnalità e il calore delle cosce e sorridendo con quella sua piega maliziosa delle labbra, senza tanti preamboli, mentre una grande mano si è infilata sotto il golfino e già le palpa il seno, applicargli sulla bocca la sua bocca in uno slancio spudorato”, o salire in macchina per sostituire una collega ed assecondare le richieste dei ricchi imprenditori brianzoli “Sei proprio il tipo di pupa che mi va. Io le tettone non le posso soffrire. Mentre tu... fai sentire [...] non farai mica storie, spero... se sei amica della Flora... tanto qui nessuno ci vede... Oh brava così... e adesso mentre guido, metti qui la tua manina” (ivi: 83, 142, 143).

Per ammissione dello stesso Tonino, per quanto “queste perverse congetture” fossero per lui pari ad una “tortura che gli consumasse anni e anni di vita”, egli non riesce tuttavia a smettere “come l’infermo non resiste alla tentazione di toccarsi continuamente la parte malata e così rinnova ed attizza il dolore, così l’immaginazione di Dorigo non cessava di fantasticare scene ipotetiche ma verosimili col solo risultato di moltiplicare l’affanno: e senza pietà ne perfezionava i particolari nelle minuzie più oscene” (ivi: 84, 83). Siamo nel cuore della psicosi ossessiva, che rasenta l’autolesionismo, l’architetto presagisce “un oscuro compiacimento” in questa sofferenza, ma non riesce a spiegarsene la ragione, né a reagire, egli ormai “non era più lui bensì un essere schiavo e tremante” (ivi: 83, 131).

Un’altra caratteristica dell’amore incondizionato infatti è di esistere di per se stesso, al di là del bene o del male: “amo l’altro non per le sue qualità (contabilizzate), ma per la sua esistenza; con un impulso che possiamo tranquillamente dire mistico, io amo non ciò che è, ma: *in quanto è*” (Barthes, 2014: 199). Poco importa dunque che la Laide non fosse né particolarmente bella, né buona, né generosa o luminosa, Antonio ne era ossessionato né più e né meno da quanto lo fosse “dalle due screpolature dell’intonaco a forma di 7, stranamente simili” nel suo soffitto (Buzzati 1963: 147)⁷⁵.

Ci aggiriamo nei meandri dell’inconscio, nel regno del simbolico e del pensiero magico, dove non esiste la logica, né il principio di causalità, un Io adulto e sano, riconosce ciò che lo danneggia e se ne allontana. Un Io prigio-

⁷⁵ “Era buona? Era generosa? Aveva luce? No. Più Antonio ci si consumava col pensiero più Laide risultava un problema disperato”. “In queste fessure irregolari si concentrava la sua ossessione e patimento. Le parole, i gesti, le facce di lei gli ritornavano dinanzi mentre egli contemplava le due sottili crepe immobili sopra di lui, beffarde, maligne, piene di filosofia. Si ripeteva parola per parola, ciò che lei gli aveva detto, esclamazioni, cose stupide e banali, barzellette, ricordi di quando era bambina. Tutto sembrava congiurare nel definirla una ragazza sciagurata [...] Dio perché la amava così? Perché non ne poteva fare a meno? Che cosa gli poteva dare? tutto sembrava rispondere di no, che Laide per lui non poteva essere altro che umiliazione e rabbia, che da quella parte si spalancava la rovina” (Buzzati 1963: 147).

niero di un Immaginario amoroso non corrisposto, come una falena si getta nel fuoco, si pensi al parpalione⁷⁶ di antica memoria, seguendo un istinto quasi suicida, che resta afasico di spiegazioni nel campo della razionalità. Del resto, ci mette in guardia Barthes: “La vita demoniaca di un innamorato è simile alla superficie di una solfatara; delle grandi bolle (roventi e fangose) scoppiano una dopo l'altra; quando una si rompe e si affloscia, essa ritorna nel magma e subito, più lontano un'altra si forma, si gonfia. Le bolle “Disperazione”, “Gelosia”, “Esclusione”, “Desiderio”, “Incertezza di comportamento”, “Terrore di perdere la faccia” (il più malvagio dei demoni) fanno *ploc* una dopo l'altra, in un ordine indeterminato: è il *disordine* della Natura” (Barthes 2014: 70) e, potremmo aggiungere, il caos dell'amore che, come si sa, appartiene alla sfera dionisiaca del Caso.

Quel “giorno di febbraio, che era un martedì e portava il numero 9” (Buzzati 1963: 8) è come se Dorigo fosse inciampato nel soprannaturale, vittima di un incantesimo che poco a poco gli penetra nelle vene, “non era un'infatuazione carnale, era una stregoneria più profonda, come se un nuovo destino, a cui non avesse mai pensato, chiamasse lui, Antonio, trascinandolo progressivamente, con violenza irresistibile, verso un domani ignoto e tenebroso” (ivi: 82). È un gorgo di degradazione dal quale non solo il protagonista non sa risalire, ma verso il quale è anche perversamente attratto; un vero e proprio inferno fatto di umiliazioni, menzogne ed interminabili attese⁷⁷.

Mentre aspetta, come serpenti sibilano i suoi fantasmi, che assumono le forme dei suoi terrori più atavici, materializzandosi nei sogni; troppe le cose che non tornano nelle svogliate giustificazioni della Laide, troppe contraddizioni, troppe aporie e il sonno della ragione, è noto, genera mostri. Così Dorigo, ormai ridotto ad un'ombra, passa come uno spettro dall'onirico al reale, anticipando di poco la tragica verità del “già tenente dei carabinieri” Imbriani, “ora detective privato” (ivi: 220), da lui assoldato per uscire dall'impasse. L'uso del verbo non è casuale perché Antonio è cosciente che essersi rivolto

⁷⁶ “Lo parpalione corre la rivera,/là ove vede lo claro splendore,/e tanto va girando la lumera,/ che lo consuma lo foco e l'ardore./Pare ke tenga simile mainera/la creatura a l'omo peccatore:/ colla beleza de l'ornata cera/lo lega a terribile encendore./Ki vede creatura delicata/dea considerare ki la fece,/e deali rendar laude d'onni bene./Cusi la vita sua serà beata;/e in altra guisa piglia mala vice,/che perde possa e merita le pene” (Morini 1996: 520).

⁷⁷ La dimensione magica ha ingoiato il tempo, corrodendolo con i suoi succhi gastrici, *time is out of joint* di nuovo, disobbedisce alle leggi naturali, sovvertendole, così: “le ore non passano mai, continuamente guarda l'orologio e non è una lentezza di noia è una lentezza rabbiosa come se quel frenetico precipitare di tutte le cose che lo accompagna da mesi facesse marcia indietro e sotto i minuti che non passano mai ci fosse un rotolio compatto di ruote che vanno in senso inverso uncinando il tempo che ristagni, tutto perché lui possa impazzire” (Buzzati 1963: 193).

ad un investigatore corrisponde ad aver aperto “la porta proibita”⁷⁸. Tanto quanto la *porte condamnée* altro non era che un passaggio interdetto ad un ritorno impossibile, anche questa porta reca con sé un presagio di sventura e morte, essa è il duro ammonimento di Tiresia “Ahi, ah! Sapere quanto è duro, quando a chi sa nulla giova!” (Romagnoli 1958: 7), è l’anticamera della scena primitiva⁷⁹ per eccellenza, così tanto evocata da Antonio da prendere finalmente forma davanti ai suoi occhi dietro a un “buco, da cui si può vedere. La scena orrenda, tante volte fantasticata, come l’inferno, la distruzione della sua vita stessa, eccola là. Un corpo bianco e muscoloso di un giovane in ginocchio sul letto, a cavalcioni di lei supina. Ma la faccia di lei non si vede. Lui vede solo le gambe nude divaricate” (Buzzati 1963: 229).

Il cerchio si chiude proprio lì dove le gambe si spalancano, l’origine del mondo coincide con la fine: della vita, di Antonio, del romanzo, di quell’“amore” che dà il titolo all’opera di Buzzati. Dietro alla porta c’è la morte che ci attende al varco, era sempre stata lì naturalmente, ma lui nel tumulto dei mesi trascorsi nell’agonia non ci aveva più pensato⁸⁰. Nella sua personale discesa agli inferi, Antonio perde ogni connotazione umana, diviene una pietra che ruzzola sempre più velocemente, come quando:

⁷⁸ “Dietro la porta non sa ancora cosa ci sia precisamente, ma è sicuro che ne usciranno nuove angosce e umiliazioni, che ne uscirà l’ultima menzogna, lui se la troverà di fronte, non potrà neanche volendo guardare da un’altra parte fingendo di non aver visto, e scoccherà l’ora che da mesi e mesi teme come una condanna irrimediabile” (ivi: 221).

⁷⁹ Su questo argomento vd. anche: Barthes 1979: 105; a proposito dell’immagine l’autore dice che “nella sfera amorosa, le ferite più dolorose sono causate più da ciò che si vede che non da ciò che si sa”. Quasi come rimanesse come ultima difesa psichica una sorta di rimozione o negazione interna, pari a quella che mettiamo in atto con la consapevolezza della morte. Naturalmente tutti sappiamo che prima o poi moriremo ma riusciamo a continuare a vivere come se non lo sapessimo, finché un’immagine riporta questa verità ad un aspetto più tangibile allora noi vediamo la morte e come se guardassimo negli occhi le ammalianti serpi della chioma di Medusa ne restiamo impietriti. L’immagine infatti “precisa, completa, rifinita, definitiva non lascia nessuno spazio: io ne sono escluso come lo sono dalla scena primitiva, la quale forse esiste solo in quanto è delineata dal contorno della serratura. E perciò ecco la definizione dell’immagine, di ogni immagine: l’immagine è ciò da cui io sono escluso [...] l’immagine è senza enigma. Antonio in cuor suo sa bene che la Laide lo tradisce, ma nel momento in cui ricorre ad un investigatore lui vedrà questo tradimento, prendere forma in un intreccio di corpi da cui lui è escluso, così come ciascuno di noi è escluso dal reciproco amore carnale dei propri genitori che ha dato origine alla nostra vita.

⁸⁰ “Ecco tornare il pensiero antico che per tanti mesi la malattia gli aveva fatto dimenticare. Perché lui era stato come una pietra legata ad una corda e fatta girare più svelto sempre più svelto e a farla girare era il vento era la bufera d’autunno era la disperazione, l’amore. E così follemente girando non distingueva più che forma aveva, era diventato una specie di anello fluido e palpitante (ivi: 260).

da ragazzo una volta su un piccolo nevaio delle Dolomiti era scivolato provando una sensazione strana [...] come se un gigante smisurato lo stesse prendendo a scapaccioni con le sue smisurate mani e lui non potesse minimamente reagire o difendersi [...] solo che stavolta non era un gigante invisibile scaturito dalla montagna questa volta era una ragazzina di carne che trascinandoselo dietro lo faceva sbattere di qua e di là contro i muri e lei correva con la ansiosa frenesia dei vent'anni e magari non se ne accorgeva neanche non si curava se l'uomo aggrappato alla coda dei suoi lunghi capelli neri si lordasse tutto quanto strascicando il muso a bocca spalancata per l'affanno sui sassi sulla polvere o nella merda, era forse colpa sua se lui si teneva aggrappato con tanto accanimento? Le dava forse una noia insopportabile il peso di quell'uomo grande e grosso dai capelli grigi attaccato dietro, chissà, se lui avesse mollato, poteva darsi che lei si fermasse, si voltasse indietro e andasse ad aiutarlo ma finché lui la teneva così era impossibile (ivi: 188)⁸¹.

Così Dorigo scende nell'abisso, avviluppato, come in una rete nella chioma della donna che ama, quell'*ipse* unico e insostituibile, dal quale non riesce a staccarsi fino a confondere i propri confini, a non avere più forma, fino a diventare puro desiderio incandescente, quel *Das Ding* che resiste ad ogni simbolizzazione, godimento mitico mai esistito e al contempo irrimediabilmente perduto, buco nero che tutto attrae e nulla fa sfuggire, assenza di materia.

Non era più lui era un essere che nessuno prima conosceva e col quale comunicare era impossibile perché lui non stava ad ascoltare nessuno, non poteva ascoltare, egli ascoltava soltanto se stesso sibilare nel vento, per lui nulla esisteva fuori che lei, Laide, quella spaventosa precipitazione, e nel vortice egli non poteva neppure vedere il mondo intorno, tutta la restante vita anzi aveva cessato di esistere, non esisteva più, non era mai esistita, il pensiero di Antonio era interamente succhiato da lei, da quella vertigine, ed era un patimento era una cosa terribile, ma lui aveva girato con simile impeto, mai era stato così vivo. [...] L'amore gli aveva fatto completamente dimenticare che esisteva la morte. Per quasi due anni non ci aveva pensato neppure una volta, sembrava una favola, proprio lui che ne aveva sempre avuto l'ossessione nel sangue. Tanta era la forza dell'amore (ivi: 260).

Omnia vincit amor, anche *Thanatos* è destinato a uscire perdente da questa lotta, la contropartita di quel morbo che lo aveva trasformato in un automa, di "quel tormento in corrispondenza dello sterno [...] di quel palo

⁸¹ Le Dolomiti sono anche le montagne che hanno visto nascere Buzzati, originario di Belluno.

di ferro rovente confitto poco sotto lo stomaco” (ivi: 253) era stato l’oblio della morte. Quella “torre grande e nera che sovrasta” la Terra, un po’ come l’onnipresente fungo atomico de *L'uomo che guarda*, era per più di settecento giorni sparita.

La vecchia torre che gli era sempre rimasta sprofondata nell’animo da quando era ragazzo. Della terribile torre però poco fa, nel turbine, si era completamente dimenticato, la velocità, il precipizio gli avevano fatto dimenticare l’esistenza della grande torre inesorabile nera. Come aveva potuto dimenticare una cosa così importante, la più importante di tutte le cose? Adesso era là di nuovo si ergeva terribile e misteriosa come sempre, anzi sembrava alquanto più grande e più vicina (ivi: 261).

Dorigo è apparentemente guarito, la guerra è terminata, dopo tanto tempo si gode la tregua “anche se è sconfitto. Per la seconda e ultima volta sconfitto. Ma anche l’esercito sbaragliato respira quando è finita la battaglia. Silenzio, il cuore non rimbomba più, solo sfilacciamenti di fumo qua e là” (ivi: 257). L’inferno si è consumato bruciando, tutt’attorno non restano che braci e ceneri, ora è il tempo della quiete accesa, eppure al posto delle stelle ad accoglierlo all’uscita dall’oltremondo ci sono solo “stanchezza, vuoto, malinconia”⁸².

La stessa tempesta che l’aveva portato fin dentro al Cocito gelato, per essersi macchiato della colpa più terribile di tutte nella moderna *Weltanschauung*, peccare di ὕβρις, andare contro natura tentando di sovvertire il verso degli anni, rincorrere la gioventù perduta cercando di ghermirla a “una ragazzina che stava dando l’assalto alla vita”⁸³, abbrancandosi alla sua chioma nera e facendone *ali al folle volo*.

⁸² “Una di quelle malinconie gigantesche che lo prendevano da ragazzo in sul far della sera solo che allora nella malinconia era nascosto il pensiero del tempo che verrà, anni innumerevoli che si perdono lontano, mentre adesso non c’è pensiero degli anni che verranno adesso già la porta si può intravedere laggiù in fondo, altro che futuro, la porta chiusa che si aprirà nel buio. Ecco la spiegazione, sono finiti l’affanno la gelosia la disperazione ma insieme si è esaurita la tempesta” (ivi: 257).

⁸³ “Eppure per lui è forse l’ora decisiva della vita, ed è un *inferno*. [...] Gettato a terra, calpestato, devastato di dentro e di fuori, abbandonato nel fango, espulso a calci dalla sala. Ciononostante non c’è pietà disponibile per lui. Hai voluto dimenticare i tuoi anni? Hai sfidato con le tue sole forze la cattiveria di una ragazzina che stava dando l’assalto alla vita? Ti sei ostinato in un gioco sconosciuto che non era per te? Ti sei creduto di poter tornare bambino? Ci voleva altra faccia che la tua. La partita è chiusa, il conto torna. Le porte che si chiudono, la solitudine, il vuoto, il deserto, i muti singhiozzi che non udrà nessuno. Eccoti in porto, stupido uomo, che ti credevi chissà cosa. L’angoscia è un’onda nera che lo solleva e lo sprofonda a singhiozzi, dove è lei in questo momento?” (ivi: 240).

Ora è tutto concluso, le acque si sono calmate ma non c'è posto per la felicità, anche "l'ultimo lembo l'ultima striscia della giovinezza stranamente prolungatasi senza volerlo fino ai cinquant'anni" è terminata, disciolta dal semplice suono delle parole ancora impastate di sonno della Laide "Senti Antonio, devo dirti una cosa. [...] Questo mese non mi sono venute le mie cose [...] Io voglio avere una bambina", poi richiude gli occhi e "il piccolo spiraglio bianco quasi fosforescente" (ivi: 253, 254) del sorriso svanisce, così come tutto quel mondo segreto e peccaminoso e scellerato" che stava dietro di lei, dal quale pareva esser uscita. "Si dissolvono i biechi e affascinanti sipari" e "i pericolosi fantasmi si convertono in brava gente qualunque", i vertici delle due polarità si incontrano: la prostituta è diventata madre. La Laide che rifiutava l'idea borghese di coppia e di matrimonio, che diceva di non aver mai dormito una notte intera con un uomo e di non volersi sposare, quella ragazzina, dall'aria perennemente braccata, come una bestiola impaurita, sfiduciata dalla vita, che le aveva fatto promesse di grandi doni senza riuscire a mantenerle, "dopo averci pensato lungamente su, decide di mettere al mondo una creatura" (ivi: 254) e spera che sia femmina.

In qualche modo la tregua che a più riprese nomina Antonio nel finale del libro è il frutto di una sorta di negoziazione, nel senso etimologico del termine *nec otium*, non rimanere in ozio, ma muoversi verso l'altro, entrare nel suo universo psichico, vestirsi dei suoi panni. La pace può essere frutto soltanto della consapevolezza che non ci sono vincitori né vinti in questa partita:

Ha vinto o ha perso la sua piccola guerra giorno per giorno giocata a denti stretti con la inverecondia, la giovinezza e le bugie? Ma poteva fare altrimenti? Lui stesso Antonio – come sosteneva la Piera – non l'ha costretta a difendersi e a mentirgli? E lei non aveva ragione di essere carogna? Che soltanto adesso lui Antonio capisca finalmente chi è la Laide e come le sue miserie non siano venute fuori da lei ma vi sia stata costretta giorno per giorno dalla città, dagli uomini, anche da lui Antonio e non c'era colpa né cattiveria né vergogna né motivo di disprezzo o punizione? E durerà questa pace, questa tregua? Potrà bastare la maternità? (ivi: 255).

La Laide come Cecilia ne *La noia* di Moravia "appartiene a una nuova generazione: annuncia un nuovo mondo, dove le donne possiedono una superiorità sugli uomini e non credono più al vincolo di coppia" (Bazzocchi 2015: 159), eppure una specie di tentennamento biologico la trattiene il tempo di un sospiro ed è "la grande ora della vita", ancora una volta si rinnova il miracolo della creazione e lei "per un attimo sta al di sopra di tutti

ed è la cosa più bella, preziosa e importante della terra” (Buzzati 1963: 262). Il sospiro è infine il verso per eccellenza dell'androgino diviso “come se ogni respiro incompleto, volesse confondersi con l'altro”, procreare non è che una via per perpetrare un ricongiungimento delle parti, una nuova fusione, antico retaggio di primordiali tracce mnestiche, dove maschile e femminile che “sembrano continuamente crollare” (Bazzocchi 2015: 160) hanno di nuovo trovato un equilibrio seppur fragile.

Ancora non basta però, è necessario un nuovo linguaggio che permetta finalmente una comprensione profonda dell'altro, è necessario guardare in faccia proprio “ciò che mi divide, mi taglia. *Capite la vostra follia*: tale era l'ordine di Zeus allorché comandò ad Apollo di torcere il viso degli Androgini divisi in due (come un uovo, una sorba) dalla parte del taglio (il ventre) “affinché la vista del loro sezionamento li rendesse meno arroganti”. Capire, non è forse scindere l'immagine, disfare l'*io*, organo superbo della disconoscenza?” (Barthes 2014: 44). E quale strumento può essere più adatto a questo scopo che il discorso letterario, la parola fatta letteratura che diventa lente d'ingrandimento sui moti dell'umano, trascende il genere e il sesso e abbraccia l'universale?

Come un paio di occhiali che ci regalano una visione diversa, non si tratta più di “mascherare” o di “interpretare”, ma di cambiare completamente paradigma e sistema. Fare della coscienza stessa una droga più potente della psilocina azteca, della bufotenina polverosa dei torridi deserti californiani, della mescalina delle sterminate pianure messicane e attraverso essa, accedere alla visione netta del reale, al grande sogno nitido, all'amore profetico:

(E se la coscienza – un tal genere di coscienza – fosse il nostro avvenire umano? E se, con un giro supplementare della spirale, un giorno che sarebbe certo il più radioso di tutti, scomparsa ogni ideologia reattiva, la coscienza diventasse l'abolizione del manifesto e del latente, dell'apparenza e del nascosto? E se all'analisi fosse chiesto non già di distruggere la forza (e neanche di correggerla o dirigerla), ma solo di decorarla da artista? Poniamo che la scienza dei lapsus sopra un giorno il suo proprio lapsus, e che questo lapsus sia: una forma nuova, inedita, della coscienza?) (ivi: 44)

Torneremo allora nei giardini dell'Eden tenendoci per mano, questa volta però sapendoci nudi, non solo nei corpi ma anche nelle anime e potendo godere appieno di questa comunione, senza più il giogo di nessuna Legge coercitiva e suprema, fondendoci finalmente nella luce tenera dell'universo in un unico, totale e definitivo appagamento.

BIBLIOGRAFIA

- Alfano G., 1968, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Roma, Carocci.
- Alighieri D., 2010, *Le Rime di Dante*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino.
- Amigoni F., 2018, *Il modo mimetico-realistico*, Roma-Bari, Laterza.
- Amigoni F., 2018, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet.
- Barbi M., 1960, *Rime della Vita Nuova*, Firenze, Società Dantesca Italiana.
- Barthes R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2014.
- Bazzocchi M. A., 2005, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori.
- Bazzocchi M. A., 2016, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del '900*, Bologna, Pendragon.
- Bazzocchi M. A., 2017, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino.
- Benasayag M., Schmit G., 2004, *L'epoca delle passioni tristi*, Milano, Feltrinelli.
- Benedetti C., 2006 “La presunta morte della letteratura”, articolo tratto dal settimanale *L'Espresso* consultabile *online* all'indirizzo: <http://www.sagarana.net/archiviolavagne/lavagne/222.htm>
- Bergamaschi M. L., Stefi A., 2019, “Massimo Recalcati. Le nuove melanconie”, consultabile *online*: www.doppiozero.com/materiali/massimo-recalcati-le-nuove-melanconie
- Bertoni F., 2007, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Milano, Feltrinelli.
- Bertoni F., 2018, *Letteratura*, Roma, Carocci.
- Brooks P., 2004, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Buttarelli A., 2017, *Sovrane. L'autorità femminile al governo*, il Saggiatore.
- Buzzati D., 2015, *Un amore*, Milano, Mondadori.
- Calvino I., 1980, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi.
- Calvino I., 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Calvino I., 2010, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori.

- Caproni G., 1983, *Res Amissa*, in *Giorgio Caproni tutte le poesie*, Milano, Garzanti.
- Caruso L. e Tomasi B., 1974, *I padri della cultura. La donna vista da Moravia, Brancati, Pavese, Cassola, Sciascia, Berto, Buzzati e altri narratori italiani d'oggi*, Milano, SugarCo Edizioni.
- Casati R., 2013, *Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere*, Roma-Bari, Laterza.
- Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), 2007, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET.
- Citton Y., 2007, *Lire, interpréter, actualiser: pourquoi les études littéraires?* Paris, Éditions Amsterdam.
- Colangelo C. 2018, *Il testo del desiderio*, Roma, Carrocci.
- D'Annunzio G., 1966, *Il trionfo della morte*, Milano, Mondadori.
- Dagnini I., 2010, *Saffò. Poesie*, trad. it. I. Dagnini, Newton & Compton.
- DeLillo D., 1999, *Underworld*, Torino, Einaudi.
- DeLillo D., 2014, *Rumore bianco*, Torino, Einaudi.
- Dolto F., 1995, *Il desiderio femminile*, trad. it. G. Malinverni, Milano, Mondadori.
- Duflot J., 1970, *Entretiens avec Alberto Moravia*, Paris, Pierre Belfond.
- Ferri P., 2011, *Nativi Digitali*, Milano, Bruno Mondadori.
- Fossi G, Mascari P., 2001, *L'Immaginario. Fantasia e sessualità*, Milano, FrancoAngeli.
- Foucault M., 2000, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. it. V. Marchetti, Milano, Feltrinelli.
- Freud S., 1975, *Al di là del principio di piacere*, a cura di A. Civita, Torino, Bollati Boringhieri.
- Freud S., 1978, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri.
- Friday N., 1986, *Il mio giardino segreto*, a cura di R. Baragiola, Lyra Libri.
- Gadamer H. G., 1983, *Verità e metodo*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani.
- Galimberti U., 2006, "Bataile, il sesso e la morte", consultabile *online*: www.ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/02/18/bataille-il-sesso-la-morte.html
- Gardou C., 2015, *Nessuna vita è minuscola*, trad. it. [Goussot A.], Milano, Mondadori.
- Izzo M., 2016, "L'amore come malattia: sintomi medico-poetici", consulta-

- bile *online*: www.programmapanacea.wordpress.com/2016/02/14/lamore-come-malattia-sintomi-medico-poetici/
- Kundera M., 1985, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, trad. it., Milano, Adelphi,
- Lacan J., 1974, *Scritti* [1966], ed. it. a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, I-II.
- Lacan J., 1979, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* [1964], trad. it., Torino, Einaudi.
- Lacan J., 1996, *Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto 1956-1957*, trad. it. R. Cavasola, Torino, Einaudi.
- Leopardi G., 1998, *Canti*, con introd. di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, Milano, BUR.
- Levi Montalcini R., 2013, *Abbi il coraggio di conoscere*, Milano, BUR.
- Lorenzini N., 2009, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori.
- Manganelli G., 1985, *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi.
- Manganelli G., 1994, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi.
- Marti M., 1970, *Cavalcanti, Guido*, in *Enciclopedia dantesca*, dir. da U. Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Matino G., 2016, "La società autistica delle vite finite", consultabile *online*: www.ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/11/20/la-societa-autistica-delle-vite-finteNapoli17.html
- Mazza E. (a cura di), 1962, G. V. Catullo, *Carmi*, Parma, Guanda Editore.
- Molteni F., 2020, "Guai se non fosse così – Morelli e la femminilità" consultabile *online*: www.culturaemotiva.it/2020/guai-se-non-fosse-cosi-morelli-e-la-femminilita/
- Moravia A., 1985, *L'uomo che guarda*, Milano, Bompiani.
- Moravia A., 2001, *La noia*, Milano, Bompiani.
- Morini L., 1996, *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi.
- Nussbaum M., *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press, 2010 [trad. it., Bologna, il Mulino, 2011].
- Ordine N., 2013, *Utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano, Bompiani.
- Paduano G. (a cura di), 2007, Omero, *Iliade*, Milano, Mondadori.
- Palazzeschi A., 2004, *Il codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Tellini, Milano, Mondadori, I.
- Palazzeschi A., 2012, *Interrogatorio della Contessa Maria*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori.

- Palombi F., "Un ripetuto occultamento. Jacques Lacan e 'L'origine del mondo'", consultabile *online*: www.academia.edu/8421553/Un_ripetuto_occultamento_Jacques_Lacan_e_L_origine_del_mondo_
- Peluso G., 2015, "LETTURE/ Madame Bovary, un amore orfano del Cielo", consultabile *online*: www.ilsussidiario.net/news/cultura/2015/2/21/lettura-madame-bovary-una-amore-orfano-del-cielo/584474/
- Pessoa F., 2020, *Il libro dell'Inquietudine*, trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Pinto R., 2020, "De la pareja enferma a la pareja como enfermedad", articolo contenuto nel numero 20 della rivista *Temas de psicoanálisis*, consultabile in <https://www.temasdepsicoanalisis.org/>
- Plaino F., 2019, "La fine della realtà nella società delle immagini: verso un mondo iperreale", consultabile *online*: www.sociologicamente.it/la-fine-della-realta-nella-societa-delle-immagini-verso-un-mondo-iperreale/
- Polacco M. *et al.*, 2012, "Convegno annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura", consultabile in: www.leparoleelecose.it/?p=7822
- Poma R., 2007, "Metamorfofi dell'*hereos*. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)", consultabile *online*: www.pdfslide.tips/documents/metamorfofi-dellhereos-fonti-medievali-della-sto-medioevalepomapdf.html
- Praz M., 1996, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni.
- Recalcati M. (a cura di), 2012, Jacques Lacan. 1. *Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina.
- Recalcati M., 2018, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Reim R., 2002, *Il corpo della musa. Erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '300 al '900. Storia, dizionario e antologia*, Roma, Editori Riuniti.
- Remotti F., 2010, *Contro natura. Lettera al Papa*, Roma-Bari, Laterza.
- Romagnoli E. (a cura di), 1958, Sofocle, *Edipo re*, Bologna, Zanichelli.
- Savatie T., 2008, *Courbet e "L'origine del mondo"*, Milano, Medusa.
- Schnackenburg R. (a cura di), 1973-1987, *Il Vangelo di Giovanni, testo greco, traduzione e commento*, Brescia, Paideia, I-IV.
- Serra C., 2018, "Quello che le donne dicono", in *L'Espresso* consultabile *online*: www.espresso.repubblica.it/visioni/2018/11/27/news/quello-che-le-donne-dicono-1.329023

- Serra F., 2011, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Siciliano A., 2016, “Il vuoto al centro del reale. Sulla fedeltà alla cosa” consultabile *online*: www.criticaimpura.wordpress.com/2016/03/19/il-vuoto-al-centro-del-reale-sulla-fedelta-alla-cosa-un-saggio-di-alessandro-siciliano-in-principio-si-era-33/
- Simonetti G., 2015, “Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni zero”, consultabile *online*: www.leparoleelecose.it/?p=19977
- Starnone D., 2005, *Labilità*, Milano, Feltrinelli.
- Svevo I., 2018, *Senilità*, Milano, Feltrinelli.
- Todorov T., *La letteratura in pericolo*, Garzanti, 2008
- Tonelli N., 2013, “Perché narrando il duol si disacerba”, consultabile *online*: www.laricerca.loesch.it/perche-narrando-il-duol-si-disacerba/
- Toni G., 2017, “Il reale delle/nelle immagini. La cultura visuale nell’epoca delle immagini nella rete”, consultabile *online*: www.carmillaonline.com/2017/06/30/reale-dellenelle-immagini-la-cultura-visuale-nelle-epoca-delle-immagini-nella-rete/
- Ugenti E., 2016, *Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale*, Milano, Mimesis.
- Vargas Llosa M., 2008, “Il dono di Sherazade”, in *La Stampa*, consultabile *online*: www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/200807articoli/34967girata.asp
- Vassalli S., 2009, *Lalcova elettrica. 1913: il futurismo processato per oltraggio al pudore*, Milano, Calypso.
- Vassalli S., *Lalcova elettrica. 1913: il futurismo processato per oltraggio al pudore*, Milano, Calypso.
- Volkman R., 1966, *Fantasie accanto al caminetto*, trad. it., Roma, AMZ.
- Weininger O., *Sesso e carattere. Una ricerca di base*, trad. it., con intr. di F. Rella, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Winnicott D., 1987, *I bambini e le loro madri*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina Editore.

TESTUALITÀ COME OCCASIONE
DI DIBATTITO, CONFRONTO, DIALOGO,
ITINERARIO DI CONOSCENZA, TERAPIA

Come un “vago augel” che “di novo impiuma”. Nella “pittura amorosa” della *Conquistata*

LUCA VACCARO

La poesia del Tasso è mendicata tutta. Concetti amorosi del *Trionfo d'Amore* del Petrarca, di *Diana* del Montemayor. Tutto il suo regno è nel XX libro, ove nella pittura amorosa dice bene: ma vi si vede espresso il Montemayor. Così è lo stupore d'Angelo Ingegneri. Non si spoglia a tempo della persona del Poeta; nell'uso degl' episodij è poco accurato, né fa che nascano agnizioni e peripezzie (Tasso 1593: 9v)¹.

Questa annotazione, scritta dall'umanista vercellese Francesco Maria Vialardi a margine della canzone *Ecco, già d'Oriente i raggi vibra*, in un esemplare della *princeps* della *Conquistata*, si rivela un originale sostegno per riconsiderare il nesso fra la lirica amorosa tassiana e la materia arcadica presente nella favola pastorale della *Diana* di Jorge de Montemayor. Nello specifico, il cenno del Vialardi alla *boschereccia* composta dal poeta portoghese consente di fare più chiarezza su alcune *bucce* stilistiche che qualificano l'amorosa e solinga *peregrinatio* dell'eroe Riccardo nel dodicesimo e tredicesimo libro della *Conquistata*. Finezza descrittiva e lirismo passionale sono i segni che fanno da sfondo al girovagare del cavaliere cristiano, qui luogo d'evasione e di confronto dialettico fra l'identità e l'alterità del protagonista, in cui si materializza un certo livello di coscienza dell'eroe che assume la forma di un percorso di rinascita spirituale (Greg 1906; Lotman 1990; Getto 1986; Pulsoni 2014). Riccardo, dunque, nei panni di un autentico *errant lover*,

¹ Per i brani menzionati, che non presentano una trascrizione moderna, è stato adottato un criterio di massima conservazione, contraddistinto dallo scioglimento delle abbreviazioni, dalla distinzione di *u* da *v* e dalla normalizzazione grafica delle maiuscole e delle minuscole. Quanto alle ragioni poetiche che influirono sul passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* si rimanda ai contributi di Getto 1966; Donadoni 1967; Gigante 1996; Ardissino 1996; Girardi 2002; Residori 2004; Ghidini 2011. Si segnala che sono in corso di stampa, da parte di chi scrive, una serie di lavori sul Vialardi, tra cui una monografia sulla *Lesina*, sui discorsi politici dello scrittore vercellese e uno studio completo delle postille alla *Conquistata* del Tasso.

che soffre e vaga per conoscere cosa sia veramente l'amore, in un itinerario orientato a far acquisire al campione cristiano le abilità individuali dell'amare e dell'affrontare la morte (Vilanova 1952: 421-460; Damiani 1983a: 67-69). In questo contesto, di norma è la solitudine a rappresentare la maggiore fonte di inquietudine per gli eroi *erranti*, dal momento che è essa a far accumulare la giusta dose d'esperienza per raggiungere la purificazione dello spirito. Il Tasso del resto ama soffermarsi sulla soglia dell'immaginazione e della malinconia. Riconsiderare dunque l'abito caratteriale di Riccardo nei termini di un "sognatore di candela", che – per dirla con le parole di Gaston Bachelard – osserva dal tremore della sua fiamma il divenire del proprio essere, dà modo di sondare alcuni prodromi stilistici che fanno capo all'estetica della poesia amorosa tassiana e alla sua naturale tendenza alla drammatica (Bachelard 1996: 27-50; Carotenuto 2013; Campbell 2016)².

È noto che la *peregrinatio amoris* del campione cristiano ha inizio da un'esitazione dell'eroe, nata da un primo "artificio astuto" dell'insidiosa Armida. La maga, "qual cauta cacciatrice", fa infatti comparire dinanzi agli occhi di Riccardo una scritta "in lettere d'oro", con l'invito ad attraversare le acque del fiume Oronte al fine di scoprire le meravigliose pianure di una remota isoletta. Qui, in un'atmosfera su cui sembra calare la tela di una "notturna scena", Riccardo resta ad ascoltare il soave canto di una voluttuosa fanciulla emersa dalle acque del fiume, come accento lirico di un eros pronto a farsi "queta immagine di morte"³. Tale è la forza di suggestione dell'episodio tassiano, che agli occhi del Vialardi l'apparizione soprannaturale dell'ancella d'Armida si mostrava come un abile *coup de théâtre*, simile per effetto figurativo allo spuntare dal terreno dei "guerrieri armati" dopo la fertile semina dei denti di serpente compiuta da Cadmo e narrata da Ovidio nel terzo libro delle *Metamorfosi*. C'è la rappresentazione pittorica e il lavoro di investigazione del sentimento in questo quadro 'di maniera' stilato dal Tasso, in cui, per

² Scrive Jung: "Il fatto che questi eroi siano quasi sempre degli *erranti* è un simbolismo psicologicamente chiaro: il viaggiare è un'immagine della nostalgia, del desiderio incessante, che non trova mai il suo oggetto perché cerca la madre perduta, senza saperlo" (Jung 1970: 186-187; Jung 1980).

³ Un simile scenario è riscontrabile nel quarto libro della *Diana* del Montemayor. Dopo essere giunta presso il "magnifico palacio" della *sabia* Felicia, lo sguardo della giovane Belisa viene catturato da una scritta in lettere d'oro incisa su una colonna, visibile all'ingresso della dimora. Nella *Diana* del Montemayor è presente anche una simile struttura architettonica, che può essere ammirata nella descrizione del palazzo della maga Felicia, dove il senso geometrico della dimora è conferito da un quadrato inscritto all'interno di un anfiteatro, circondato da una "gran plaza cercada de alto cipreses" (de Montemayor 2013: 258-259). Sul "notturno" tassiano si veda Ferretti 2010: 335-349.

dirla con Mario Praz, “la bellezza s’allea intimamente con la morte”, come di fatto sembra mostrare il canto dell’“empia” fanciulla di Armida, che, per amor di contrasto, oltre a simulare il cinguettio delle “meretrici” e la melodia intonata dalle sirene omeriche, costituisce la scintilla che fa sbocciare nell’animo di Riccardo la ragione della prudenza (Praz 2009: 129). Tracce di questa “tensione immaginativa” tassiana il Vialardi le aveva del resto trovate nelle *Annotazioni* di Giuseppe Orologi alla riduzione in ottava rima delle *Metamorfosi* d’Ovidio, realizzata da Giovanni Andrea dell’Anguillara (dell’Anguillara 1585: 27r; Mutini 1961; Volterrani S., 1997; Premoli 2005; Bucchi 2011; Casamassima 2015; Bondi 2017)⁴. La prudenza è fiera come il serpente – annotava il Vialardi –, dal momento che la temperanza spegne “tutte quelle cose che più ci piacciono”. Sono infatti le “ragioni della prudentia” a rappresentare l’arma più efficace per vincere la bramosia sessuale, che riconducono il “cupido e vagante” Riccardo alla “cognizione d’Iddio”, fino a fare di lui un “agnel fra care gregge” (*G.C. XXI*, 86-99; Bolzoni L., 1996; Refini 2013).

Ad ogni modo, è la voluttà amorosa a muovere il costume caratteriale della maga Armida, a cui il Tasso ha voluto associare una *motivazione estetica* legata ad una forma di assuefazione da eccesso di bellezza, facendo rientrare la sensualità della donna nel paradigma poetico dell’“aura amorosa”. La leggerezza del “crin disciolto”, la nudità del “bel petto”, le mammelle “acerbe e crude” – simili alla “calda neve” della Laura petrarchesca –, il viso color bianco “avorio”, le labbra di “purpurea rosa” e lo sguardo “avaro”, “invido”, sono tutti tratti psicofisici che fanno di Armida una “natatrice ignuda e bella”, stilata sul canone poetico dell’*impressionabilità*. Pare proprio che il De Sanctis avesse ragione nel pensare che nel mondo poetico di Armida fosse la donna a vincere sulla maga. Osservazione, quest’ultima, che acquista ancor più valore se si guarda all’esito infelice del suo romanzo d’amore vissuto con Riccardo, in cui la parola dall’eroina pagana si fa “muta e deserta” per il dolore dell’abbandono, sulla scia dei passati esempi letterari dell’Andromeda ovidiana e dell’Arianna catulliana (*G. C. XIII*, 69; Balducci 1993). È evidente che nella poesia tassiana la retorica dell’“assopimento” della ragione è ciò che fa da intermezzo all’esperienza di “invitto cavaliere” a cui va incontro Riccardo. Gli ardori della giovinezza, il “grave ed alto sonno” e il “vaneggiar

⁴ Le edizioni delle *Metamorfosi*, stampate da Giovanni Andrea dell’Anguillara tra il 1561 e il 1584, furono corredate con le *Annotazioni* dell’Orologi, gli argomenti di Francesco Turchi e un apparato iconografico realizzato da Giacomo Franco. Si veda anche la voce curata da Mutini C., 1961, “Giovanni Andrea dell’Anguillara”, in DBI, 3, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, pp. 305-310.

lungo” sono gli ‘intoppi amorosi’ che fanno apparire il campione cristiano “vago” della conoscenza del mondo e prigioniero delle “indissolubili catene” postegli al collo dalla maga: “Qual *sonno*, o qual *letargo* ha sì sopito / il tuo valore? O qual viltà l’alletta?” (*G.C.* XIII, 35, vv. 1-2; Tasso 2000: I, § 144; Tenenti 1989: 31). D’altro canto, è nel dormiveglia di Riccardo che la ‘morbida sensualità della poesia tassiana’ si fa solitudine, scena malinconica, com’è nelle “vaghezze allettatrici e lusinghiere” di Armida che l’erranza dell’eroe cristiano si carica di “espansioni epidermiche”, sino a mescolarsi agli affetti e a tingersi del rosso della vergogna: “guardando a terra, la *vergogna* il tiene. / Sì che n’andrebbe e sotto il mare, e dentro / il foco, *per celarsi*, e giù nel centro” (*G.C.* XIII, 33 vv.6-8).

Ora, a contraddistinguere questo stato psicofisico di Riccardo è l’azione di un *bifrontismo spirituale* legato tanto ad una pulsione vitale resa dal lirismo del paesaggio pastorale, quanto a una logica del “genio familiare” da cui sembra affiorare la presenza di un sentimento materno che insorge nell’animo del poeta (Sainati 1912: 262-263; Basile 1984; Freud 1999). Il culto dell’amore racchiude infatti alcune contraddizioni. Se la passione amorosa è fonte di gioia e di dolore, l’archetipo materno di Riccardo si declina attraverso il duplice costume caratteriale incarnato da Armida, al contempo amante e assassina, madre e matrigna (Jung 1982). Nelle arti seduttorie della maga risiede senz’altro la prova diretta della rinascita spirituale di Riccardo e la poesia di un *institutio animi* che, per l’eroe cristiano, conduce a una mutazione della coscienza rispetto all’idea della propria memoria identitaria (Prandi 2014). E veramente questa *argutezza* della poesia tassiana si dispone nel *giardino delle delizie* di Armida, doppio fittizio dell’oasi edenica e luogo di un amore carico di “grossi ammontari affettivi”, che assume nella fantasia del poeta le forme spaziali del “multiforme” e dell’“uniforme” (MacDougall 1972: 37-59; Comito 1978: 89-94; Venturi 1979: 117-126).

La nostra intrusione nella materia amorosa tassiana e in particolare nel quadro dei processi psichici dei due amanti, Riccardo e Armida, può dunque attuarsi tenendo conto di certi atteggiamenti stilistici presenti nel canone letterario del poeta, che consentono di indagare il mondo introspettivo dei personaggi come *forma vivente* dell’immaginario simbolico (Pfeiffer 1967; Dilthey 2005). I termini della discussione sono evidenti: da un lato c’è l’erotismo di Riccardo, che si annida in una sorta di *libido feticista* rivolta a trovare segnali di appagamento nel dettaglio di alcune parti del corpo di Armida. Dall’altro, c’è la pulsione amorosa della maga pagana, che sembra invece non disdegnare qualche punta di vanità da soddisfare con l’evidenza

del *segno d'amore*: "Sovra lui pende; ed ei nel *grembo molle* / le pose il capo, e 'l viso al viso attolle" (*G.C. XIII*, 18, *vv.* 7-8; Lacan 1983: 3-36)⁵.

Non c'è dubbio che il *voyeurismo* dell'immagine riflessa sia ciò che dona colore all'episodio tassiano della "scena dello specchio", modulato sui "famelici sguardi" di Armida e sul *servilismo amoroso* di Riccardo. Essere lo specchio della seduzione: questa è la condizione di Riccardo, che, come un Narciso al fonte, si pasce nell'effigie di Armida e in essa ondeggia, sulla cresta di una pericolosa illusione d'amore: "ella in se stessa, ed egli in lei: / Volgi, dicea, deh volgi, il cavaliere, / a me questi occhi onde beata bei" (*G.C. XIII*, 23, *vv.* 2-4; Burton 1983; Gareffi 1992; Bottani 1992; Baudrillard 1997)⁶. La fonte di Narciso, in cui lo stesso Riccardo si contempla, diviene così l'onda d'amore di tutti gli amanti su cui si deposita stanca la sofferenza della passione: "e 'n su la vaga fronte / pende così che par Narciso al fonte" (*G.C. XIII*, 70, *vv.* 7-8; Baltrušaitis 2007; Paz 2015). Nel saggio *Lo stadio dello specchio*, Jacques Lacan ha spiegato come alla "fase dello specchio" corrisponde la scoperta della spazialità interiore dell'uomo, dove il processo identitario segue un movimento immaginario attraverso il quale il soggetto viene a costituirsi a partire dall'Altro e dalla logica *servo-padrone* (Lacan 2002: 87-94). Eppure, nell'opera tassiana, la *dialettica servo-padrone* si capovolge, subendo nel corso del suo svolgimento uno scambio delle parti che si alterna nei ruoli del *sequestrato* e del *sequestratore*. È infatti Riccardo ad essere la prima vittima del *servilismo amoroso* prodotto dallo specchio, assumendo la parte di colui che è sottomesso all'autorità di Armida: "L'uno di *servitù*, l'altra *d'impero* / si gloria" (*G.C. XIII*, 23, *vv.* 1-2). Il rovesciamento dei ruoli sociali è invece l'esito della rinascita spirituale di Riccardo, da cui l'eroe cristiano diventa un "signore", mentre Armida una "scudiera", secondo una concezione della

⁵ La lunga serie di scorci descrittivi del corpo sensuale di Armida, costruiti sull'ampia rimodulazione dei lineamenti fisici della Laura petrarchesca, è presente in larga parte tra l'ottava 18 e 21 del XIII libro della *Conquistata*: "S'inchina, e i dolci baci ella sovente / liba or da gli occhi, e da le labbra or sugge" (*G.C. XIII*, 19, *vv.* 3-4) "Ella dinanzi al petto ha il vel diviso" (*XIII*, 18 1); "e 'l crin sparge negletto al vento estivo" (*XIII*, 2); "l'infiammato viso / è rugiadoso, e vezzoso, e schivo" (*XIII*, 18 3-4); "un riso / ne gli umidi occhi tremulo e lascivo" (*XIII*, 18 5-6); "grembo molle" (*XIII*, 18 7); "stellanti ciglia" (*XIII*, 20 1); "gentile / amorosa colomba il collo cinge" (*XIII*, 20 1-2).

⁶ La strategia seduttiva di Armida e del suo doppio, lo specchio, rappresenta la superficie di un assorbimento mortale e l'ulteriore gioco isterico del *desiderio amoroso*, la cui finalità risiede nel farsi desiderare dall'Altro e nel presentarsi simile ad un falso simulacro: "Mira più bel che 'n vetro, o 'n gelid'acque / l'idolo tuo nel cor, che sol ti piacque" (*G.C. XIII*, 23, *vv.* 7-8; Soler 2005).

“signoria d’amore” che il Tasso ha esposto nel dialogo del *Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*⁷:

Ogni amor dunque sarà non felice: anzi ogni amore sarà servo e servile; perché servile è tutto ciò che s’adopera per altrui cagione. O ignobilissimo amore, se non solamente costringi a servire i miseri amanti, ma tu medesimo sei servo, e *servile è la tua signoria*, e servile l’imperio nel quale il servo comanda a’ servi e i servi dal servo sono signoreggiati (Tasso 1998: 880).

In ogni caso è singolare notare come il “pascersi”, il “consumarsi” e lo “struggersi” di Riccardo nello sguardo dell’amata facciano di Armida una specie di *mantis*, una “bellezza medusea” intrisa di corruzione, capace di assoggettare il *partner* al suo volere (Praz 2009a: 463). Il “morso d’amore” dato da Armida a Riccardo diviene così il ritratto di un’“avida” libido amorosa, a metà strada fra il nutrimento e la sessualità, dove il *mal d’amore* veicola l’idea di una ferita narcisistica, di un’afflizione, che nell’animo dell’eroe cristiano è sinonimo di un mondo in ombra e di una vita interiore disordinata e confusa (G.C. XIII, 19, vv. 1-2; Caillois 1998; Lorenzi 1998; Poma 2007). Nicolas Poussin, Annibale Carracci, Bernardo Castello, Paolo Finoglio e Mattia Preti hanno donato fama imperitura a quest’atmosfera di languido e voluttuoso *servilismo amoroso* di Riccardo, dando pieno risalto alla posa visiva dell’amante ritratto in un’espressione sognante (Tasso 1724: c. 149r; Praz 2009; Sapio, Cassani 2000; Careri 2010; Lacroix 2005; Cosma 2016). La *vraisemblance poétique* dello specchio era del resto ciò che conferiva alla fantasia amorosa dei due amanti il moto passionale del loro *mal d’amore*, che a giudizio del Vialardi si stilava alla stregua d’una *colata pittorica*: “La ragione di questo effetto è manifesta purché la colata sia di quelle di molti colori” (Tasso 1593: 140; Ciavolella 1992; Lee 2011). Il “senso” dell’*immaginazione* è ciò che mantiene vivo l’amore ed è da esso che per il Castelvetro si costituisce la prima ragione petrarchesca del desiderio amoroso nel mondo epico, sull’esempio di tutte quelle “nobilissime persone che sono state vinte da Amore e dalla bellezza di Laura” (Bigi 1989: 399-400; Guidorizzi 2017).

Fredi Chiappelli ha individuato negli stilemi della “chiusura” e dell’“apertura” alcuni dei tratti più rappresentativi dell’immaginario psicocatteriale di Armida. Il gioco concettuale della “chiusura” e dell’“apertura”, che investe tanto la “pittura amorosa” della maga, quanto quella di Riccardo,

⁷ Nella poesia del Tasso, la *dialettica servo-padrone* di Armida si alterna nell’immagine della “serva” e della “scudiera”: “al titolo di serva / più converrassi un abito servile” (G.C. XIII, 51, vv.3-4); “Animo ho certo, ho quel vigor che baste / a portarti, signor, gli arnesi e l’aste” (G.C. XIII, 51-52). Sui *Dialoghi* tassiani si rimanda in particolare a Raimondi 1994; Peterson 2001.

si esibisce in una spazialità animata dalle forme del cerchio e del labirinto (Chiappelli 1981: 149). Come "fallace r avvolgimento", tessuto da "oblique vie" e costruito sul principio matematico ed etico della "quadratura del cerchio", il palazzo di Armida non si distingue tanto per l'impraticabilità dell'accesso, ma per l'impossibilità dell'uscita: "E la *confusion torbida e torta* / lasciando, ei s'uscì del *laberinto*" (G.C. XIII, 37, vv.1-2). La dialettica dell'"apertura" e della "chiusura" sembra così prefigurare la *vis abdita* dello specchio, sopra la quale pesa l'azione soffocante della maga seduttrice: "femina *avvolge in laberinto e serra*" (G.C. XIII, 34, v.6; Soler 2016). Si dica pure che negli incanti di Armida "l'arte viene a celare l'arte". La mappa del *mandala* è infatti ciò che fa del *giardino delle delizie* della maga un luogo della mente eretto sul *simbolismo del cerchio*, sulla logica dello *smarrimento* e sulla finzione del "labirinto letterario molle", claustrofobico, modulato sulla retorica tassiana del *grembo*: "Tondo è ricco edificio, e nel più chiuso / *grembo* di lui, ch'è quasi centro al giro" (G.C. XIII, 1, vv. 1-2; Jung 1988: 32-35; Jung 1980)⁸. Il lessico ornamentale del Tasso si fa qui "scarica estetica", "salto agli occhi", che sfuma in una tendenza stilistica vicina a un realismo grottesco che si snoda in forme manierate, tondeggianti e tortuose, morbide e pesanti. Il senso della spazialità tassiana non si esaurisce nel luogo, ma si mostra come un'opportunità o una condizione della psiche. Se infatti nel cuore ha sede il "tempio d'Amore", negli occhi alberga la "reggia" della donna, scrive il Tasso nel dialogo della *Molza*. La percezione e l'immaginazione sono impulsi che si confondono nella gaiezza del paesaggio e che possono stimolare o soffocare lo spirito. Perciò l'amore di Riccardo si sprigiona prima a mo' di *compiacimento*, poi come *desiderio* negli occhi di Armida, e infine come quieto *diletto*, sull'esempio di quella "immaginazione antica" rappresentata dalla fuga d'amore di Antonio e Cleopatra, descritta dal Tasso nel tredicesimo libro della *Conquistata* (Tasso 1998: 211-212). Questa è l'intima unione tra la vita e il paesaggio nel mondo tassiano: la lirica amorosa che avvolge la grande tragedia d'amore dei due amanti, Antonio e Cleopatra, si rinnova dunque nei "superbi disprezzi" e negli "atti orgogliosi" di Riccardo e Armida, disposti ad attendere la morte nella dolcezza del silenzio: "Ne le latebre poi del Nilo accolto / attender pare *in grembo* a lei la morte" (G.C. XIII, 7, vv. 1-2; De Gubernatis 1908: 571-595). La lingua tassiana svolge qui una funzione creativa nella formazione di una retorica che fa capo all'area semantica

⁸ Nel XIII libro della *Conquistata*, la retorica del "grembo" e del "molle" modula anche la postura amorosa di Riccardo: "ed ei nel *grembo molle* / le pose il capo" (G.C. XIII, 18, vv. 7-8); l'immagine del pavone: "il *curvo grembo* e rugiadoso al lume" (G.C. XIII, 26, v. 4); e infine quella della melodia: "Fra melodia sì *molle*" (G.C. XIII, 17, v. 1).

dell' 'alvo materno'. "Ravvolgimento", 'serpentinato' ed erranza sono andamenti compositivi legati ad una precisa concezione tardo-cinquecentesca e seicentesca del mondo, che nel caso dello stile poetico tassiano convergono qui nella visione estetica dell'uniformità del "grembo" e nell'idea che da un disordine fisico possa derivare per un eroe una rinascita morale e un reinserimento all'interno dell'organizzazione sociale (Jung 1970: 244-265; Jung 1980: 131-142; Campbell 2016).

Nell'analisi di queste tendenze liriche tassiane vengono in mente alcuni paradigmi poetici del *setting* arcadico riscontrati da Bruno Damiani nell'opera di Jorge de Montemayor, tra cui il fonte, il fiume, gli alberi, il sole e l'ombra (Damiani 1983a)⁹. Di tutto questo bisogna tener conto, per comprendere lo sfondo pittoresco in cui si dispiega la vanità della "mal'arte" di Armida. Nel giardino della maga, i trilli degli uccelli e le armonie delle fronde si confondono in "lacciul' forme", fino a stilizzare la scenografia di un erboso letto su cui si sedimentano i "sensi frali" e l'*a-morosa arsura* di Riccardo: "Musica è l'aura, e 'l fonte e 'l rivo e 'l bosco / e mastre d'armonie le fronde, i rami / scola d'Amor quel seggio ombroso e fosco" (*G. C.*, XIII, 12 vv.1-3)¹⁰.

Proficuo, da questo punto di vista, è l'apporto interpretativo che ci giunge dal *Segundo Cancionero espiritual*, in cui Jorge de Montemayor, parafrasando il salmo *Super flumina Babylonis*, ripercorre le tappe della fuga del popolo ebraico nei termini di un "cammino di afflizione" fra il vizio e la virtù, fra l'immagine di una Babilonia terrena e quella di una Gerusalemme celeste (Montemayor 2006). L'esilio di Riccardo rappresenta anche questo: è infatti un viaggio di conversione diretto all'espiazione di una grave colpa, che ha a che vedere con la vile uccisione in campo amico di Gernando e con un cammino che deve essere "nuovamente rivolto alla sua autentica meta" (Scrivano 1993: 137-154; Ardissino 2003: 52-53; Orvieto 2004: 26-143). Il percorso di purificazione condotto specularmente da Riccardo nella *Conquistata* e da Belisa nella *Diana* offre un'ulteriore prova della vicinanza del poema tassiano alla favola pastorale del Montemayor. La descrizione dei palazzi incantati della saggia Felicia e del mago Filaliteo, entrambi stilati sul modello letterario del *De dea Syria* di Luciano, presentano poi elementi architettonici acco-

⁹ Nella configurazione arcadica del paesaggio, il Tasso ha adottato stilemi provenienti dal genere pastorale, come da tradizione scandito dai *topoi* classici dell'oraziano *carpe diem*, del *locus amoenus*, del *beatus ille*, presenti in particolare nei repertori lirici laurenziani o poliziane di canzoni a ballo *I' mi trovai fanciulle, un bel mattino* (R, CII) e del *Ben venga maggio* (R, CXXII) o nel *Trionfo di Bacco e Arianna*.

¹⁰ Sul "fecondo stimolo" poetico che ebbe la materia pastorale boccacciana per la resa tassiana del *setting* arcadico del giardino d'Armida si rimanda a G. Resta 1957: 3-16; Getto 1972: 285-315; Chiappelli 1984: 267-272.

munati da un *cromatismo lirico* della “meraviglia”. Il topazio, l’adamante, lo zaffiro e l’alabastro sono gemme che veicolano l’idea dalla naturalezza, al pari del cristallo “puro e terso” che per Tasso rappresenta il nesso metaforico che coniuga la magnificenza regale all’anima di Riccardo (Tasso 2000: I, § 166; de Montemayor 2013: 258). Nel libro *De Lapidibus*, Gerolamo Cardano ha definito la pietra del topazio il *verum antiquorum* in grado di dare supporto alla malinconia dell’afflitto (Mottana 1986; Mottana 2006). Lo zaffiro, invece, gemma dell’*homo Christus Jesus*, ha la facoltà di raffreddare gli “ardori della lussuria”, secondo una lettura esposta da Epifanio di Salamina nel trattato *De duodecim gemmis quae erant in veste Aronis* (Meier 1977). Ora, per quanto se ne dica, le gemme si mostrano come una naturale *miniaturizzazione dell’universo*, un’immagine in piccola scala dei pianeti che in realtà oltrepassa il mondo umano (Castelli 1977; Bianco 1992: 65; Caillois 1986; Caillois 2003: 54-55). Le gemme – spiega il Vialardi – sono “figlie delle pietre” e le loro proprietà sono generate dal “calore tenuto nel corpo della tenera terra, da alcuni detto *anima*”. In questa luce, l’architettura coopera per dare all’intero quadro tassiano uno scopo edificante che supera di gran lunga la sfera dei *remedia amoris*. Non v’è infatti parte dell’organizzazione dello spazio che nella poesia del Tasso non celebri la legittimità politica della corte e le *vanitates* del “disio” e delle *liete brigate* amorose, benché quest’ultime nel giardino d’Armida si nascondano sotto il velo delle “indegne pompe” e delle “misere insegne”. Ma in fondo è qui, nella descrizione ornamentale degli edifici, che l’estetica tassiana si fa “salto agli occhi”, vocazione alla guarigione, alla “purgazione”, e coscienza pedagogica. Il “fine architettonico” della poesia risiede nell’arte del “purgar gli animi del male effetto della maninconia”, scrive Battista Guarini nel *Compendio della poesia tragicomica* (Guarini 1914: 242). E certamente questo concetto guariniano può essere riscontrato nella “pittura amorosa” dei nostri due amanti Riccardo e Armida, e nella tendenza della lirica tassiana a farsi poesia dell’*affettività*, romanzo d’amore educativo d’impianto petrarchesco e di grande impatto emotivo.

È possibile del resto notare come nella *Diana* del Montemayor e nella *Conquistata* del Tasso i palazzi della saggia Felicia, del mago Filaliteo e d’Armida presentino una figurazione modulata su una sensibilità artistica di fine Cinquecento. Al riguardo, Barbara Louise Mujica ha individuato nelle forme architettoniche della dimora di Felicia l’esposizione dei canoni artistici della bellezza, dell’armonia, della libertà e del rigore rinascimentale, confluiti nell’estro estetico del Montemayor (Correa 1961; Perry 1969; Mujica 1986: 135; Bemporad 1999; Ruiz Cabello 2000). L’“arte è vera, ma niuno la sa” – scrive il Vialardi –, a meno che l’uomo non decida di rivelarla in qualche

“sofisticheria”, in accordo con il neoplatonismo tardo-cinquecentesco che vuole ad ogni modo che il corpo umano sia da associare alle tante bellezze del creato (Camporesi 2016: 39-58):

Non è vero che le gemme fioriscono tra metalli. Hanno bene origine in terra con mezzo e le pietre preziose senza mezzo, perché le pietre sono delle sostanze della terra e le gemme figlie delle pietre e nascono da cose nate da cose, che sono nella terra, semi di cose terrestri, non della terra. [...] arte è vera, ma niuno la sa, e affinché ogni chimico si riduce a fare qualche sofisticheria, o una medicina, che dà più spesa che utile il metallo sopra il quale ella si getta. Ma che i raggi del sole trapassino la terra, come dice il Tasso, non è vero, [...] ma è il calore tenuto nel corpo della tenera terra, da alcuni detto anima, il quale fa quello che a' raggi è attribuito; così come nel nostro corpo se si fanno operazioni di crescere, etc., se bene i raggi solari non lo toccano e se la terra non avesse calore innato non produrrebbe, benché toccata dal sole, così pure come un corpo morto, benché esposto al sole, quanto se voglia già questo s'arrostirà, che se scaldi dentro e scopra effetti e mostri le azioni di vita. Il sole scalda la superficie della terra, non penetra e scalda l'aria; lo spirito vitale della terra, ch'è per tutta essa, piglia le qualità, che riceve dall'aria dell'ambiente e le porta scorrendo per tutta la terra [...] (Tasso 1593: 157).

Arte, amore, purezza ed esercizio spirituale sono quei valori inseparabili che muovono il cammino di Belisa e di Riccardo in un *setting* ambientale ed architettonico ricolmo di simbologia ermetica e neoplatonica. La figurazione di Orfeo come musico della Provvidenza ne è una prova. Nella pastorale della *Diana*, Jorge de Montemayor ha assegnato al *Canto di Orfeo* e al suo esecutore la “forza ispiratrice” di una poesia “per gli stanchi pellegrini” (Damiani 1983b: 77; Damiani 1983c). Nella *Conquistata* è il mago Filaliteo a vestire i panni del sommo musico e nel *Giudicio* è il Tasso ad indicare come sua fonte il carme *De Deo* (Ardissino 1996: 58). Per il Vialardi, invece, era il saggio Filaliteo ad incarnare nel poema riformato tassiano il profilo sapienziale di Lucillus Philaltheus, o meglio di Lucillo Maggi, detto il Filalteo, accademico Affidato di Pavia: “Così si noma il Maggi filosofo, cioè Lucillo Filalteo, il quale ha in filosofia dottissimamente scritto” (Tasso 1593: 131). L'osservazione del Vialardi trova ancora più attinenza se si tiene conto che proprio il Tasso postillò un esemplare del commento al *De caelo* di Aristotele, edito a Venezia da Lucillo Filalteo nel 1565, condividendo con l'accademico pavese l'idea neoplatonica dell'*Opificio* o *Gran seminario*, generato dalla *divina arte creatrice*. Principio, quest'ultimo, ribadito dal Tasso nel verso “Se l'opre hor narro del Celeste fabro” del ventesimo libro della *Conquistata*, posto in risalto anche dal Vialardi per l'imprecisa adozione della parola “fabro” scelta dal

poeta per designare Dio: "Dà del fabro a Dio. Non so da quale dottore ciò cava. Si dice *Opifice*, autore" (Tasso 1593: 226; Capra 1993: 169)¹¹.

Vivere secondo la *mens*, per poi contemplare con la *mens*. È questo il significato racchiuso dal Tasso nella dottrina tomistica dei *cinque fonti*, proiezione dell'"anima assetata", desiderosa di bere dal *sigillo* del "fonte de la vita", in cui è solito dissetarsi il beato (Tasso 1998: 867)¹². Una conferma di ciò è presente nel *Giudicio*, in cui il Tasso ha descritto lo scorrere antitetico di due fiumi della conoscenza. Il primo, dal "miserabile" corso, che rappresenta il piacere della contemplazione "distorto al diletto sensuale", sfocia nel "lago di Sodoma" e nelle terre d'Armida. Il secondo, dal tragitto "meraviglioso", designa la foce dell'ecumenico "fonte vivo" (Tasso 2000: I, § 134-139). Risollevarsi dalla "lanuggine della pubertà", per rinascere nello spirito e far dell'amore una "quiete nel piacevole". Questo in definitiva, come scrive il Vialardi, era il vero romanzo d'amore di Riccardo, che come "vago augel tra fronde e fronde / si spruzza l'ali che di novo impiuma" (*G.C. XX*, 98, vv.5-6; Tasso 1998: 213).

Bibliografia

- Ardissino E., 1996, "L'aspra tragedia'. Poesia e sacro in Torquato Tasso", Firenze, Olschki.
- Ardissino E., 2003, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

¹¹ Il bresciano Lucillo Maggi fu medico e accademico degli Affidati di Pavia col nome di *Philaltheus*. Nella *Pseudonimia*, Vincezo Lancetti ha ricordato come il Maggi fu un pastore d'Arcadia e ciò non fa che confermare il profilo lirico dell'accademico stilato dal Tasso nella *Conquistata*: "Filagliteo mi chiamo; e basti hor questo, / Ch'io son del *vero amico*, e de *l'honesto*" (*G.C. XII*, 78). Lucillo Maggi fu autore dell'"oratio religiosissima" *De bello in Turcas suscipiendo*, probabilmente nota al Tasso per via della sua attinenza alla materia poetica della *Conquistata*. L'accademico pavese fu anche protagonista nel 1532 di uno scambio di lettere con il suo maestro Marco Antonio Zimara, detto il Leonico, al quale spiegava che le idee universali rappresentavano l'intelletto aperto al mondo eterno. Per un profilo biografico e letterario di Lucillo Maggi si veda Argelati F., 1767, *Biblioteca degli volgarizzatori*, Milano, Federico Agnelli, 4, pp. 331-332 e Peroni V., 1818, *Biblioteca bresciana*, Brescia, Nicolò Bettoni, 2, pp. 202-204. Occorre segnalare che la postilla stesa dal Vialardi conferma le riflessioni esposte da Luciano Capra (Capra 1993: 9-10).

¹² Come ha notato Claudio Gigante, la relazione sacra tra il *sigillo*, l'eterno fonte d'acqua e Dio è stata descritta da Dionigi Areopagita: "Ed è comune e unito a tutta la Divinità il comunicarsi nella sua totalità [...] come le molte impronte di un *sigillo* partecipano del primo *sigillo* ed esso è tutto e lo stesso in ciascuna delle impronte e in nessuna parzialmente" (Dionigi Areopagita 2009: 385, II 6, 644 B, 50-51; Di Sacco 1996).

- Argelati F., 1767, *Biblioteca degli volgarizzatori*, Milano, Federico Agnelli, 4.
- Bachelard G., 1961, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. it. *La fiamma di una candela*, a cura di G. Alberti, Milano, SE, 1996).
- Balducci M. A., 1993, "Il destino di Olimpia e il motivo della "donna abbandonata"", in *Italica*, 70, 3, pp. 303-328.
- Baltrušaitis J., 1978, *Le miroir. Révélation, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*, Paris, Le Seuil (trad. it. *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, a cura di C. Pizzorusso, Milano, Adelphi, 2007²).
- Basile B., 1984, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, pp. 11-64.
- Baudrillard J., 1979, *De la séduction*, Paris, Galilée (trad. it. *Della seduzione*, a cura di P. Lalli, Milano, SE, 1997, pp. 74-93).
- Bianco L. (a cura di), 1992, *Le pietre mirabili. Magia e scienza nei lapidari greci*, Palermo, Sellerio.
- Bigi E., 1989, "L'interesse per le strutture tematiche nel commento petrarchesco del Castelvetro", in *Poesia latina e volgare nel Rinascimento*, Napoli, Morano, pp. 373-401.
- Bolzoni L., 1996, "Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo", in *Lettere italiane*, XLVIII, pp. 527-558.
- Bondi F., 2017, "Cadmò e il serpente. Le Metamorfosi di Anguillara illustrate da Giacomo Franco, in L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli, pp. 325-352.
- Bottani L., 1992, *La malinconia e il fondamento assente*, Milano, Guerini.
- Bucchi G., 2011, 'Meraviglioso diletto'. *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS.
- Burton R., 1983, *Anatomy of Melancholy* (trad. it. *Anatomia della malinconia*, a cura di G. Franci, J. Starobinski, Venezia, Marsilio, 1983).
- Caillois R., 1970, *L'écriture des pierres*, Genève, Skira (trad. it. *La scrittura delle pietre*, a cura di C. Coletti, Genova, Marietti, 1986).
- Caillois R., 1993, *Malversations*, Paris, Fata Morgana (trad. it. *Malversazioni*, a cura di R. Coglitore, Roma, Meltemi, 2003).
- Caillois R., 1958, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard (trad. it. *Il mito e l'uomo*, a cura di A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 5-47).
- Campbell J., 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon, (trad. it. *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2016).

- Camporesi P., 2016, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, il Saggiatore.
- Capra L. (a cura di), 1993, *Note di Torquato Tasso a "De caelo" di Aristotele*, Ferrara, Gabriele Corbo.
- Careri G., 2005, *Gestes d'amour et de guerre. L'image-affect. Poésie, peinture, théâtre et danse dans l'Europe du Tasse*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales (trad. it. *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, a cura di Id., Milano, il Saggiatore, 2010, pp. 25-158).
- Carotenuto A., 2013, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Milano, Bompiani.
- Casamassima F., 2015, "L'apparato decorativo delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche", in *Il capitale culturale*, 11, pp. 423-446.
- Castelli P., 1977, "Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche", in Id. *et al.* (a cura di), *Loreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze, Studio per edizioni Scelte, pp. 309-364.
- Chiappelli F., 1981, *Il conoscitore del caos. Una vis abdita nel linguaggio tassesco*, Roma, Bulzoni.
- Chiappelli F., 1984, "Note su un'immagine e su un motivo del Boccaccio nel Tasso", in *Il legame musaico*, a cura di P. M. Forni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 267-272.
- Ciavolella M., 1992, "Eros and Phantasm of Hereos", in *Eros and anteros. The medical traditions of love in the Renaissance*, ed. by Id., A. Donald Beecher, Ottawa, Dovehouse, pp. 75-142.
- Comito T., 1978, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press.
- Correa G., 1961, "El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", in *Thesaurus*, XVI, 1, pp. 59-76.
- Cosma A., 2016, "Rinaldo e Armida", in G. Leone (a cura di), *Mattia Preti. Un giovane nella Roma dopo Caravaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 51-53.
- Damiani B. M., 1983a, *La Diana of Montemayor as Social and Religious Teaching*, Lexington-Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Damiani B. M., 1983b, *Montemayor's Diana, Music, and the Visual Arts*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- Damiani B. M., 1983c, "Aspectos estilístico de *La Diana* de Jorge de Montemayor", in *Revista de Filología Española*, LXIII, 3/4, pp. 291-312.
- De Gubernatis A., 1908, *Torquato Tasso. Corso di lezioni all'Università di Roma nell'anno scolastico 1907-1908*, Roma, Tip. Popolare.
- de Montemayor J., 2013², *Los siete libros de La Diana*, ed. de A. Rallo, Madrid, Cátedra.
- De Sanctis F., 2006 (1961), *Opere*, a cura di N. Gallo, Milano-Napoli, R. Ricciardi, pp. 495-504.
- dell'Anguillara G. A., 1585, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venetia, Heredi di Pietro Deuchino.
- Di Sacco P., 1996, "Da Ascalona alla 'Scalogna'. Tasso, la magia e altro", in *Lettere Italiane*, XLVIII, 4, pp. 602-624.
- Dilthey W., 1914-1954, *Gesammelte Schriften*, Berlin-Leipzig, Teubner, 6-8, 15 (trad. it. *Estetica e poetica*, a cura di G. Matteucci, Milano, FrancoAngeli, 2005²).
- Dionigi Areopagita, 2009, *Dionigi Areopagita. Tutte le opere*, a cura di P. Scazzoso, E. Bellini, Milano, Bompiani.
- Donadoni E., 1967, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia.
- Ferretti F., 2010, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini.
- Freud S., 1999, "Lutto e melanconia", in *Opere scelte*, a cura A. A. Semi, Torino, Boringhieri, 1, p. 546.
- Gareffi A., 1992, *I ritorni di Tasso*, Roma, Vecchiarelli, pp. 7-26.
- Getto G., 1966, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Getto G., 1973³, "Immagini del 'Decameron' nella 'Gerusalemme Liberata', in *Vita di forme e forme di vita nel 'Decameron'*, Torino, G. B. Petrini.
- Getto G., 1986, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, pp. 379-452.
- Ghidini O., 2011, "'Anch'io vuo' divenir gigante'. Nuovi contributi intertestuali fra *Liberata* e *Conquistata*", in *Rivista di Letteratura Italiana*, XXIX, 1, pp. 33-49.
- Gigante C., 1996, "'Vincer pariami più sé stessa antica'. *La Gerusalemme conquistata* nel mondo poetico di Torquato Tasso", Napoli, Bibliopolis.
- Girardi M. T., 2002, *Tasso e la nuova "Gerusalemme". Studio sulla Conquistata e sul Giudicio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.
- Greg W. W., 1906, *Pastoral poetry and pastoral drama. A literary inquiry, with*

- special reference to the pre-restoration stage in England*, London, A. H. Bullen, p. 67.
- Guarini B., *Il Pastor Fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914.
- Guidorizzi G., 2017, "L'io diviso. Le passioni tragiche", in Id., *I colori dell'anima. I Greci e le passioni*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 61-93.
- Jung C. G., 1980, "Simbolismo del mandala", in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo, Opere*, Torino, Boringhieri, 9.
- Jung C. G., 1982, "Gli aspetti psicologici dell'archetipo della Madre", in *Gli archetipi e l'inconscio collettivo, Opere*, Torino, Boringhieri, 9, pp. 75-108.
- Jung C. G., 1970, "L'origine inconscia dell'eroe", in *Simboli della trasformazione, Opere*, Torino, Boringhieri, 5, pp. 173-207.
- Jung C. G., 1970, "Simboli della madre e della rinascita", in *Simboli della trasformazione, Opere*, Torino, Boringhieri, 5, pp. 208-270.
- Lacan J., 1966, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", in *Écrits*, Paris, Seuil (trad. it. "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in *Jacques Lacan. Scritti*, a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, 1).
- Lacan J., 1975, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil (trad. it. *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, a cura di A. Di Ciaccia, L. Longato, Torino, Einaudi, 1983).
- Lacroix J., 2005, "Poussin à la rencontre du Tasse", in *Cahiers d'études romanes*, 13, pp. 35-52.
- Lee R. W., 1940, *Ut pictura poesis. The humanistic Theory of Painting*, New York, The Norton Library (trad. it. *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, a cura di C. Blasi Foglietti, Milano, SE, 2011, pp. 109-124).
- Liscia Bemporad D., 1999, "Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento", in B. Zanettin (a cura di), *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*. Atti del Convegno di studio promosso dall'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Venezia 28-30 aprile 1999), Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 321-341.
- Lorenzi P., 1998, "Bruciar d'amore. Declinazioni psicopatologiche dell'esperienza d'innamoramento", in *Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia*, 17, pp. 101-137.
- Lotman J. M., 1970, *Структура поэтического текста*, Moscu, Iskustvo, (trad. it. *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, Milano, Mursia, 1990⁶, pp. 271-273).

- MacDougall E., 1972, "Ars hortulorum': Sixteenth Century Garden Iconography and Literary in Italy", in D. R. Coffin (ed. by), *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture*, Washington-Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.
- Meier C., 1977, "Epiphanius, De gemmis", in Id., *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1, pp. 99-110.
- Mottana A., 1986, *I cristalli*, Firenze, Giunti.
- Mottana A., 2006, "Italian gemology during the Renaissance. A step toward modern mineralogy", in G. B. Vai, W. E. G. Caldwell (ed. by), *The Origins of Geology in Italy*, Boulder, Geological Society of America. Special Paper 411, pp. 1-21.
- Mujica B. L., 1986, *Allegory and the Neoplatonic Ideal: Jorge de Montemayor's Siete libros de la Diana*, in Ead., *Iberian Pastoral Characters*, Washington, Scripta Humanistica, pp. 111-142.
- Mutini C., 1961, "Giovanni Andrea dell'Anguillara", in *DBI*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 3, pp. 305-310.
- Orvieto P., 2004, "La Clôture come labirinto", in Id., *Labirinti, castelli, giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno Ed.
- Paz O., 1993, *La llama doble, Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral (trad. it. *La duplice fiamma. Amore ed erotismo*, a cura di G. Alberti, Milano, SE, 2015, pp. 31-46).
- Peroni V., 1818, *Biblioteca bresciana*, Brescia, Nicolò Bettoni, 2.
- Perry T. A., 1969, "Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*", in *Modern Language Association*, 84, 2, pp. 227-234.
- Peterson T., 2001, "I *Dialoghi* di Torquato Tasso come momento conclusivo della *paideia* cinquecentesca", in W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti (a cura di), *Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*. Giornate di studio (Anversa 21-22 febbraio 1997), Roma, Bulzoni, pp. 175-190.
- Pfeiffer J., 1955, *La passion de l'imaginaire*, in M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (trad. it. *Lo spazio letterario*, a cura di G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967, pp. XI-XII).
- Poma R., 2007, "Metamorfosi dell'*hereos*. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)", in *RiLUnE*, 7, pp. 39-52.
- Prandi S., 2014, "*Quasi ombra e figura de la verità*". *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Roma-Padova, Antenore.

- Praz M., 2009³, "Il giardino di Armida", in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Mondadori, a cura di A. Cane, pp. 126-148.
- Praz M., 2009a, "La bellezza medusea", in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Mondadori, a cura di A. Cane, pp. 456-487.
- Premoli B., 2005, *Giovanni Andrea dell'Anguillara. Accademico sdegnato ed etereo*, Roma, Fondazione Marco Besso, pp. 19-70.
- Pulsoni C., 2014, "Minime note sulla prima edizione milanese de *La Diana* di Jorge de Montemayor", in *Quaderni Veneti*, 3, pp. 57-63.
- Raimondi E., 1994, "Il problema filologico e letterario dei *Dialoghi* di Torquato Tasso", in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, pp. 245-247.
- Refini E., 2013, "Giuditta, Armida e il velo della seduzione", in *Italian Studies*, 68, 1, pp. 78-98.
- Residori M., 2004, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Resta G., 1957, "Nuove immagini del Boccaccio nel Tasso", in *Lettere Italiane*, 4, pp. 3-16.
- Ruiz Cabello F. M., 2000, "Sobre Jorge de Montemayor, poeta y cantor en la corte española", in *Philologia Hispalensis*, 14, pp. 127-142.
- Sainati A., 1912, *La lirica di Torquato Tasso*, Pisa, Nistri, 1.
- Sapio M., Cassani S. (a cura di), 2000, *Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*. Catalogo della mostra di Bari (Conversano, 18 aprile-30 settembre 2000), Napoli, Electa, pp. 56-186;
- Scrivano R., 1993, "La metafora del labirinto tra Ariosto e Tasso", in Id., *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori.
- Soler C., 2003, *Ce que Lacan disait des femmes. Étude de psychanalyse*, Paris, Champ lacanien (trad. it. *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, a cura di G. Senzolo, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 40-85).
- Soler C., 2011, *Les affects lacaniens*, Paris, Press Universitaires de France (trad. it. *Gli affetti lacaniani*, a cura di M. T. Maiocchi, C. Marrazzo, Milano, FrancoAngeli, 2016, pp. 80-91).
- Tasso T., 1593, *Di Gerusalemme Conquistata del Sig. Torquato Tasso*, Roma, Guglielmo Facciotti.
- Tasso T., 1724, *La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso, con le figure di Bernardo Castelli*, Londra, Jacob Tonson et Giovanni Watts, 2.
- Tasso T., 1998, *I Dialoghi di Torquato Tasso*, a cura di E. Raimondi, G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 2.

- Tasso T., 2000, “Giudico sopra la *Gerusalemme riformata*”, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno.
- Tenenti A., 1989, *Il senso delle morte e della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi.
- Venturi G., 1979, “Il giardino e la letteratura: saggi d’interpretazione e problemi metodologici”, in Id., *Le scene dell’Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara, Bovolenta.
- Vilanova A., 1952, “El peregrino de amor en *Las Soledades* de Gongora”, in *Estudios dedicados a Menendez Pidal*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 3.
- Volterrani S., 1997, “*Tasso e il canto delle sirene*”, in *Studi Tassiani*, 45, pp. 51-83.

La spaventosa empatia

ALICE D'ISERNIA

Denominatore comune dell'opera di Vladimir Nabokov è il linguaggio, cavallo alato su cui l'autore si destreggia come un abile condottiero davanti al suo pubblico in estasi. Nabokov ama scrivere, disporre armoniosamente le parole sulla carta e allestire la propria scena per trionfare sulla vita. Nei testi risplendono i dettagli in un gioco di specchi che allude, dilata, rallenta ed espande i contorni dell'opera. La scrittura unisce la mano che scrive al cuore che batte e attraverso i piccoli tocchi d'artista lentamente dissolve la tela reale: così i suoi testi si elevano oltre i confini della moralità e aprono le porte a una dimensione che procede parallela alla nostra.

Nabokov ci narra nelle sue storie di un desiderio spinto ai limiti della follia, in cui l'estasi si scontra con il peso della perversione. La beatitudine, l'*ogon* – l'agonia della realtà suprema – si nasconde oltre il macigno della consuetudine, tra le pieghe di una passione illecita eppure indomabile. In fondo, l'autore sembra suggerire il legame indissolubile tra desiderio e perversione, insito nel concetto stesso di amore romantico.

Per quanto riguarda i testi analizzati, intendiamo il procedimento letterario col quale l'autore media i contenuti scabrosi ed edulcora le ossessioni amorose dei propri protagonisti, destabilizzando il lettore: il sentimento evocato sulla pagina ha i contorni immortali delle grandi passioni, insensibili all'azione logorante del tempo e, in parte, alla stessa perversione che le origina. La macchina del desiderio viene osservata attraverso il filtro del linguaggio poetico, che eleva la materia e crea un gioco di luci ed ombre che dilata le possibili interpretazioni del testo: Nabokov coniuga romanticismo e perversione e al contempo mette a nudo i meccanismi contorti dell'animo umano, ponendo al centro delle sue opere un rapporto incestuoso e accostandolo, nel caso di *Lolita*, alla pedofilia.

La parodia è il tessuto costitutivo dei testi e chiama continuamente in causa la tradizione romantica, citata e allo stesso tempo canzonata. Il romanzo parodistico si regge sul tabù allestito in scena e sugli elementi che lo

accompagnano: intertestualità, allusioni, pasticche, mescolamenti di vita e arte, finzione e realtà.

“La satira è una lezione, la parodia un gioco”, scrive Nabokov (Nabokov 1994: 101). E noi gli crediamo, sulla parola, conoscendo l'attitudine dello scrittore a combinare i tasselli del puzzle come pedine sulla scacchiera da gioco. I temi si mescolano continuamente, gli oggetti trovano il proprio riflesso, le storie la propria imitazione, mentre il linguaggio lavora costantemente alla distruzione del senso comune. La letteratura è fatta di immagini, di riflessi scintillanti, di giochi di luce impressi sugli oggetti: è il trionfo del dettaglio, una scelta che mira al compiacimento estetico, il monito artistico che guida la ricerca letteraria dell'autore.

In quest'ottica analizzeremo dunque il rapporto di Nabokov con la psicoanalisi, e in particolare con Freud, e la conseguente rappresentazione del “morboso” nelle sue opere, svincolata, secondo l'autore, da interpretazioni riconducibili a una qualche idea di morale; ciò che conta è il linguaggio, il tesoro con cui lo scrittore costruisce mondi alternativi al nostro e ci guida alla scoperta di metafore espressioniste e immagini sfavillanti. La gioia della scrittura è il sottotesto delle parole e forma con esse un palcoscenico in cui esibirsi e trionfare splendidamente sulla vita.

La perversione viene amplificata, deformata, portata all'apice della sua forza e travestita con strumenti poetici in grado di irretire i nostri sensi e trascinarci nel baratro del testo. Attraverso l'analisi di alcuni passi ci addenteremo in questo mondo scintillante e scenografico creato dall'autore, che ci rende al contempo osservatori e protagonisti, vittime e complici.

L'elemento teatrale spicca infatti nei testi e contribuisce a creare un grande coinvolgimento emotivo: tutto viene osservato attraverso l'occhio del regista, che con maestria allestisce la sua scena e ottiene la complicità del pubblico inconsapevole.

Ed è qui che il genio dello scrittore si rivela in tutta la sua grandezza. Una “spaventosa empatia” si impadronisce di noi che mentre leggiamo, proviamo un briciolo di pietà e ne inorridiamo. La più preziosa tra le facoltà umane la riserviamo a personaggi irrimediabilmente colpevoli eppure degni, in alcuni momenti, di compassione. Così il mostro indossa ugualmente le vesti di un folle incapace di dominare i propri istinti e quelle di un brutto reo della più abietta depravazione, mentre la scrittura proietta la propria immagine in un orizzonte lirico capace di imprimersi nella memoria letteraria.

Nabokov e Freud

Parla, ricordo [...] è l'autobiografia di Nabokov ed è essenziale per comprendere la poetica dell'autore e i meccanismi letterari che si ripetono in molti dei suoi lavori (Nabokov 2010).

Il testo ripercorre gli anni che vanno dall'infanzia in Russia all'imbarco verso l'America, alla vigilia della seconda guerra mondiale; l'arco temporale scelto mette in evidenza fin da subito il nucleo dell'infanzia come fonte di felicità imperitura, mantenuta in rapporto e contro tutto.

Accanto al mito dell'infanzia troviamo l'esilio dalla Russia, la passione per l'entomologia, il tema del mimetismo e delle forme che continuamente cambiano, come la bellezza sfuggibile delle amate farfalle: tutto viene ripreso nel grande contenitore dell'opera, alla ricerca di quei disegni che puntellano il tessuto del tempo e creano il percorso stesso della memoria.

Una menzione speciale, soprattutto in relazione alle tematiche "scandalose" presenti nei testi, va riservata però alla critica continua della psicoanalisi e in particolare di Sigmund Freud, che attraversa come una costante l'intera opera dell'autore. Così alla terza pagina di *Parla, ricordo* Nabokov affonda:

Ho rovistato nei miei sogni più antichi in cerca di soluzioni e indizi – e lasciatemi dire subito che rifiuto del tutto il rozzo, abborracciato mondo di Freud, fondamentalmente medioevale, con la sua stravagante ricerca di simboli sessuali e i suoi embrioncini incattiviti che spiano, dai rispettivi cantucci genetici, la vita amorosa dei genitori. (Nabokov 2010: 23)

Eccolo lo scrittore intransigente che è riuscito a infilare nel calderone degli insulti Dostoevskij e Conrad, Camus e Hemingway. Per il lettore di Nabokov non è raro imbattersi in giudizi di questo tipo verso colleghi e personaggi illustri, gettati indifferentemente tra le fauci di una lingua tagliente e imprevedibile.

L'avversione dell'autore nei confronti del "ciarlatano viennese" è affar noto, come il veto posto all'interpretazione psicoanalitica dei suoi testi. Alcuni critici non hanno mancato di sottolineare la citazione ossessiva di Freud nell'opera di Nabokov, continuamente irriso eppure silenziosamente presente come un fantasma di cui non ci si riesce a liberare. La familiarità dei temi trattati farebbe inoltre pensare ad una conoscenza quantomeno approfondita dell'argomento da parte del nostro autore. Ed effettivamente, ad una prima lettura, il materiale nabokoviano si presta a meraviglia ad una analisi di tipo psicoanalitico. Come suggerisce Jennifer Shute nel suo saggio *Nabokov e Freud*, i domini di Nabokov – immaginazione, desiderio, memoria – sono

esattamente gli stessi di Freud (Shute 1995: 415). In particolare la memoria, che ricopre un ruolo fondamentale in *Parla, ricordo*, è il fulcro del discorso sul desiderio nell'opera freudiana. È infatti sulla memoria che la rimozione agisce, prelevando i contenuti angosciosi e – semplificando al massimo – respingendoli nell'inconscio, da cui questi influenzano in modo involontario l'attività psichica del soggetto.

Prendiamo *Lolita*, capolavoro indiscusso di Nabokov: in ordine abbiamo la morte di Annabel – primo amore del protagonista Humbert e il conseguente desiderio morboso, che trova la sua soddisfazione in Lolita – il tema dell'incesto, la presenza ossessiva del sesso. La perdita dell'amore in età giovanile si configura in quest'ottica come il trauma infantile da cui ha origine l'ossessione per le ninfette, portata alle estreme conseguenze con Lolita. La psicoanalisi sembrerebbe la cornice ideale in cui inserire la storia, se non che nel testo leggiamo:

Il competente psichiatra che studia il mio caso sarà certo ansioso di vedermi portare la mia Lolita al mare, così che io possa trovare laggiù, finalmente, il soddisfacimento della “pulsione di tutta una vita”, e la liberazione dall'inconscia ossessione di un incompiuto amore infantile con la iniziale signorina Lee (Nabokov 1993: 210).

La struttura psicoanalitica viene così affondata dalla parodia, che lascia intatto l'involucro esterno per colpire il nucleo e smascherare gli inganni di una teoria che l'autore considera “un'applicazione quotidiana di vecchi miti greci alle parti intime” (Nabokov 1994: 90). Molti degli interventi di Humbert hanno un chiaro intento parodistico, come la stessa dichiarazione attribuita a John Ray Jr nella prefazione, in cui lo psicologo sottolinea “l'impatto etico che il libro dovrebbe avere sul lettore serio, giacché in questa tormentata analisi di un caso individuale si cela una lezione universale” (Nabokov 1993: 14). Lezione inesistente per Nabokov, che ha sempre professato una assoluta assenza di morale nel libro.

Allo stesso modo *Ada* porta in scena un rapporto incestuoso tra fratello e sorella, che si protrae dall'adolescenza alla vecchiaia. Scorrendo le pagine si ha l'impressione di assistere a una corsa, la cui meta è l'unione affannosa, ardente, passionale; le parole si fondono alla materia e scivolano tra le pieghe dei corpi, trascinando il lettore in un vortice di erotismo.

Entrambe le opere agiscono su uno dei temi più cari alla psicoanalisi – il tabù dell'incesto – e intrecciano la propria storia all'idea di una perversione. In questo modo è il concetto stesso dell'amore romantico ad essere scardinato e deformato.

La chiave sta dunque nella parodia. E al centro della parodia c'è la questione del reale – parola che per l'autore non ha alcun senso senza virgolette – e della realtà delle idee generali, che sono per Nabokov inferiori a quella inventata dall'artista (Barbedette 1999: 169). “I mondi fantasmagorici di *Ada* – si chiede Gilles Barbedette – sarebbero stati possibili per uno scrittore che non avesse avuto la certezza di essere circondato di oggetti più o meno fantomatici?” (*ibid.*). Infatti, dopo un rapporto tra i due protagonisti Ada e Van, il narratore dichiara:

Non sarebbe sufficiente dire che, nel fare l'amore con Ada, Van aveva scoperto l'emozione dolorosa, l'*ogon*, l'agonia della realtà suprema? La realtà, per meglio dire, perde le sue virgolette che portava come artigli – in un mondo dove menti indipendenti e innovatrici devono aggrapparsi alle cose o lacerarle per schivare la pazzia o la morte (Nabokov 2000: 235).

L'eroticismo diventa il tramite per oltrepassare la realtà, per perdersi nell'estasi dei sensi e ci aiuta a comprendere l'avversione alla teoria sessuale che percorre tutti i testi di Freud. La sensualità narrata da Nabokov ha a che fare con una beatitudine che sfuma, spesso, nel trascendente: nonostante la turpe relazione di Humbert e Lolita o lo sconveniente legame tra Van e Ada, le descrizioni non si concentrano mai sul particolare fisico ma esaltano l'elemento poetico, in grado di elevare la storia oltre i confini della moralità. L'autore, da grande maestro qual è, non nomina mai ma allude continuamente, e mentre allude, dilata, rallenta, seziona e spalanca le porte del testo al regno dell'individualità.

Nonostante l'onnipresenza del sesso, il disprezzo delle teorie freudiane cela il rifiuto di un'interpretazione univoca, che esclude le infinite sfaccettature del proprio mondo colorato. Come sostiene Shute, Nabokov rigetta la psicoanalisi “come totalitarismo del significato”. Attraverso le sue crude imposizioni infatti, questo sistema minaccia “il delicato, intricato, colorato velo dell'esperienza individuale, che è per l'autore l'unica esperienza che conta” (Shute 1995: 415). Il suo mondo è un infinito brulicare di specchi e riflessi, immagini e parole che rimandano a qualcos'altro e aprono continuamente nuove finestre sulla realtà. In quest'ottica non è accettabile una teoria che fa della colonizzazione del significato il proprio dominio e professa la riduzione dell'esperienza a simbolo della teoria sessuale. La realtà è sfaccettata, molteplice, protetta dalle virgolette che ne rendono il territorio misterioso e impenetrabile. Nabokov non produce significati universali ma crea oggetti artistici e mondi paradossali, che sfuggono ad ogni tentativo di normalizzazione. Possiamo dire allora, come suggerisce Couturier, che “il disprezzo di

Nabokov per ogni ideologia e per la psicoanalisi è la propaggine della sua ambizione poetica” (Couturier 2004).

La teoria della libido di Freud si ispira invece a una concezione di tipo materialista, per cui il corpo si fa simbolo dell'esperienza e la sessualità viene osservata nella sua concretezza: “attraverso il sentire è il corpo che si fa a se stesso simbolo, traducendosi nel *sentire* della mente” (Finelli 2014). Perciò il fondamento di una concezione materialistica dell'uomo e della sua natura simbolica può essere ricercato:

Non nella semplice capacità di produrre e di usare simboli linguistici, ma nella sua capacità di essere simbolo a se stesso in quanto mente che assume il corpo ad oggetto primo e permanente, privilegiato e intrascendibile, del proprio pensare, in quanto mente cioè la cui funzione primaria è quella di riconoscere e di rappresentarsi un corpo che di per sé non può mai essere completamente ridotto a rappresentazione (*ibid.*).

Pur operando in due campi diversi, Nabokov e Freud sono, allo stesso tempo, vicini e distanti per l'attenzione riservata alla sessualità, analizzata secondo prospettive differenti. Potremmo dire, con le dovute precauzioni, che incarnano due visioni opposte che si scontrano sul territorio dell'eros, dal quale entrambi attingono in base alle proprie necessità. L'amore di Humbert per Lolita è un sentimento mostruoso che sfuma nella trascendenza: è il paradosso di un desiderio che sembra necessitare della perversione per raggiungere lo stesso *ogon* – l'agonia della realtà suprema – già citato in *Ada*.

Certo è che il materiale è spesso coincidente e le continue aggressioni di Nabokov sembrano lanciare un attacco preventivo alle possibili interpretazioni dei suoi testi e proteggerli dalla conquista dei freudiani. Prendiamo una dichiarazione dello stesso Freud a proposito dei rapporti tra psicoanalisi e letteratura:

Lo scrittore – sostiene il medico – ha certo il coraggio di lasciar parlare il suo inconscio ma poi è costretto, in vista degli scopi estetici e intellettuali che si propone, a fornire una rappresentazione, premeditadamente mutila e semplificata, dei suoi materiali; deve attenuare il tutto (Lavagetto 1985: 318).

Il discorso sembra calzare a pennello con la genesi e la storia di *Lolita*, se non che, come abbiamo letto sopra, l'autore si dimostra perfettamente a conoscenza della teoria dell'inconscio, che cita per poterne inscenare la parodia. Del resto Richard Rorty ha osservato che Nabokov provava per Freud “la medesima ossessionante e forte irritazione che Heidegger provava nei confronti di Nietzsche. Si trattava, in tutte e due i casi, di quel risentimento

che si prova nei riguardi del precursore che potrebbe aver già scritto tutti i nostri pezzi migliori” (Rorty 1989: 179).

E difatti il mondo in cui Nabokov si muove è permeato dalla presenza della psicoanalisi e lui, scrittore perfetto, intransigente (proprio come la raccolta delle sue interviste) non poteva permettere che tutta la sua poesia, le immagini, i suoni, i colori, venissero ridotti a un solo e univoco significato, a dispetto del mondo brulicante rappresentato sulla sua scena.

L'inganno poetico della letteratura

Come abbiamo già accennato, è sicuramente in *Lolita* che le tematiche fin qui citate trovano la loro piena realizzazione, in un crescendo letterario che ci rende al contempo attori e spettatori, complici e vittime di ciò che accade sulla scena.

Il romanzo esce nel 1955 a Parigi per la casa editrice erotica Olympia, dopo una lunga peregrinazione simile a quella dei due protagonisti, il professore quarantenne Humbert Humbert e Lolita, all'anagrafe Dolores Haze, dodicenne americana di cui l'accademico si innamora perdutamente.

Censurato, rifiutato, bandito a causa del contenuto, *Lolita* viene pubblicato in America nel 1958 con un successo immediato e duraturo negli anni, che lo consacra tra i capolavori del secolo. Sullo sfondo, il dibattito oscilla tra due estremi, il valore letterario e lo scandalo di un'opera che assottiglia i confini tra erotismo e perversione e porta in scena una tematica decisamente delicata. Il genio dello scrittore riesce allora a mandare in frantumi il senso comune e a nobilitare un'ossessione amorosa, attraverso un linguaggio che si fa etereo e si dispone armoniosamente sulla carta come le note di un'opera musicale.

Il materiale potenzialmente pornografico veste gli abiti di un'esperienza poetica sopraffina che sollecita i sensi, inganna il pubblico e lo costringe continuamente a rivedere le proprie posizioni in rapporto al testo. Così la memorabile descrizione iniziale di Lolita ci trascina in un tempo mitico in cui il giudizio si sospende e il fascino della parola travalica il proprio significato.

Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia.

Lo-li-ta: la punta della lingua compie un percorso di tre passi sul palato per battere, al terzo, contro i denti. Lo. Li. Ta.

Era Lo, semplicemente Lo al mattino, ritta nel suo metro e quarantasette con un calzino solo. Era Lola in pantaloni. Era Dolly a scuola. Era Dolores

sulla linea tratteggiata nei documenti. Ma tra le mie braccia era sempre Lolita (Nabokov 1993: 17).

La passione di Nabokov per la scrittura trapela da ogni elemento della pagina, armonizzato insieme agli altri per stupire, meravigliare, estasiare: l'orizzonte letterario si schiude come una farfalla dalla sua crisalide e il miracolo si compie, entriamo in un mondo in cui le parole volteggiano eleganti e la realtà si scinde su più piani. Nabokov è esibizionista, sfacciato, impudente; possiede nelle sue mani il potere di creare e disfare a suo piacimento un universo incantato in cui tutto è lecito e nulla ha importanza se non l'esperienza artistica.

La letteratura non è una composizione di idee, ma di immagini, le idee non hanno una grande importanza, se paragonate alle immagini di un libro e alla sua magia [...] È la parola, l'espressione, l'immagine la funzione vera della letteratura, non le idee (Nabokov 1994: 198).

Questo universo è illusorio, suggestivo, denso di immagini; è uno spettacolo di specchi e riflessi, in cui la minuzia di descrizioni e particolari costella e riempie ogni piega, ogni insenatura, ogni angolo del testo rendendo le parole simili a "miraggi in un deserto di sabbia inondata da un sole tanto bianco da oscurare l'orizzonte [...] e dietro le quali è lecito supporre un segreto" (Ercolani 1999: 19). E certamente più di un segreto si nasconde dietro lo scintillio di figure e visioni condensate sulla pagina, così abilmente intessute da trasportarci altrove senza che ce ne rendiamo conto; citiamo a riguardo un passo di *Lolita* in cui Humbert si rammarica di non poter godere pienamente dell'interessa del corpo della ragazzina:

L'unica cosa che rimproveravo alla natura era di non poter rivoltare Lolita come un guanto, di non poter applicare le mie labbra voraci al suo giovane utero, al suo cuore sconosciuto, al suo fegato madreperlaceo, all'uva di mare dei polmoni, agli avvenenti reni gemelli (Nabokov 1993: 208).

È stupefacente notare come sia facile astrarsi dal contesto, entrare in uno dei molteplici piani del reale e dimenticare che sotto al manto vellutato delle parole si sta consumando un abuso sessuale. La precisione dell'entomologo si riflette nella cura maniacale dei dettagli e nell'uso smodato di metafore complesse, sfaccettate, in grado di inscenare uno spettacolo che vada "oltre la lettera, oltre le parole, nel mondo che si trova oltre le mura del nostro, mettendo il capo in quelle piccole screpolature, in quelle intime fessure, che

si aprono nel tessuto compatto della nostra esistenza” (Citati 2005: 1764). Come ha scritto Maurice Couturier:

Ciò che rende questo romanzo particolarmente sconvolgente è il fatto che la perversione sessuale sia travestita con gli strumenti poetici più sofisticati e che il maestro di virtù sia, in fin dei conti, il perverso stesso divenuto narratore (Couturier 1996).

Humbert, unico narratore della vicenda, cerca continuamente la complicità del suo pubblico – i lettori o i signori della giuria – e proietta la propria storia in un orizzonte tanto sfumato quanto tangibile, per cui la piccola Lolita è qui, davanti a noi, con i suoi sogni e le sue paure, ma è anche fuori dal tempo, nel vortice luminoso delle parole che l’hanno creata e a cui non ha accesso. La forma della confessione in cui è articolato il testo aiuta il narratore a riscrivere la propria esperienza, tra le pagine di un’opera in cui l’ordine etico viene sovvertito in nome di un ideale artistico. Non c’è morale, ma solo la ricerca ultima del godimento letterario. Nabokov con grande maestria riesce a “scrivere un romanzo su un soggetto psicologico e a forte connotazione morale senza mai offrire uno sguardo psicologico o morale che sia esterno ai suoi personaggi” (Barbedette 1999: 173).

Così anche nell’*Incantatore* (Nabokov 2011), racconto scritto da Nabokov nel 1939 e da lui definito il “primo piccolo palpito di *Lolita*” (Nabokov 1993: 392), la vicenda narrata si svolge sul doppio binario della realtà e del mondo magico evocato dal protagonista che, come il nostro Humbert, si innamora perdutamente di una dodicenne. Toni fiabeschi e allucinatori si fondono in un’atmosfera surreale a cui risponde l’alternanza di introspezione e follia con cui l’*Incantatore* si dimena tra i propri pensieri. Infatti, come spiegato dal curatore del racconto Dmitri, figlio di Nabokov, “una delle dimensioni più toccanti della storia è costituita dalla sua introspezione, un’introspezione che talvolta risulta anche obiettiva” (Nabokov D. 2011: 101) per cui il protagonista è certamente cosciente della propria perversione, che più volte ribadisce e dalla quale cerca di fuggire, senza successo.

Il continuo oscillare tra i due stati d’animo crea una confusione nel lettore che non è in grado di delimitare il livello di consapevolezza del protagonista e, di conseguenza, ne compromette il giudizio. Il genio di Nabokov, con una potente miscela di crudeltà e bontà, riesce infatti a suscitare compassione non solo per le vittime ma anche, entro una certa misura, per gli sciagurati oppressori. Durante la lettura assistiamo alla crescita del desiderio e al raggiungimento di vette tortuose dalle quali è impossibile scendere: se inizialmente l’*Incantatore* cerca di reprimere i propri istinti, sul finale lo vediamo completamente

in balia di se stesso e della sua ossessione. Il complesso della colpa si fa in strada in noi che mentre leggiamo, proviamo un briciolo di pietà e ne inorridiamo, consci dell'orrore a cui stiamo assistendo. È questa la magia della letteratura, capace di suscitare empatia per i personaggi più ambigui e colpevoli, senza poter opporre resistenza: i peccati di Humbert e dell'Incantatore si deformano attraverso una lente d'ingrandimento che inganna e distorce il confine tra giusto e sbagliato. Il baratro della perversione nel quale ci trascina il protagonista ci porta quasi a credere che le sue azioni siano l'unico esito possibile per una mente alterata e la via intrapresa la sola percorribile a un crocevia di strade. Anche Hugh Person, protagonista di *Cose trasparenti*, vittima di sonnambulismo e uxoricida, sembra condividere la medesima posizione: "i bruti non si possono correggere" (Nabokov 1995: 138) esclama durante una delle tante invettive antifreudiane presenti nel testo, a cui segue un attacco diretto alla psicanalisi e all'inutilità dei metodi adottati con i pazienti. Gli stessi crimini si configurano in quest'ottica come ineluttabili, per cui l'omicidio della moglie di Hugh e la perversione dell'Incantatore sembrano riflettere l'inarrestabile degenerazione della mente malata.

Se Humbert rinchioda Lolita nel suo delirio solipsistico, espropriandola di una voce e di un punto di vista per cui la ragazza esiste solo in relazione al suo persecutore, l'Incantatore tinge di bianco le sbarre di una cella spaccandole per le pareti di un castello fatato, mentre il pubblico vacilla e si districa sempre più difficilmente tra materiale allucinatorio, psichico e reale.

Lucidità e follia si sfidano nei testi come pedine di una scacchiera in bilico sull'orlo di un precipizio. Il confine tra delirio e realtà si fa sempre più labile mentre il consueto occhio del regista ci conduce in territori proibiti attraverso percorsi mirabolanti e impetuosi.

E alla fine, la domanda che rimane è sempre quella: il protagonista è un folle che sa di essere un mostro o è un mostro che tenta di essere folle?

L'autocensura del linguaggio

Non appena iniziamo a leggere *Lolita*, varchiamo le soglie di uno spazio alieno, ridisegnato per noi, in cui la raffinatezza della scrittura ci avvolge come un profumo inebriante. Scorrendo le pagine entriamo gradualmente nel meccanismo letterario di Nabokov e ne scopriamo i segreti, mentre il piacere della lettura prende, a volte, il sopravvento sul suo contenuto.

La narrazione è affidata al mastro burattinaio Humbert e il pubblico, irritato, non può far altro che seguire l'imbonitore sulla via della perdizione. Mol-

ti lettori – precisa Alfred Appel Jr. (*Vladimir Nabokov: the Annotated Lolita*, 1970, 1999) – “sono più turbati da come Humbert Humbert usa il linguaggio e la sua erudizione che non da come abusa di Lolita e della legge” (in Carosso 1999: 119). Humbert redige la propria confessione nella solitudine della sua cella e la narrazione è costruita interamente in prima persona. La storia conosce un solo e unico punto di vista, che spartisce le colpe tra il carnefice e la sua vittima. Gli infiniti richiami nel testo, le immagini cucite su una tela variopinta, la prosa che sembra scorrere come sabbia tra le dita costituiscono l’involucro dorato di un mondo ad esclusivo appannaggio del suo narratore.

In quest’ottica comprendiamo quell’avversione alla psicoanalisi già citata e così fortemente esibita da Nabokov, che trova il suo perfetto compimento nel punto di vista espresso nella postfazione, contraltare della prefazione in cui l’autore si finge psicologo: alla dichiarazione iniziale sull’importanza che la vicenda dovrebbe avere nel segnalarci tendenze pericolose e indicare potenziali catastrofi, risponde infatti una assoluta negazione dell’autore e un’ostinata ricerca della “voluttà estetica” (Nabokov 1993: 392), l’unico fine perseguibile di un’opera.

Il *miscere utile dulci* oraziano viene trasposto sull’orizzonte di un ideale etico, per essere poi puntualmente smentito, secondo la chiave parodica che accompagna tutto il romanzo.

Ancora una volta il testo si erge su una tela di rimandi, dal nome doppio di John Ray Jr – il presunto autore della prefazione – al sovvertimento delle stesse dichiarazioni messe in bocca al personaggio, con l’intento di ribadire le posizioni di Nabokov riguardo a *Lolita* e sdoganarlo da ogni possibile interpretazione che esuli dalla narrazione stessa.

E come le onde del mare non possono che infrangersi sulla spiaggia, ogni indizio, ogni traccia nell’opera ci conduce verso l’unica deduzione possibile secondo il suo autore: “*Lolita* non si porta dietro nessuna morale” (*ibid.*).

L’abile costruzione su cui si erge il romanzo permette quindi al protagonista di dirottare il pubblico sui propri binari e di “spostare sul piano del linguaggio puro il *focus* concettuale dell’opera” (ivi: 114) senza filtrare il tema della perversione in una prospettiva che sappia scindere tra bene e male. Il linguaggio redime la materia, la plasma, la rende più accettabile e “innalza la passione sessuale sopra il sesso, in un mondo abitato dagli dei” (Citati 2005: 1771) in cui l’ossessione di Humbert diventa un desiderio poetico:

Se indugio sui tremori e i brancolamenti di quella notte lontana è perché voglio strenuamente dimostrare che io non sono, né sono mai stati, un brutto

o un farabutto. Le dolci, sognanti contrade per le quali mi aggiravo erano retaggio dei poeti – non il terreno di caccia del delitto (Nabokov 1993: 167).

Il discorso amoroso è rinchiuso nella “prigione dell’immaginario” e ubbidisce – come scrive Federico Bertoni – “a una logica di tipo narcisistico, a un meccanismo sentimentale che si autoalimenta, che si specchia nell’altro solo per ritrovare i tratti del soggetto desiderante” (Bertoni 2013: 7). A tal proposito non sembra inopportuno citare Jacques Lacan e la sua “altalena del desiderio”, secondo cui il desiderio – in quanto desiderio immaginario di possedere l’oggetto del desiderio dell’altro – rimane imprigionato nei riflessi narcisistici dello specchio e l’altro, “amato in quanto ideale del soggetto, è al contempo, e proprio per questa stessa ragione, oggetto di aggressività e distruzione” (Di Ciaccia 2000: 165). E infatti di *Lolita* noi sappiamo nulla o quasi; Humbert non chiede, non sembra interessato a scoprire nulla della creatura che più ama sulla faccia della terra. I piccoli e sporadici barlumi che Nabokov dissemina qua e là nel testo ci fanno sussultare e diventano ancora più struggenti alla luce del contrasto con l’ossessione totalizzante di Humbert (Nafisi 2004: 55).

La ragazzina viene completamente esclusa dallo statuto di soggetto, relegata com’è in fondo al delirio solipsistico del suo persecutore, che proietta su di lei le proprie velleità:

È un amore risolutamente incapace di uscire dalla prigione dell’immaginario, un amore che tenta di annullare l’alterità per ridurre l’altro a oggetto passivo, simulacro, pretesto. In realtà, i protagonisti non amano le loro donne ma amano l’amore (Bertoni 2013: 7).

La passione di Humbert oscilla tra l’illusione di un ideale che trova la sua incarnazione nel corpo transitorio di una ninfetta, fugace per sua stessa natura, e la consapevolezza di un’inafferrabilità che alimenta il fuoco del desiderio. È una meta che continuamente sfugge e getta il protagonista in un limbo sospeso tra eccitazione e disperazione, inferno e paradiso.

“Nessun oggetto del volere, una volta conseguito, può dare appagamento durevole” scrive Schopenhauer (Schopenhauer 1979: 270), e infatti, nel momento in cui possiede *Lolita*, l’appagamento di Humbert deve fare i conti con una commistione di colpa, desiderio e disillusione.

Come osserva Nina Berberova, dopo il primo rapporto sessuale ci si avvia a passare “dal più alto egoismo alla più alta pietà [...] ed è da qui che la confessione inizia a farsi singhiozzo, ululato” (Berberova 2002: 31). La colpa convive con l’inaccessibilità della donna, motore vitale della pulsione narrata,

per cui la distanza che si mantiene tra i due dopo l'unione fisica è il terreno su cui si gioca la tragedia del romanzo. Il divario è incolmabile e contrappone due prospettive opposte: il desiderio di Lolita – quando si manifesta – ha l'evanescenza di un'attrazione passeggera, che vede nell'uomo adulto un sosia delle star del cinema con cui divertirsi e civettare, senza reciproci obblighi; al contrario Humbert concepisce il rapporto come unico ed esclusivo e tiene la propria preda avvinta a sé, in uno stato di perenne cattività.

Rispetto all'*Incantatore*, il professore è decisamente lucido nella sua confessione e in grado di traviare i lettori, il pubblico, la giuria e inglobarli nel mondo di cristallo che ha costruito. Il protagonista di *Lolita* “a volte parla di sé come un martire con la corona di spine, a volte come di una scimmia pelosa” (ivi: 34), si presenta come un perverso per poi smentirsi, è un mostro e al contempo un guaritore, cita la legge per legittimare le proprie azioni e poi si definisce “soltanto un brutto con una miserevole storia” (Nabokov 1993: 242). Il racconto fonde i toni della consapevolezza e del totale abbandono dei sensi, della responsabilità e dell'innocenza: Humbert è un personaggio grottesco, capace di suscitare un sentimento che oscilla tra il disprezzo e la compassione e sfuma, a volte, in una spaventosa empatia. E così, spesso, ci ritroviamo quasi a perdonare il mascalzone e a dargli torto quando ammette di essere un mostro. Ma le vette della contemplazione dividono la scena con la più abietta depravazione:

E io mi sedetti accanto a Dolly proprio dietro quella nuca e quei capelli, mi sbottonai il soprabito e per sessantacinque centesimi, più il permesso di partecipare alla recita scolastica, convinsi Dolly a infilare sotto il banco la sua mano dalle nocche rosse, macchiata di inchiostro e gesso (ivi: 248).

Humbert è “un pazzo che recita la parte di un pazzo” (Citati 2005: 1769) e gestisce la propria passione impossibile dimenandosi nel fango dell'orrore davanti all'amata Lolita, per risalire come un eroe romantico sul cavallo alato del linguaggio di fronte al lettore. È come se due storie parallele prendessero vita nel groviglio del testo, l'una ancorata alla terra e allo svolgimento degli eventi, l'altra sospesa nell'etere, al di sopra del bene e del male.

Il fantasma di Lolita viene sovrastato dalla potenza di Humbert e dalla sua evocazione di un amore romantico che abbatte i muri del tempo. Durante i dialoghi cadono gli orpelli e le parole ci gettano nella più squallida realtà, per poi involarsi nuovamente tra le vette dell'olimpico quando a parlare è la sola mente di Humbert, incontrastata. Secondo Couturier infatti “la peggiore perversione di Humbert è proprio la sua perversione narrativa”,

che imbrogliava continuamente il lettore e lo costringe a contraddirsi (Couturier 1999: 32).

Eloquente a tal proposito è la scena dell'orgasmo, in cui la teatralizzazione raggiunge il suo acme e Humbert si rivolge ai suoi "dotti lettori", li sollecita a partecipare e ne cerca la complicità, mentre si accinge a narrare uno degli episodi più delicati dell'intero romanzo. Come osserva Maurice Couturier:

I segni di una autocensura sono qui ovvi. Il narratore è consapevole che la scena che sta per descrivere disturberà i sentimenti del lettore e la loro morale, così si dissocia dal protagonista presentandolo come un carattere teatralmente grottesco (Couturier 1996).

Il meccanismo è avviato e la letteratura come un magma fluente si insinua tra le pieghe del linguaggio ed innalza una scena scabrosa al di sopra del mondo terrestre, con una folgorazione così intensa da trascendere nell'esperienza lirica. "L'elemento poetico – scrive ancora Couturier – è la ragione d'essere del romanzo, così il lettore si arrende al fascino del testo e concorda nel sospendere il proprio giudizio morale ai fini di estrarre il piacere poetico della lettura" (ivi).

Allo stesso modo Humbert estrae il proprio piacere dalla ninfetta come un'ape diligente dall'alveare e relega Lolita in un luogo in cui è ormai "solipsizzata e al sicuro" (Nabokov 1993: 80). È la cella in cui rinchioda se stesso e il racconto, tra le pareti di un mondo in cui la donna amata non è che un'immagine, un fantasma, una proiezione dei propri desideri e delle proprie ambizioni. Il contatto con la realtà è la spada di Damocle che pende sul collo di un eroe nostalgico e romantico, infido e inattendibile; meglio allora costruirsi un mondo personale in cui trasporre l'esperienza amorosa su un piano che renda accettabile la propria perversione.

Citiamo a proposito Jacques Lacan e il suo celebre aforisma secondo cui "non esiste rapporto sessuale" e l'esperienza del godimento è destinata al fallimento poiché aspira ad una pienezza impossibile da raggiungere. Anche se c'è – scrive Di Ciaccia – "l'atto sessuale non arriva mai a cogliere il rapporto sessuale: ognuno, se gode, gode solo dalla sua parte. Il godimento dell'Uno non gode del godimento dell'Altro, inteso qui come l'Altro sesso" (Di Ciaccia 2013). L'unica supplenza risulta l'amore, che restituisce ai due partner la possibilità di incontrarsi al di là del godimento e di aprirsi sull'Altro (Terminio 2020). Condizione, questa, da escludere nel caso della ragazzina ma necessaria alla costruzione solipsistica di Humbert e alla nascita dell'immagine dell'altro come specchio di sé.

Subito dopo essersi masturbato con una Lolita inconsapevole, egli nota soddisfatto:

Ero fiero di me. Avevo carpito il miele d'uno spasmo senza corrompere una minorenne. Niente di male, assolutamente niente di male. Il prestigiatore aveva versato latte, melassa e champagne spumeggiante nella bianca borsetta nuova di una damigella; e, miracolo! La borsetta era intatta. Così avevo delicatamente architettato il mio sogno ignobile, ardente e peccaminoso; e tuttavia Lolita era al sicuro – come lo ero io. Ciò che avevo follemente posseduto non era lei, ma una creatura mia, una Lolita di fantasia forse ancora più reale di Lolita; qualcuno che le si sovrapponeva e l'inglobava; qualcuno che aleggiava tra lei e me, senza volontà né coscienza – anzi, senza nemmeno una vita propria.

La bambina non sapeva nulla. Io non le avevo fatto nulla. E nulla mi impediva di ripetere una prestazione che la toccava pochissimo, come se lei fosse un'immagine fotografica che fluttua su uno schermo e io l'umile gobbo intento all'onanismo nell'ombra (Nabokov 1993: 82).

In questo passo emerge chiaramente l'idea di un amore fine a se stesso, che si nutre del proprio fuoco. Lolita è vicina e irraggiungibile, come un sogno o una fantasia, e il suo cantore ha bisogno di privarla della sua essenza e del suo essere materiale per decantarla e giustificarsi davanti al lettore. Il corpo viene svuotato e fluttua leggero nell'atmosfera, il poeta ne succhia la linfa vitale e trae la sua ispirazione.

Allo stesso modo il sesso è esplorato sempre e soltanto all'interno dei confini romantici e il ricordo non si lascia mai andare ad un abbandono fisico che non sia specchio di un godimento lirico. Non c'è volgarità né dissolutezza; gli impulsi vengono cauterizzati e la cicatrice che ne rimane è la finestra sul mondo, il tramite tra realtà e immaginazione. Come osservato da F. W. Dupee: "Anziché mettere i desideri in un piacevole stato di ebollizione [Nabokov] agisce su di loro quasi cauterizzandoli, sterilizzandoli con un'orrenda risata" (Marcucci 1999: 44). Humbert con le sue parole eleva l'atto fisico e descrive un erotismo raffinato, che genera nel pubblico una pulsione nascosta sotto la veste poetica.

Come ha scritto Pietro Citati, "il miracolo si compie e la libido tenebrosa di un perverso e di un pazzo si trasforma in una folgorazione radiosa, nella più intensa luce erotica apparsa in letteratura dopo quella di Anna Karenina" (Citati 2005: 1771).

Nevrosi e letteratura si legano saldamente l'una all'altra, compenetrandosi e portando alla luce una creatura letteraria in grado di coniugare l'amore assoluto e un desiderio morboso inaccettabile – che generano sì orrore nel

lettore, ma anche, a volte, quella spaventosa e già citata empatia, ancorata all'idea di ineluttabilità del destino di una mente malata e all'estremizzazione di una perversione di fondo dalla quale, forse, nessuno è esente.

Nelle pagine finali di *Lolita*, dopo l'omicidio del proprio doppio e il tentativo di liberazione, nell'altro, da se stesso, il pentimento inizia a farsi strada e a diventare predominante, nel protagonista.

Ma è ormai troppo tardi. La spirale del senso di colpa si avvinghia con forza al corpo di Humbert pateticamente penitente. Il dolore, la consapevolezza atroce di aver spezzato la vita di Lolita si fonde alla potenza del sentimento e origina una confessione che diventa un singhiozzo disperato:

Io ti amavo. Ero un mostro pentapodo, ma ti amavo. Ero ignobile e brutale e turpido e tutto quello che vuoi, *mais je t'aimais, je t'aimais!* E c'erano momento in cui sapevo come ti sentivi e saperlo era l'inferno, piccola mia. Bambina Lolita, coraggiosa Dolly Schiller (Nabokov 1993: 354)

Ancora una volta accarezziamo la mente di Humbert e diamo forma ai suoi pensieri, lo odiamo eppure lo compatiamo per la grandezza indicibile di una passione deforme, innaturale, eppure così incredibilmente intensa. Dopo l'ultimo momento insieme, come se ogni groviglio improvvisamente si liberasse, lo stesso Humbert, che mai aveva osato avvicinarsi all'anima di Lolita, ne intravede, da lontano, i bagliori:

E mi resi conto con stupore, [...] che non sapevo proprio nulla della mente del mio tesoro, e che probabilmente, dietro gli atroci cliché giovanili, c'era in lei un giardino e un crepuscolo, e la cancellata di un palazzo – regioni velate e adorabili a me lucidamente e assolutamente proibite, a me coi miei stracci insozzati da miserabili spasmi (*ibid.*).

Il mostro convive con il poeta e dà origine a un linguaggio immaginifico, che si fa parodia di se stesso e lentamente lavora alla distruzione della tela: la situazione di Humbert – padre giuridicamente riconosciuto e amante di Lolita contro la sua volontà – “è la parodia delle idee convenzionali dell'amore tra i due sessi e tra genitori e figli”, che il suo trasgressore continuamente irride (Josipovici 1999: 133). Come “quella scocciatrice di Emma e quell'alocco di Charles, attori di una meravigliosa parodia delle litografie romantiche”, Humbert e Lolita recitano al centro della parodia di un romanzo erotico scandaloso (Barbedette 1999: 172). Attraverso il tabù dell'incesto, citato da Lolita nell'atto del primo rapporto sessuale e dallo stesso Humbert

nel finale, Nabokov rivoluziona, come accade in *Ada*, il concetto di romanzo romantico:

Ogni autore di genio ha tradito, un giorno, la speranza di poter realizzare il dipinto di una perversione o di un tabù. [...] Proponendo ai lettori moderni di scambiare un tabù divenuto col tempo irrisorio [l'adulterio] con un tabù più ambizioso [...] l'autore di *Ada*, e dunque del grande romanzo dell'incesto, è riuscito a inventare una nuova versione del romanzo d'amore romantico. In *Lolita* lo stesso obiettivo è realizzato con mezzi ancora più provocatori poiché una "perversione" (la pedofilia) agisce sul tabù (l'incesto) in modo determinante (Barbedette 1999: 172).

"Tendiamo sempre verso ciò che è proibito e desideriamo quello che ci è negato", scriveva Ovidio (Ovidio, *Amores* III, 4, 17). *Lolita* è una chimera continuamente inseguita dalle parole, il grande tesoro dello scrittore, tutto ciò che egli possiede, in questo mondo. Il linguaggio, il meraviglioso linguaggio con cui il poeta cattura la sua ninfa, rimane impresso nella memoria del lettore come un dono da conservare, tra le pieghe del tempo.

Il finale ci restituisce un Humbert lucido e consapevole, mentre il racconto si fa lamento e i toni fondono un grido nostalgico e disperato: è una china che continuamente si impenna quella che il protagonista, ormai stremato, cerca di risalire, alla ricerca di un se stesso ormai perduto. L'oscillare costante tra vita e arte rivela lo scarto esistente tra il mondo letterario e reale, la tradizione e l'esperienza, il linguaggio e l'orrore della storia narrata. L'indimenticabile epilogo si avvolge, un'ultima volta, sulle stesse meravigliose note verbali e concede, come testimonianza estrema del proprio amore, l'immortalità dell'arte a *Lolita*: "Penso agli uri e agli angeli, al segreto dei pigmenti duraturi, ai sonetti profetici, al rifugio dell'arte. E questa è la sola immortalità che tu e io possiamo condividere, mia *Lolita*" (Nabokov 1993: 383).

Le storie di Nabokov dissolvono la realtà e con piccoli tocchi affrescano un mondo in cui ogni particolare può diventare esorbitante e alludere a qualcos'altro. La massiccia montagna si sgretola e non rimangono che piccoli ciottoli multiformi e dalla traiettoria imprevedibile a creare addensamenti nebulosi.

"Una rosa è una rosa e solo una rosa – scrive Aldous Huxley – Ma queste gambe di sedia sono gambe di sedia e sono anche san Michele e tutti gli angeli" (Huxley 2010: 21). Dietro alla vita c'è un'altra vita, ogni esistenza apre le porte su una dimensione che procede parallela a quella reale.

La letteratura non è per Nabokov mero strumento per esprimere delle idee ma il tramite con cui oltrepassare la realtà e perdersi in mondi visionari

e alternativi. “Si deve trarre tutto il possibile dalle parole, perché sono l’unico vero tesoro che uno scrittore possiede” dichiara a tal proposito in un’intervista (Couturier 1999: 177).

Ecco perché, come abbiamo già detto, l’autore rifiuta l’interpretazione psicoanalitica dei suoi testi e professa una assoluta mancanza di morale nelle storie “scandalose” portate in scena: l’univocità delle teorie professate da Freud si scontra infatti necessariamente con la molteplicità delle idee e delle realtà di cui Nabokov ci narra.

Egli indaga l’animo umano, estremizzandone le perversioni, senza esprimere un giudizio e senza avere una lezione da impartire. Nell’unico modo esistente, dunque, per godere della sua letteratura.

Se il contenuto delle perversioni è da condannare, in *toto*, ciò che non possiamo condannare pienamente è la perversione stessa, in quanto sintomo di una nevrosi di cui sappiamo poco.

La deformazione del desiderio portata in scena sembra infatti riflettere l’inarrestabile degenerazione della mente malata, per cui il lettore non è in grado di delimitare con precisione il livello di consapevolezza dei protagonisti e, di conseguenza, a condannarli a morte o proscioglierli con riserva.

Allo stesso tempo ciò di cui Nabokov scrive è il Tabù per eccellenza – l’ultimo o il primo tabù culturale dell’umanità secondo Lévi-Strauss -: l’incesto (Lévi-Strauss 1976). La parola pronunciata da Lolita e Ada sintetizza il concetto di desiderio morboso e pone una tematica socialmente intoccabile al centro del testo.

Se non c’è morale, come l’autore precisa più volte, c’è sicuramente la canzonatura dell’amore romantico che reca in sé, in parti variabili, una dose non trascurabile di perversione, il cui apice viene raggiunto nella rappresentazione dell’incesto.

Questo viaggio nelle pulsioni umane assume i toni di una raffinata estasi letteraria che sembra realizzarsi nel morboso stesso. Le passioni dei protagonisti si fondano sull’ossessione amorosa ma esprimono al tempo stesso un sentimento inarrivabile, un desiderio che porta alla beatitudine e alla dannazione: davanti agli occhi del lettore si materializza questa ineluttabilità, che trova terreno fertile nella mente malata.

La letteratura è il meccanismo con cui edulcorare il materiale, attraverso la saldatura della malattia al linguaggio: il linguaggio che risente delle nevrosi, il linguaggio con cui si nasconde l’osceno, il linguaggio che modella il contenuto ed innalza lo stile, in un olimpo irraggiungibile in cui la perversione diventa desiderio poetico.

Da una parte l’inganno letterario ci plasma, dall’altro ci ritroviamo a fare

i conti con la radicalizzazione del desiderio: una pulsione lontana, oscura, relegata nel profondo e inaccessibile. Per dirla alla maniera di Freud – e ci si perdonerà il prestito – con il perturbante.

È forse questo il turbamento e insieme il fascino che Nabokov, e in particolare *Lolita*, ha esercitato e continua ad esercitare su milioni di lettori. È una sorta di autocensura quella che ritroviamo nel testo, che nasconde ma fa vedere, che inquieta l'animo e poi lo seduce con le parole.

L'universo di Nabokov è sfaccettato, iridescente, composto di nodi da sciogliere: in quest'ottica non è accettabile alcuna colonizzazione del significato o riduzione dell'esperienza a simbolo della teoria sessuale. Questo disprezzo cela il rifiuto delle stesse ideologie, dei totalitarismi che si sono portati via un pezzo della sua vita e procede di pari passo all'esibizione della tanto citata "voluttà estetica".

Nabokov nelle sue storie ci prende per mano e ci conduce verso un regno in cui solo l'esperienza artistica ha importanza, solo le parole abilmente intessute dalla mano e dal cuore di uno scrittore in grado di esprimere l'incanto del mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Barbedette G., 1999, "Tra esilio e parodia", in M. Sebregondi, E. Porfiri (a cura di), *Vladimir Nabokov*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 167-175.
- Berberova N., 2002, *Nabokov e la sua Lolita*, Firenze, Passigli ed.
- Bertoni F., 2013, "Sull'utilità e il danno della letteratura per la vita", in *Between*, III, 5 (maggio), <http://www.Betweenjournal.it/>
- Carosso A. (a cura di), *Invito alla lettura di Nabokov*, Milano, Mursia.
- Citati P., *La civiltà letteraria europea: da Omero a Nabokov*, Milano, Mondadori, 2005.
- Couturier M., 1996, *Roman et censure, ou la mauvaise foi d'Eros*, <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutur1.htm>
- Couturier M., 1999, "L'effetto Lolita", in M. Sebregondi, E. Porfiri (a cura di), *Vladimir Nabokov*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 175-179.
- Couturier M., 2004, *Nabokov or the Cruelty of Desire*, <https://www99.libraries.psu.edu/nabokov/coutnab1.htm>
- Di Ciaccia A., 2013, *Il godimento in Lacan*, <http://www.lapsicoanalisi.it/psicoanalisi/index.php/per-voi/rubrica-di-antonio-di-ciaccia/132-il-godimento-in-lacan.html>

- Di Ciaccia A., Recalcati M., 2000, *Jacques Lacan*, Milano, Mondadori.
- Ercolani M., 1999, "Il rumore di fondo", in M. Sebregondi, E. Porfiri (a cura di), *Vladimir Nabokov*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 19-22.
- Finelli R., 2014, *Materialismo "contra" spiritualismo. Sigmund Freud e Jacques Lacan*, <http://www.consecutio.org/2014/05/materialismo-contra-spiritualismo-sigmund-freud-e-jacques-lacan/>
- Huxley A., 2010, *Le porte della percezione*, Milano, Mondadori.
- Josipovici G., 1999, "'Lolita' parodia e ricerca della bellezza", in M. Sebregondi, E. Porfiri (a cura di), *Vladimir Nabokov*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 119-136.
- Lavagetto M., 1985, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi.
- Lévi-Strauss C., 1976, *Le strutture elementari della parentela*, trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Marcucci S., 1999, *Lolita: analisi di un'ossessione*, Roma, Bulzoni.
- Nabokov D., 2011, "A proposito di un libro intitolato *L'Incantatore*", in V. Nabokov, *L'Incantatore*, trad.it, Milano, Adelphi, pp. 89-116.
- Nabokov V., 1993, *Lolita*, trad. it., Milano, Adelphi.
- Nabokov V., 1994, *Intransigenze*, trad. it., Milano, Adelphi.
- Nabokov V., 1994, *Lezioni di letteratura russa*, trad. it., Milano, Garzanti.
- Nabokov V., 1995, *Cose trasparenti*, trad. it., Milano, Adelphi.
- Nabokov V., 2000, *Ada o Ardore*, trad. it., Milano, Adelphi.
- Nabokov V., 2010, *Parla, ricordo*, trad. it., Milano, Adelphi.
- Nafisi A., 2004, *Leggere Lolita a Teheran*, trad. it., Milano, Adelphi.
- Ovidio P. N., 1994, *Amores*, a cura di F. Varieschi, Milano, Mondadori,
- Rorty R., 1989, *La filosofia dopo la filosofia*, trad. it., Roma-Bari, Laterza.
- Schopenhauer A., 1979, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it., Roma-Bari, Laterza.
- Shute J., 1995, "Nabokov e Freud", in Vladimir E. Alexandrov (a cura di), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York, London, Garland, pp. 412-420.
- Terminio N., 2020, *Non esiste rapporto sessuale*, <http://www.nicoloterminio.it/spunti/133-qnon-siste-rapporto-sessualeq.html>,

Costruzioni di genere e dinamiche di potere tra disagio e differenze. Il caso dei *Monologhi della vagina* di Eve Ensler

SATYA TANGHETTI

Nel 2019 in concomitanza con la pubblicazione della sua opera più recente, *The Apology* (traduzione italiana: *Chiedimi scusa*), Eve Ensler, celebre attivista, autrice e interprete teatrale statunitense, compì un atto simbolicamente pregnante, dichiarando di voler essere chiamata “V”. Questo il motivo del gesto consegnato dalla donna all’*home page* del proprio sito web:

Dear Friends, I have changed my name. After finishing *The Apology*, I was able to release my father. I hold no rancor or bitterness or rage towards him any longer but, I hold no desire to live with his name any longer or the name he gave to me. Names determine so much and inspire so much. V is my chosen name. It is a portal. It is a pyramid. It is voluptuous, vulnerable. It is an invitation. I invite you to call me V.¹

Si trattava di una piena identificazione con le numerose battaglie da lei affrontate nel tempo e un modo per rivendicare il superamento della vecchia identità, legata a traumatiche vicende familiari. Nell’opera, infatti, l’autrice immagina, sotto forma di lettera, cosa le avrebbe potuto dire il padre, morto nel 1988, per fare ammenda delle proprie colpe di abusatore². L’idea e la

¹ <http://www.evensler.org/>, ultimo accesso 07-02-21.

² Il libro si apre con una dedica rivolta a “ogni donna che ancora aspetta delle scuse”: “A tutte le migliaia di donne che ho incontrato in questi ultimi venti e passa anni in campi profughi, ospedali, zone di guerra, prigionie, produzioni teatrali, centri, università, licei, case rifugio, luoghi di culto, a voi che avete generosamente condiviso le vostre storie e mi avete ispirato ogni giorno a continuare a lottare finché le nostre figlie non saranno uguali, libere e sicure”, e termina, dopo i ringraziamenti, con parole significative: “A tutti gli uomini che hanno ferito le donne: che questo libro possa ispirarvi ad affrontare i vostri profondi e completi resoconti, confessioni e scuse in modo che possiamo finalmente trasformare e porre fine a questa violenza” (Ensler 2019: 111).

pratica della scrittura come mezzo di rielaborazione terapeutica e d'impegno sociale risultavano (e risultano) centrali in tutta l'esperienza artistica di Eve Ensler, che in più di trent'anni ha prodotto un vasto numero di copioni teatrali, raccolte, documentari dedicati a temi di grande rilevanza sociale: violenza di genere, guerra, disarmo nucleare, discriminazioni legate all'AIDS. L'autrice stessa ha individuato uno stretto collegamento tra l'interesse verso la causa femminista e il suo drammatico vissuto personale, segnato dalle violenze domestiche:

I think you have several options when you experience enormous terror and violence as a child. You can shut down completely, you can pretend it didn't happen, you can become violent yourself, or you can create situations that mirror your initial situation in an attempt to understand and master it. I have, at some point, embraced all of these. My life has been a journey to find a way to make sense of violence and terror and make peace with insecurity (Ensler 2006: XVIII).

Fu il bisogno di trovare un senso alla propria infanzia traumatica che portò la Ensler ad avvicinarsi agli ambienti della militanza durante il periodo di studi presso il *Middlebury College* in Vermont. Dopo la laurea venne ammessa alla *Yale Drama School*, ma per motivi economici dovette rinunciare. Si dischiuse, così, per lei un periodo difficile e autodistruttivo. All'età di ventiquattro anni, tuttavia, la donna riuscì ad abbandonare la spirale di dipendenza dall'alcool nella quale era precipitata e a crearsi una dimensione familiare positiva (Smith 1999).

Anno cruciale per la sua vita e la sua arte risultò il 1975. La Ensler, infatti, decise di adottare il figlio del suo partner, più giovane di lei di appena cinque anni, Dylan McDermott. Con il figlio la scrittrice condivideva, tra l'altro, l'interesse per il teatro e proprio grazie a lui entrò in contatto con la drammaturga Joanne Woodward, insegnante di Dylan al *Neighborhood Playhouse* di Manhattan³. La passione per il teatro diede i suoi frutti nel 1994⁴. Il fasti-

³ Sarà proprio la Woodward a dirigere *The Depot* (1985), opera scritta dalla Ensler e incentrata sulla questione del disarmo nucleare. Questa prima esperienza come autrice costituì per la Ensler un punto di svolta: "My life forever changed as a result of this. [...] It was the first time I ever found a way to bring my politics and my art self together" (Smith 1999). Successivamente a *The Depot* la Ensler si dedicò con rinnovato vigore all'attivismo lavorando come volontaria in sportelli per donne senza tetto, collaborando con collettivi femministi e continuando a scrivere e interpretare opere teatrali ispirate a proprie esperienze, (Smith 1999, ultimo accesso 07-02-21).

⁴ Nel 1997 ha ottenuto un Obie Award (Off-Broadway Award), premio destinato a drammaturghi newyorkesi che si sono distinti per aver realizzato contributi originali, rilevanti artistica-

dio profondo e l'acuto disagio, spinti fino all'odio, espressi da un'amica nei confronti del proprio corpo per problemi legati alla menopausa, fornirono alla Ensler – è la stessa scrittrice a raccontarlo – la motivazione per indagare con maggiore forza il rapporto tra le donne e la loro sessualità (Smith 1999). Muovendo da questo incontro privato e animata dal costante bisogno di riscatto della condizione femminile, nel 1996, la donna scrisse una serie di monologhi destinati a uno spettacolo teatrale da lei stessa interpretato (*one woman show*). Nacquero, così, *The vagina monologues* (traduzione italiana: *I monologhi della vagina*).

L'opera voleva essere celebrazione della sessualità femminile e denuncia delle violenze a cui le donne sono sottoposte: drammatico atto d'accusa nei confronti di mentalità e comportamenti maschilisti. I *Monologhi* suscitarono subito dibattiti accesi nella critica e, nel contempo, riscosero immediato successo presso il pubblico newyorchese. Dopo sei mesi, iniziò una lunga tournée prima negli USA, poi in tutto il mondo. Nel 1998 la Ensler raccolse i diciassette monologhi della *pièce* originaria in un volume edito a New York presso Villard, con prefazione di Gloria Steinem. Nella raccolta a stampa l'originario progettò si arricchì, nelle successive edizioni, di nuovi testi. A scritture che danno la parola a personaggi impegnati a narrare proprie vicende biografiche si alternano parti corali o estratti di fonti scritte (*La vagina: alcuni fatti*). Le prime consistono in lunghe liste di risposte ricevute in relazione ad alcuni quesiti: “Ho fatto le stesse domande a tutte le donne che ho intervistato, e poi ho scelto le risposte che preferivo. Anche se, devo ammetterlo, non ho mai sentito una risposta che non mi sia piaciuta” (Ensler 2008: 39)⁵. Ecco un esempio:

Se la tua vagina si vestisse, cosa indosserebbe?
 Una giacca di pelle.
 Calze di seta. Una pelliccia di visone.
 Un boa rosa.
 Uno smoking da uomo.
 I jeans.
 Qualcosa di aderente.
 Smeraldi.
 Un abito da sera [...]
 (Ensler 2018: 27).

mente e politicamente.

⁵ Nell'edizione italiana del 2008 i monologhi sono corredati da brevi introduzioni che ne spiegano la genesi (come nelle edizioni in lingua originale).

Queste le ipotetiche risposte alla domanda “Se la tua vagina potesse parlare, che cosa direbbe, in due parole?”:

Va' più piano.

Sei tu?

Nutrimi.

Ho voglia.

Mmm, buono.

Oh, sì. Ricomincia.

No, lì [...]

(Ensler 2018: 30).

Invece gli inserti enciclopedici riportano informazioni storiche e mediche relative al corpo femminile, in particolare alla clitoride. Rileggiamone uno:

Nell'Ottocento, le ragazze che imparavano a raggiungere l'orgasmo con la masturbazione erano considerate casi clinici. Spesso venivano “curate” o “corrette” con l'amputazione o con la cauterizzazione della clitoride o con “cinture di castità in miniatura”, ottenute cucendo insieme le labbra vulvari per rendere inaccessibile la clitoride, e persino con la castrazione, che avveniva rimuovendo chirurgicamente le ovaie. Ma nella letteratura medica non c'è alcun riferimento all'asportazione dei testicoli o all'amputazione del pene per impedire ai ragazzi di masturbarsi. Negli Stati Uniti, l'ultima clitoridectomia per “curare” la masturbazione di cui si ha testimonianza è stata eseguita nel 1948, su una bambina di cinque anni.

The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets (L'Enciclopedia dei miti e dei segreti della donna) (Ensler 2018: 51)

Le edizioni successive del testo hanno via via registrato l'ampliamento della scelta dei monologhi, anche tramite *spotlight*, scritti e interpretati durante le pubbliche rappresentazioni, con l'intento di rendere l'opera sempre più rappresentativa delle diverse, numerose esperienze di violenza di genere ed esclusione sociale dell'universo femminile:

Ciascuno di questi monologhi è stato scritto per uno spotlight del V-Day o una situazione nel mondo dove le donne erano estremamente a rischio, dove sono state stuprate e assassinate o liquidate o semplicemente non è stato permesso loro di esistere. La mia speranza è che sentendo raccontare queste storie in cui le donne hanno sofferto, esse possano guarire, vedendo ciò che

le ha cancellate, possano essere per sempre visibili, onorate e protette (Enser 2018: 73) ⁶.

I Monologhi sono costruiti sulla base di circa duecento interviste. Obiettivo principale è fare emergere il concreto punto di vista delle donne in merito alla propria sfera sessuale. Le prospettive muovono soprattutto da una componente anatomica: la vagina. Parola, questa, solitamente esclusa, per pudore o vergogna, dai discorsi in società, nonostante indichi una parte corporea del tutto naturale: “Vagina non è una parola pornografica; anzi, è un termine medico, una parola che serve a indicare una parte del corpo, come ‘gomito’, ‘mano’ o ‘costola” (Enslar 2018: 14)⁷. Nell’incipit dell’opera la Enslar mostra la sua profonda necessità: “Ero preoccupata per le vagine. Ero preoccupata per quello che pensiamo delle vagine, e ancor più per quello che non pensiamo. Ero preoccupata per la mia vagina” (Enslar 2018: 23). Presente il ricordo del proprio doloroso vissuto:

Dico “vagina” perché quando ho cominciato a pronunciare quella parola ho scoperto quanto fossi frammentata, e come risultasse scollegato il mio corpo dalla mia mente. La mia vagina era una cosa che stava laggiù, lontana. Di rado la vivevo, o la prendevo in considerazione. Ero occupatissima a lavorare, a scrivere; a fare la mamma, l’amica. Non vedevo la mia vagina come una risorsa primaria, un luogo di nutrimento, umorismo e creatività. La collegavo con una gran tensione, una gran paura. Da ragazzina sono stata stuprata, e

⁶ Gli *spotlight* selezionati nella più recente edizione italiana (2018) riportano le vicende di donne sfigurate dall’acido, delle restrizioni del fondamentalismo talebano in Afghanistan, parlano anche delle esperienze delle persone transessuali, di quelle delle donne che vivono nelle riserve negli Stati Uniti e delle “donne di conforto” che furono schiavizzate dalle forze militari giapponesi durante la Seconda Guerra Mondiale; ci sono poi monologhi dedicati alle donne superstiti del disastro di Haiti e dell’uragano Katrina a New Orleans e uno che racconta il particolare rapporto con il corpo delle donne filippine; due monologhi, infine, raccontano la violenza dello stupro e dell’incesto.

⁷ Michele Hammers individua una doppia negazione nel caso della vagina: essa è eliminata dal discorso pubblico in quanto elemento corporeo e quindi individuale ed è eliminata dal discorso privato femminile in quanto elemento da censurare perché fonte di vergogna (Hammers 2006: 227). Ripercorrendo il pregiudizio relativo alla natura normata del genere, Michele Hammers ha mostrato come la posizione centrale della vagina nei *Monologhi* sia utile strumento per discutere la dicotomia culturale tra femminile e maschile in riferimento alla dialettica pubblico/privato (Hammers 2006: 224). Alla Enslar viene riconosciuto, poi, il merito di aver portando il tabù della sessualità femminile e delle violenze sulle donne all’interno del discorso *mainstream* attraverso un elemento fisico. La studiosa sottolinea, tuttavia, un punto critico (condiviso nell’orizzonte femminista): il corpo delle donne, così come concepito nei *Monologhi*, concorrerebbe a fissare un ideale di femminilità stereotipato secondo i modelli imposti dalla cultura dominante (Hammers 2006: 35).

pur essendo cresciuta e avendo sperimentato tutto quello che le donne adulte fanno con la propria vagina, non ero mai rientrata veramente in quella parte del corpo dopo la violenza subita. In pratica, avevo vissuto la maggior parte della mia vita senza il mio motore, il mio centro, il mio secondo cuore (Ensler 2018: 14).

A partire dal tentativo d'infrangere tabù legati alla stessa parola vagina – ripetuta centoventotto volte nel corso dell'opera –, la Ensler si proponeva di diffondere uno strumento di *empowerment*: “The suggestion is that women, by equating their identity with their genitalia, can wrest control of their bodily experiences away from men, who are condemned for doing the same thing” (Scott 2003: 210). Necessità di *dire* come inizio del processo di consapevolezza, presa di coscienza, azione:

quanto più le donne pronunciano la parola vagina, minore è l'effetto che fa; diventa parte del nostro linguaggio, parte della nostra vita. La nostra vagina diventa integrata, rispettata, sacra. Diventa parte del nostro corpo, collegata alla nostra mente, e carburante per il nostro spirito. La vergogna se ne va e la violenza cessa, perché la vagina è qualcosa di visibile e di reale, ed è associata a donne potenti e sagge che parlano di vagina. Ci aspetta un lungo viaggio. Questo è l'inizio. Qui possiamo pensare alla nostra vagina, conoscere quella di altre donne, ascoltare storie e interviste, rispondere a domande e farne. Qui abbandoniamo i miti, la vergogna e la paura. Qui possiamo esercitarci a pronunciare la parola, perché, come sappiamo, è la parola che ci spinge avanti e ci rende libere. “VAGINA” (Ensler 2018: 16).

Dal momento della sua prima messa in scena, i *Monologhi* hanno avuto, nel tempo, un riscontro sempre maggiore da parte del pubblico femminile. Il desiderio delle spettatrici di condividere le proprie esperienze ha portato la Ensler a concepire la possibilità di utilizzare il suo lavoro come strumento di militanza di più ampia portata. Il 14 febbraio del 1998 è stato organizzato per la prima volta il V-day che, secondo il primo punto della dichiarazione programmatica, voleva proporre una “risposta organizzata contro la violenza sulle donne” (Ensler 2018: 157). La raccolta fondi del primo evento, realizzato al Hammerstein Ballroom di New York con la partecipazione di numerose star del cinema, ha permesso di dar vita a progetti di assistenza alle donne, attuati, dal 2001, in molte parti del mondo. Le rappresentazioni dei *Monologhi della vagina*, anche successive, e i proventi raccolti grazie a esse hanno permesso più efficaci interventi di sensibilizzazione alla causa e il risanamento o la fondazione di centri a sostegno delle donne in numerose realtà come Kenya, Borneo, Filippine, Uganda (Ensler 2018: 135). Negli

Stati Uniti invece dal 1999 in poi l'iniziativa del V-day è stata appoggiata da diversi college universitari: la campagna invitava gli studenti a mettere in scena i *Monologhi* con lo scopo di raccogliere finanziamenti. Nel corso degli anni il successo di questo modello è cresciuto esponenzialmente (nel 2007 le iscrizioni contavano settecento college statunitensi) portando, grazie ai proventi, alla realizzazione di ulteriori iniziative volte alla sensibilizzazione e al sostegno nel campo della violenza di genere: festival, aree protette nei campus, programmi di educazione e anche interventi nelle politiche universitarie inerenti alla prevenzione e trattamento di abusi sessuali (Enslar 2018: 133). L'attivismo stimolato dal V-day nel corso degli anni ha poi preso molte forme, dando vita a festival teatrali (come l'evento che ha avuto luogo a New York nel 2006, poi confluito nel volume *A Memory, A monologue, A Rant, A Prayer* del 2007), progetti per la sensibilizzazione delle condizioni nelle carceri (come *One Billion Rising* avviato nel 2013 con donne detenute di tutto il paese) o alla nascita di forme organizzate di militanza (come le V-Girl, costituite nel 2011, e impegnate alla diffusione dei valori di femminismo promossi dalla Enslar attraverso forme espressive artistiche) (Enslar 2018: 142-145).

Come in tante forme di protesta femminista, anche *I monologhi della vagina* combattono un'immagine ideale del corpo femminile, concentrandosi su pregiudizi e stereotipi, con la volontà di porre in comunicazione sfera privata e pubblica. Il monologo *Perché gli piaceva guardarla* (Enslar 2018: 46-48) affronta la questione della vagina "antiestetica", considerata tale perché "l'odio che nutriamo per noi stesse è solo la repressione interiorizzata e l'odio nei confronti della cultura patriarcale, ma non corrisponde alla realtà" (Enslar 2018: 46). Nel brano la protagonista racconta il rifiuto nei confronti della propria vagina:

cominciai a far finta che tra le mie gambe ci fosse qualcos'altro. Immaginavo mobili – accoglienti futon con trapunte di cotone leggero, piccoli divani di velluto, tappeti di leopardo – oggetti graziosi – fazzoletti di seta, portavasi traforati, oppure scenari e paesaggi in miniatura – laghi trasparenti o umide paludi irlandesi. Mi abituai talmente alle mie fantasie, che mi dimenticai del tutto di avere una vagina. Ogni volta che facevo sesso con un uomo, lo immaginavo dentro un guanto foderato di visone, una rosa rossa, o una tazza cinese (Enslar 2018: 46).

Le cose cambiano quando incontra Bob, "l'uomo più comune che avessi mai conosciuto" (Enslar 2018: 46). L'uomo accompagna la protagonista del

monologo in un percorso di auto-accettazione grazie alla sua smodata passione per le vagine che considera “l’essenza di una donna” (Ensler 2018: 48)⁸:

Venne fuori che a Bob piacevano le vagine. Era un intenditore. Gli piaceva il loro odore, il loro sapore, ma soprattutto il loro aspetto. Aveva bisogno di guardarle. La prima volta che abbiamo fatto sesso insieme, mi disse che doveva guardarmi [...]. “Sei bellissima” disse. “Sei elegante e profonda, innocente e ribelle”. “Hai visto tutto questo, là?” chiesi [...]. Cominciasti a vedermi come lui mi vedeva. Cominciasti a sentirmi splendida e deliziosa, come un bel quadro o una cascata. Bob non era intimorito, non era disgustato. Cominciasti a gonfiarmi, cominciasti a sentirmi orgogliosa. Cominciasti ad amare la mia vagina (Ensler 2018: 48).

Legato alla “scoperta” del proprio corpo c’è anche il tema della masturbazione, argomento chiave nei discorsi di liberazione sessuale degli anni ’60 e ’70. A questo proposito, punto di riferimento del periodo era stato il volume *Noi e il nostro corpo* a cura del Collettivo per la salute delle donne di Boston (1973). Nel volume la masturbazione femminile viene inserita nella categoria del benessere personale. Anche nel monologo proposto dalla Ensler: *Il laboratorio sulla vagina* (Ensler 2018: 40-44) è possibile individuare un richiamo alla “dimensione curativa”. il testo è infatti ricavato da nove interviste con donne che hanno partecipato a un corso di educazione sessuale. Il ciclo di lezioni al quale si fa riferimento è realmente esistito: si tratta dei workshop, celebri nell’ambiente newyorkese, tenuti dall’attivista Betty Dodson⁹ (Love 2006: 120) a partire dal ’72. Nel monologo alle partecipanti viene insegnato come masturbarci in un percorso di esplorazione della propria sessualità:

⁸ Elemento, quest’ultimo, che ha suscitato forti critiche in quanto delega l’*empowerment* della donna all’intervento maschile: “Standing alone on stage, the speaker tells a story that belies the very notion of autonomous, liberated female sexuality. Her love of her vagina-self is relational—not simply there within her awaiting its release but a product of her interaction with Bob, with all that that entails” (Cooper 2007: 741-742).

⁹ Proprio a Betty Dodson era inizialmente dedicato il monologo. L’attivista ha raccontato di essere entrata in conflitto con Eve Ensler per la rappresentazione del suo laboratorio. La Dodson racconta di aver manifestato all’autrice il suo disappunto sulla rappresentazione che ne era stata fatta. Le sue perplessità si appuntavano soprattutto sul lessico adottato: anziché l’utilizzo del termine vagina sarebbe più corretto parlare di vulva; inoltre, nel monologo in questione (*The vagina workshop*, nella sua traduzione italiana: *Il laboratorio sulla vagina*) le donne riunite al laboratorio cercavano il loro punto-G, inesattezza considerata inaccettabile da Dodson. L’opposizione all’atteggiamento definito “aziendale” della Ensler e alla sua visione della donna e della sessualità femminile sono confluite in un saggio critico: in seguito alla pubblicazione sul suo blog, la Dodson non è più stata citata nella dedica di preambolo al monologo in questione (<https://truthout.org/articles/betty-dodsons-feminist-sex-wars/>, ultimo accesso 19-03-21).

[...] anche se avevo avuto parecchi orgasmi, non sapevo come provarli. Non avevo mai cercato di provarne uno. Pensavo che fosse una faccenda mistica, magica. Non volevo interferire. Mi sembrava sbagliato immischiarmi, una forzatura, una forma di manipolazione. Faceva molto Hollywood. Orgasmi a comando. La sorpresa se ne sarebbe andata, e così il mistero. Il problema, naturalmente, era che la sorpresa se n'era andata da due anni. Non avevo un casuale, magico orgasmo da molto tempo, e fremevo dalla voglia di provarlo. Ecco perché ero al laboratorio (Ensler 2018: 42).

Nell'opera della Ensler è presente un altro aspetto centrale nel dibattito femminista degli anni '70, diventato negli anni stereotipico¹⁰: la critica alla depilazione femminile. Con il monologo *Peli* (Ensler 2018: 25-26), la Ensler introduce questo argomento raccontando le dinamiche di una coppia in crisi. Una specialista di coppia cerca, inutilmente, di aiutare due personaggi a superare i conflitti. Tra gli altri suggerimenti l'esperta invita la donna a depilarsi, come forma di compromesso:

Non volevo rasarmi la vagina. La terapeuta aveva un forte accento tedesco e sospirava tra una frase e l'altra per mostrare la sua comprensione. Mi ha chiesto perché non volevo accontentare mio marito. Io ho risposto che mi sembrava strano. Mi ero sentita piccina quando i peli laggiù se n'erano andati, mi era uscita una voce da bambina, e la pelle si era irritata tanto che neanche la lozione alla calamina era servita. Lei mi ha detto che il matrimonio era un compromesso. Io le ho chiesto se rasandomi la vagina gli avrei fatto smettere di scopare in giro, le ho chiesto se aveva avuto molti casi come il mio (Ensler 2018: 25-26).

¹⁰ "In fact, [body hair] it is one of the ways in which (popular or academic) feminists may define, and distinguish themselves from, 'extremist' feminists: 'extremists', then, are, apparently (there are several versions) man-haters and/or separatists, lesbians (seen negatively), bra-burners, women who wear no make-up, do not shave and see themselves as 'victims' of the patriarchy, and – often presented as the most damning charge of all, especially by popular writers on feminism – are not 'fun'" (Lesnik-Oberstein 2006: 2-3). Allo stesso modo si configura il rifiuto del reggiseno: celebri quelli dati alle fiamme in un gesto entrato nella storia grazie alla protesta del 1968 contro "*The Degrading Mindless-Boob-Girlie Symbol*" ovvero Miss America (Morgan 1970: 521-523); l'atteggiamento di ostilità verso l'indumento viene tutt'oggi richiamato come esempio di protesta femminista. Non indossare il reggiseno nella società attuale, al di là delle mode, è spesso riferibile a un rifiuto della sessualizzazione (il rimodellamento delle forme naturali tramite un artificio oppure la valorizzazione in senso "erotico" di queste) e al contempo della censura che la società impone ai corpi femminili. A questo proposito è possibile fare riferimento al movimento #freethenipples, prodotto della quarta ondata femminista, che porta avanti, principalmente *online*, una battaglia per normalizzare negli spazi virtuali il seno, e nello specifico, i capezzoli femminili (Matich, Ashman, Parsons 2018).

La conclusione alla quale arriva la protagonista del monologo è che la depilazione è un'imposizione subita dalla donna e che i peli fanno parte della dimensione femminile (che “devi amare i peli per poter amare la vagina”) (Enslar 2018: 26). I temi contenuti nei *Monologhi* intrecciano anche battaglie contro pratiche ginecologiche-ostetriche e dispositivi sanitari (come assorbenti interni o saponi intimi) presentati quali strumenti di controllo imposti per regolare e rendere accettabile il corpo femminile:

Tutta questa merda che cercano senza sosta di spingerci dentro, per pulirci, per imbottirci, la faranno scomparire. Bene, la mia vagina non se ne andrà. È incazzata e se ne starà qui. Prendi i tamponi... che diavolo è 'sta roba? Un fottuto tampone di cotone asciutto, infilato dentro. Perché non trovano un modo per lubrificare leggermente il tampone? Appena la mia vagina lo vede, ha uno choc. [...] Smettete di spingere cose dentro di me. Smettete di spingere e smettete di pulire. La mia vagina non ha bisogno di essere pulita, sa già di buono. Non come i petali di rosa. Non cercate di abbellire la realtà. Non credete loro, quando vi dicono che profuma come petali di rosa: è fatta per odorare come una passera. Ecco cosa stanno facendo: cercano di pulirla, di farla odorare come uno spray da bagno o un giardino. Tutti quegli spray profumati, fiori, bacche, pioggia. Non voglio che la mia passera profumi di bacche o di pioggia. Tutta pulita, come lavare un pesce dopo averlo cucinato. Voglio sentire il sapore del pesce, è per questo che l'ho ordinato (Enslar 2018: 53-54).

Nei monologhi della Enslar il corpo femminile compare limitato, mortificato e costretto dalle norme sociali. Uno dei primi monologhi, *L'inondazione* (*The flood*) (Enslar 2018: 31-34), ruota attorno a un argomento centrale nelle riflessioni sul genere: la sessualità femminile negata, perché vista come imbarazzante e disgustosa. Simile violenza è strutturale: e questo fa sì che non sia possibile individuare un'unica causa ma è necessario richiamare una pluralità di fattori spesso concomitanti (Farmer 2003). La presa di coscienza della cultura dominante e oppressiva, che pervade la vita quotidiana e risulta capace di assumere molte forme, è solo una parte del fenomeno: si tratta anche di individuare atteggiamenti incorporati e replicati dagli stessi soggetti che la subiscono. La donna protagonista de *L'inondazione*¹¹ percepisce la propria vagina come “qualcosa” di spiacevole, sotterraneo, distinto dal corpo, un elemento che può essere trascurato: “Come la cantina. Certe volte c'è un

¹¹ Nel caso de *L'inondazione* la Enslar racconta come il monologo sia stato costruito sulla base di interviste condotte tra donne nella fascia dei sessantacinque e settantacinque anni, molte di loro in quella circostanza si erano trovate a parlare, per la prima volta, della loro sessualità (Enslar 2008: 45).

brontolio là sotto. Si sente il rumore delle tubature, e gli animaletti, o affari piccoli ci restano impigliati ed è bagnata, e ogni tanto devono venire aappare le perdite. Per il resto, la porta resta chiusa. Te ne dimentichi” (Ensler 2018: 31-32). Tale relazione conflittuale con il proprio corpo è frutto di un episodio accaduto nell’adolescenza, durante un appuntamento con un ragazzo. In seguito a un bacio, la giovane, infatti, provò un’incontrollata eccitazione: “c’è stata un’inondazione ‘là sotto’. Non riuscivo a frenarla. Era come se quella forza della passione, quel fiume della vita, sgorgasse impetuoso dal mio corpo per inondare, attraverso le mutandine, proprio il sedile della sua nuova Chevy Bel Air bianca” (Ensler 2018: 32). L’imbarazzo legato a quel ricordo fu rafforzato dal giudizio sprezzante del ragazzo, che, di fronte alla reazione fisiologica della giovane, la definì “una ragazza strana e puzzolente” (Ensler 2018: 32). La donna decide quindi di “distaccarsi” dalla sua vagina, di smettere di pensare volontariamente alla propria sessualità ma atteggiamenti maschilisti e giudicanti non cessano di affliggerla. In età avanzata le viene diagnosticato un cancro all’utero ed è costretta ad asportare “quasi tutto quello che c’è ‘là sotto’”. Il medico, nel darle la notizia, fa un commento del tutto fuori luogo: “se non si usa, si perde” (Ensler 2018: 33). Queste parole denunciano la sottovalutazione del disagio femminile anche in contesti sanitari e proprio in momenti drammatici e delicati¹². Il monologo termina con una dichiarazione della donna che dopo l’imbarazzo, presente in tutti i passaggi del racconto, arriva a una sensazione catartica per aver potuto finalmente *comunicare* il rapporto con la propria sfera sessuale: “Sa una cosa? In realtà, lei è la prima persona con cui ho parlato di questo argomento, e mi sento un po’ meglio” (Ensler 2018: 34).

Nell’approccio di Eve Ensler esiste uno stretto legame tra femminismo

¹² Il disagio legato alla visita medica, in particolare a quella ginecologica, è presente anche nel monologo *La mia vagina arrabbiata*: “E poi ci sono quegli esami. Chi li ha escogitati? Ci deve essere un modo migliore di fare quegli esami. Perché quello spaventoso abito di carta: ti graffia i capezzoli e, quando ti sdrai, fruscia e ti fa sentire come un pezzo di carta che qualcuno ha gettato via? Perché i guanti di gomma? Perché la pila puntata lì come se la giovane investigatrice Nancy Drew stesse lavorando contro la gravità; perché le staffe d’acciaio in stile nazi, le orrende e fredde labbra d’anatra che spingono dentro di te? Che cos’è questa faccenda? La mia vagina è arrabbiata per queste visite. Si mette sulla difensiva settimane prima. Si chiude, non si rilassa. Non vi fa innervosire? “Rilassi la vagina, rilassi la vagina.” Perché? La mia vagina è intelligente – sa cosa sta succedendo –, si deve rilassare così tu puoi infilarle quelle fredde labbra d’anatra dentro. *Esame vaginale? Non penso proprio. Sembra più un’esecuzione vaginale.* Perché non trovano uno splendido, delizioso velluto rosso e non me lo avvolgono attorno, non mi fanno sdraiare su una soffice coperta di cotone, non si infilano attraenti guanti rosa o azzurri, e appoggiano i miei piedi su staffe ricoperte di pelliccia? E perché non riscaldano le labbra d’anatra? Lavorano con la mia vagina!” (Ensler 2018: 53-55 [corsivo nostro]).

e azione terapeutica. La scrittrice non ha mancato di sottolineare come gli anni '70, periodo importante per le battaglie femministe in Occidente, abbiano giocato un ruolo determinante nella sua formazione di drammaturga e attivista. L'impronta del femminismo statunitense costituisce un aspetto imprescindibile nei presupposti stessi e nella concreta realizzazione dell'opera. Proprio durante gli anni '70 e '80, negli Stati Uniti, il teatro divenne uno dei mezzi prediletti per diffondere messaggi sociali da parte dei gruppi femministi¹³. A questo proposito, Shelly Scott ha messo in luce la contiguità tra le strategie adottate dalla Ensler per creare un solido senso di comunità e la tecnica del *consciousness raising*, (o CR), tipica dei collettivi femministi americani nei primi decenni della seconda metà del Novecento (Scott 2003). Lo scopo dei gruppi teatrali che si avvalgono delle tecniche del *consciousness raising*, infatti, è quello di presentare al pubblico l'argomento dell'oppressione della donna, stimolando la condivisione di esperienze individuali all'interno dello "spazio sicuro"¹⁴ del contesto teatrale e favorire così un processo di guarigione e presa di coscienza nelle attrici:

By recognizing, through the exchanges occurring in the group, that others shared her experiences, a woman was then encouraged to see the social implications of events in her personal life. The "heart" of feminist CR was making the connections between what happened to the individual woman and what happened to all women; only when this understanding was achieved could feminist action occur (Perl and Abarbanell 4-7 citato in Scott 2003: 413).

Questo genere di approccio offre punti di contatto con i *Monologhi* anche se la Ensler, che pur riconosce l'influenza della seconda ondata femminista nella propria maturazione ideologica, non cita mai esplicitamente questa tecnica quale fonte d'ispirazione diretta per la scrittura dei testi. Tuttavia, sia i collettivi dediti al *consciousness raising* sia Eve Ensler nei *Monologhi* appaiono interessati a stimolare la riflessione su elementi problematici della vita quotidiana, nell'intento di esporre le disuguaglianze. L'autrice sfrutta le tecniche teatrali del femminismo anni '70 per aumentare la consapevolezza delle donne nei confronti delle violenze strutturali, incorporate dalle società e anche dalle stesse componenti femminili nel proprio intimo. Anche in *Avevo dodici anni. Mia madre mi ha dato uno schiaffo*, monologo che racconta l'esperien-

¹³ In questo periodo abbondano anche esempi di produzione nel campo dell'arte: *The Dinner Party* di Judy Chicago's (1979); la performance *Interior Scroll* di Carolee Schneemann's (1975), il *Goddess Movement* e il *Cunt Coloring Book* di Tee Corinne (1974).

¹⁴ Il concetto di *safe space* costituisce un altro aspetto cardine del femminismo statunitense (Kenney 2001; *The Roestone Collective* 2014).

za del menarca attraverso le testimonianze di più donne, accomunate dalla trepidazione per l'arrivo di questo momento, vissuto come momento di passaggio, ma anche caratterizzato da sentimenti di paura e vergogna è possibile vedere la volontà di trasformare l'esperienza in una fonte, catartica, di *empowerment*, tramite la rappresentazione in forma corale:

Mio Papà mi diede un biglietto di auguri: “Alla mia piccolina che non è più tanto piccola”. Ero terrorizzata. [...] Avevo tanta paura. [...] Avevo sedici anni, ero un po' spaventata. Mia madre ha detto che dovevo usare una pezzuola. [...] Sangue sul dietro del mio vestito in chiesa. Non si vedeva, ma mi sentivo in colpa. [...] Avevo paura che la gente sentisse l'odore. Paura che dicesse che puzzavo di pesce. Vomitavo, non riuscivo a mangiare. Terrorizzata (Ensler 2018: 36-39).

Altro elemento caratteristico del suo metodo risulta il ricorso all'intervista. La Ensler, per scrivere il suo testo, ricorre a questo strumento efficace per “registrare” testimonianze vere (le interviste danno garanzia di veridicità): la scrittrice se ne serve per offrire voce concreta a un'ampia gamma di donne, pur nel suo orizzonte letterario. Come la protagonista de *L'inondazione*, altre donne intervistate dalla Ensler raccontando la propria esperienza e il proprio malessere, sembrano trovare una via d'uscita catartica per loro stesse e per le loro spettatrici¹⁵. A proposito della modalità delle interviste, Scott suggerisce un parallelo tra la raccolta dati adottata dalla Ensler e il metodo etnografico (Scott 2003: 413). In effetti, anche se il paragone può apparire azzardato¹⁶, è possibile individuare elementi di contatto. Ad esempio, in entrambi i casi si arriva a un testo scritto a partire da fonti orali. Nel caso della Ensler, però, si tratta di una personale rielaborazione¹⁷. La scrittrice, partendo da una raccolta dati qualitativa, ha proposto una *sua* sintesi allo scopo di far emergere la prospettiva emica delle donne intervistate con le quali si sente solidale. Le interviste condotte dalla Ensler sono confluite in una sceneggiatura che non

¹⁵ Sul racconto della malattia non solo quale strumento di anamnesi ma anche e soprattutto come *mezzo privilegiato* per dare forma all'esperienza e per rendere disponibile agli stessi sofferenti la propria esperienza rimangono fondamentali le considerazioni di Good 1999.

¹⁶ Christine M. Cooper rileva come il paragone sia inesatto individuando uno iato per quanto riguarda posizionamento e responsabilità etiche dell'etnografo rispetto al ruolo ricoperto dall'autrice (Cooper 2007: 747).

¹⁷ Nel dibattito antropologico il valore della restituzione scritta dell'esperienza di campo gioca un ruolo fondamentale, specialmente alla luce di *Writing Cultures* (1986), pietra miliare della svolta interpretativa, dove viene messa in luce la dimensione narrativa dell'etnografia non come riproduzione fedele di un punto di vista “altro” ma come prospettiva mediata dall'etnografo (Marcus, Clifford 2005).

vuole offrire il resoconto puntuale ed esaustivo di quanto raccolto, ma una narrazione, da lei mediata, di alcune esperienze del mondo femminile. Da questo punto di vista, più che all'etnografia *I monologhi della vagina* potrebbero essere accostati all'*ethnodrama*, metodo di scrittura teatrale incentrato proprio sulle interviste:

An ethnodrama, a word joining ethnography and drama, is a written play script consisting of dramatized, significant selections of narrative collected from interview transcripts, participant observation field notes, journal entries, personal memories/experiences, and/or print and media artifacts such as diaries, blogs, e-mail correspondence, television broadcasts, newspaper articles, court proceedings, and historic documents (Saldaña 2005 in Saldaña 2011: 13).

Tra i vari monologhi della raccolta, uno, in particolare, sembra chiarire bene i termini della questione: *La mia vagina era il mio villaggio* (Ensler 2018: 49-50). Si tratta del testo dedicato alle donne bosniache vittime di stupri sistematici nel periodo dei conflitti armati in Bosnia e Erzegovina tra il 1992 e il 1995. La restituzione del drammatico vissuto delle donne realizzata all'interno dei *Monologhi* prende le mosse da un'esperienza condotta per vari mesi sul campo¹⁸, grazie alla quale l'autrice ha modo di raccogliere numerose interviste. Ne emerge un testo duro, drammatico:

La mia vagina che nuota acqua di fiume, acqua pulita che si rovescia su pietre cotte al sole sopra clitoride di pietra, pietre-clitoride mille volte. Non da quando ho sentito la pelle strapparsi e fare rumori striduli da limone strizzato, non da quando un pezzo della mia vagina si è staccato e mi è rimasto in mano, una parte delle labbra, ora da un lato un labbro è completamente andato. La mia vagina. Un umido villaggio vivente di acqua. La mia vagina, la mia città natale. Non da quando hanno fatto a turno per sette giorni con quella puzza di escrementi e carne affumicata, e hanno lasciato il loro lurido sperma dentro di me. Sono diventata un fiume di veleno e di pus e tutti i raccolti sono morti, e anche i pesci (Ensler 2018: 50).

Le forme teatrali che, secondo Johnny Saldaña, possono trovare accoglienza nella categoria *ethnotheatre*, prevedono una vasta gamma di modalità di scrittura. Esse vanno dall'*autodrama* (forma che prevede una riproposizione teatrale di eventi vissuti in prima persona dall'attore) al *verbatim theatre*

¹⁸ L'interesse di Eve Ensler per la causa delle donne bosniache prende una dimensione operativa nel 1993, ancora prima della scrittura dei *Monologhi*, ed è raccontata in maniera approfondita nel volume *Necessary Target* (Ensler 2001).

(la sceneggiatura è scritta utilizzando direttamente le parole delle persone intervistate) (Saldaña 2011: 13-14). La scelta artistica della Ensler sembra essere in accordo con la categoria-contenitore di *ethnodrama*, come concepita da Saldaña. Un aspetto fondamentale che lega questo tipo di *performance* al lavoro della drammaturga riguarda le finalità: “to progressively advance its source participants, creators, body of dramatic literature, readers, audiences, and the broader communities they involve, to new and richer domains of social and artistic meaning” (Saldaña 2011: 32). La portata sociale di questo genere di teatro è sottolineata anche da Clark Baim. Affrontando il *documentary theatre* nella sua forma contemporanea, egli individua nei collettivi femministi gli antesignani del genere (Baim 2018: 62) e aggiunge che la sua finalità resta strettamente terapeutica (Baim 2018: 66-67). Il lavoro svolto dalla Ensler in Bosnia interseca tutti gli aspetti citati: muove da un’inchiesta sul campo e si serve di fonti orali raccolte in tale circostanza per giungere a una rielaborazione in chiave artistica, con scopo dichiaratamente sociale.

Ne *La mia vagina era il mio villaggio*, a differenza de *L'inondazione*, a prima vista non viene offerta una “svolta terapeutica” nella conclusione. La voce del monologo ripercorre le atroci violenze subite esprimendo anche in questo caso un senso di distacco dalla sfera sessuale, che qui appare irrimediabilmente violata: “non vado più lì”. Nel caso del monologo della donna bosniaca la vagina viene accostata al villaggio, un luogo di solito sicuro e familiare, ora invaso e violato. La distanza tra il “prima” e il “dopo” è centrale: immagini di serenità si alternano ai ricordi traumatici legati agli stupri perpetrati dai soldati serbi. Considerando l’intento di azione sociale dell’opera della Ensler e, soprattutto, tutto quello che ne è scaturito (le iniziative del V-Day e analoghe campagne di sensibilizzazione e raccolta fondi), il monologo emerge quale strumento di “cura sociale”, ottenuta attraverso la “sensibilizzazione”: in questo senso sembra trovare un’applicazione terapeutica, a maggior ragione se si considerano le finalità dell’*ethnoteatre* e la biografia stessa dell’autrice, segnata dalla militanza in questo campo.

All’interno dei *Monologhi* adottare strategie capaci d’incontrare il gusto del pubblico, coinvolgendo platee diverse e suscitando reazioni emotive oltre che riflessioni, è una chiave importante attraverso cui stimolare la presa di coscienza degli individui e, auspicabilmente, dare vita a forme d’impegno sociale. Un altro strumento adottato dall’autrice a questo scopo è l’*ironia*. Un monologo in particolare se ne avvale: *La donna che amava fare felici le vagine* (Ensler 2018: 64-67). La narrazione ripercorre la vita di una donna che sin dall’infanzia dimostra fascinazione per i gemiti sessuali, uditi per la prima volta in televisione. Con il tempo, la donna impara a replicare quei

“versacci belluini” che all’inizio appaiono falsi perché “[il suono] non era radicato in nulla di sessuale, in realtà, ma solo nel desiderio di essere sessuale” (Ensler 2018: 65) ma presto si accorge che i suoi partner spesso non gradiscono quei suoi vocalizzi e che, anzi, ne rimangono intimiditi. Crescendo, la donna racconta di aver dovuto rinunciare al “linguaggio segreto” dei gemiti, adeguandosi alle aspettative degli uomini. Ad un certo punto però, nella sua vita c’è una svolta: la donna decide di abbandonare il suo lavoro di avvocato che, al pari dei limiti nella sua sfera privata, le impediva di esprimersi a pieno, e di diventare una *sex worker*, specializzata nel dare piacere alle donne. Il pezzo si conclude con un elenco di diversi orgasmi femminili, corredati dal loro rispettivo rumore¹⁹. Non è un caso che segua il brano *Riabilitare la fica* (Ensler 2018: 62), nel quale gli spettatori sono invitati a recitare ad alta voce, nella versione originale, la parola *cunt*²⁰. La simulazione dei diversi orgasmi si propone lo stesso intento: normalizzare la sessualità femminile in tutti i suoi aspetti. Il monologo *Riabilitare la fica* spicca tra gli altri per la sua intenzione di provocare *shock* nel pubblico proprio grazie al ricorso all’ironia, modalità espressiva di rottura rispetto a forme e modi dettati dalla società per convenzione e ampiamente utilizzata negli ambienti della militanza femminista²¹.

L’impegno della Ensler è anzitutto rappresentare il problematico rapporto delle donne con l’immagine che ciascuna matura di sé tramite esperienze, vissuti personali in relazione con dispositivi culturali e sociali, l’educazione e i modelli dominanti. Ma qui sorge un problema. Le femministe accusano la Ensler di aver diffuso, nella sua giusta causa di contestazione, un modello femminile, a sua volta, parziale, limitato e limitante. Questo elemento viene affrontato da Alyssa Reiser che ha partecipato all’edizione 2006 del V-day presso il *Antioch College* di Yellow Spring, Ohio. L’articolo dell’autrice ha avuto ampia risonanza, concentrando l’attenzione sul modello, definito “hollywoodiano”, di femminismo proposto nei *Monologhi* (aspetto individuato anche precedentemente da Roxanne Friedenfels in una recensione del 2002: 42). La rappresentazione fatta del mondo femminile risulta proble-

¹⁹ *La donna che amava far felici le vagine* è spesso considerato il pezzo preferito dagli spettatori (Scott 2003: 407).

²⁰ Tradotto con “fica” nella versione italiana (Ensler 2018: 62) mentre in inglese *cunt* è un termine popolare usato in senso derogatorio vd. *Oxford Dictionary*, s.v. Per una lettura alternativa, e femminista, del vocabolo resta invece fondamentale Muscio 1998.

²¹ Si pensi al classico *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway (1995), in cui l’autrice individuava proprio nell’ironia, insieme all’“empietà”, strumenti di lotta femminista: “L’ironia è, inoltre, una strategia retorica e un metodo politico che il femminismo socialista dovrebbe valorizzare di più. Al centro della mia fede ironica, della mia empietà, c’è l’immagine del cyborg” (Haraway 1995: 39-40).

matica perché predilige le esperienze delle donne su una base estetica (le voci dei monologhi sono quasi tutte di donne giovani) e avalla implicitamente una serie di aspettative sociali. Ad esempio, il tema della riproduzione viene trattato in un unico monologo, solo dalla prospettiva del parto:

Enslers choose to include a monologue about birth, but ignores related issues such as the inability to conceive; the racial and class politics of fertility treatments and sterilization; the prevalence of miscarriage (up to 25% of women will experience one); and abortion (an increasingly endangered choice in the current political climate.) In a supposedly “feminist” play, it is extremely disappointing that these highly debated and controversial issues, that have so much emotional and political impact on so many women, are conveniently left out (Reiser 2006).

La questione dell’inclusività mancata costituisce, a detta della critica, il principale limite dell’opera della Enslers. L’autrice nel suo percorso artistico e militante vuole rivolgersi al grande pubblico parlando di esperienze comuni, per informare e sensibilizzare. Il monologo come mezzo tuttavia, impone che le esperienze riportate rimangano parziali:

While I found much of “The Vagina Monologues” to be empowering, much was limiting and limited. The play’s public celebration of women’s sexuality is a marvelous thing, as is its willingness to take a stand against violence against women, but at times there is an avoidance of important issues. Where the telling of one woman’s story can be taken to represent a group of people, as with the prostitute and the old woman, the play becomes problematic (Friedenfels 2002: 45).

La visione universalizzante della vagina proposta dalla Enslers viene messa in discussione dall’ampliamento del concetto di femminile. Su questa scia Kim Hall ripercorre il pensiero dei *Monologhi* secondo una prospettiva attenta alle istanze della comunità *queer* e, inoltre, mette in luce l’atteggiamento “*ableist*” (discriminatorio verso le persone disabili e con corpi non conformi) della Enslers, esplicito nella vicenda della donna intersessuale raccontata come preambolo al monologo *Riabilitare la fica* (Enslers 2008: 106). Kim Hall riconosce ai *Monologhi* il proposito di rappresentare il corpo femminile tramite le sensibilità e le voci delle donne, anche attraverso dimostrazioni artistiche dirampenti e volutamente di rottura, in aperta opposizione al pensiero dominante, misogino e patriarcale (Hall 2005: 110). Allo stesso tempo, la studiosa è interessata a sottolineare come la definizione della femminilità da parte degli ambienti femministi rimanga invariabilmente e inevitabilmente

esercizio di potere. Il binomio donna-vagina presentato nei *Monologhi* di fatto sviluppa un discorso nel quale la categoria “donna” è naturalizzata e fissata entro termini biologici. Per questo motivo, il percorso di riappropriazione dell’autonomia femminile tramite la “riabilitazione della fica” proposto dalla Ensler viene riconosciuto da Hall limitato nel momento in cui non riesce a mettere in discussione il discorso politico, economico e sociale che storicamente definisce e determina il corpo femminile (Hall 2005: 113).

Un altro aspetto da tenere in considerazione riguarda l’eteronormatività latente, rintracciabile in numerosi monologhi, che rimanda a una rappresentazione limitata dei diversi orientamenti sessuali. Le donne lesbiche nei monologhi “classici” sono due, una afroamericana e una bianca, e solo nel secondo caso la scoperta della propria omosessualità è raccontata come percorso autonomo e liberatorio²². Ancora più delicata è la rappresentazione delle persone transessuali: *A suon di botte hanno strappato la ragazza dal mio corpo di ragazzo... o almeno ci hanno provato* (Ensler 2018: 82-85) è uno *spotlight* ricavato da esperienze di persone transessuali statunitensi. La rappresentazione di questa categoria all’interno dei monologhi non è scontata, Eve Ensler, infatti, ha dichiarato, nell’introduzione dell’edizione V-Day dei *Monologhi* del 2001, di non poter rappresentare alcuni temi, come appunto quello della transessualità o della menopausa perché ciò avrebbe significato adeguarsi a una linea *politically correct* (Cooper 2007: 740; Hall 2005: 106). La sua presa di posizione poi è stata in parte ritrattata come dimostra il già citato monologo, proposto durante la selezione V-Day del 2005.

Il testo nelle varie edizioni ha recepito via via numerose aggiunte, costituendosi di fatto, al di là delle intenzioni, come *work in progress*. Se è vero che proporre un modello, come può essere quello delle “Vagina Warrior” nell’estetica della Ensler, porta a escludere o alterare alcuni aspetti dell’esperienza femminile, proprio a sanare questa mancanza si collocherebbero gli *spotlight*. A partire dal 1998 la nascita del V-day ha sollecitato la realizzazione di monologhi inediti, volti a restituire una quantità sempre maggiore e più varia di voci femminili. L’intenzione di diversificare il messaggio dei *Monologhi* nel

²² Per quanto riguarda il primo caso, quello della donna afroamericana protagonista de *La cosina liberata* (Ensler 2018: 46), è stata svolta un’analisi da parte di Sal Renshaw, studiosa di *Gender Studies*, che ritiene degna di nota la capacità della Ensler di rappresentare il corpo come somma di soggettività. La Renshaw, consapevole della natura estremamente sensibile delle vicende narrate (che rimandano a un’esperienza tra la protagonista minorenni e una donna adulta), analizza proprio questo monologo perché in esso individua più chiaramente un’attenzione verso l’intersoggettività: la costruzione del genere (e degli orientamenti sessuali) è sempre fluida, frutto di una serie di esperienze di vita vissuta e soprattutto frutto dell’incontro con l’altro (Renshaw 2004: 322).

tempo ha incoraggiato l'emergere di sempre più storie di donne che vivono (o hanno vissuto) situazioni di marginalità e violenza fisica e psicologica.

Anche questa esperienza, tuttavia, ha sollevato il problema di minoranze che in questo contesto sono sempre rappresentate secondo un'ottica negativa e implicitamente derogatoria. L'accusa rivolta all'autrice è che lei, in quanto donna bianca e privilegiata, espressione culturale dell'occidente nord-americano, si sarebbe arrogata il ruolo di "liberare", "istruire", "emancipare" la categoria femminile. Srimati Basu nota che l'operazione catartica auspicata dall'autrice si ottiene tramite una costante tensione tra vissuti drammatici da denunciare e esperienze di *empowerment* da portare come esempio. Tuttavia l'elemento problematico è costituito dal fatto che nel primo caso gli esempi raccolgono in maniera ricorrente voci di donne non bianche (Basu 2010: 40). A questo proposito, fare emergere il punto di vista delle donne native americane della riserva di *Pine Ridge* appartenenti alla nazione Lakota Oglala in *La treccia storta* (Ensler 2018: 86-92) si è rivelata una scelta criticabile. La lodevole iniziativa di includere esperienze di comunità marginali interne al territorio statunitense si è scontrata con uno squilibrio di potere nella gestione artistica della rappresentazione.

L'edizione del 2007 del V-day ha visto voci discordanti sull'argomento: parte della comunità ha individuato un effetto benefico nella scelta di esporre le violenze e le discriminazioni delle quali sono oggetto le donne nelle riserve, d'altro canto le storie rielaborate dalla Ensler, in questo caso, hanno omesso la responsabilità di buona parte dei soprusi relativa a persone esterne alle comunità native. Inoltre, l'offerta avanzata da Eve Ensler all'attivista Lois Beardslee di partecipare all'interpretazione dei monologhi è stata tacciata di appropriazione culturale: la Beardslee ha definito inaccettabile la richiesta d'interpretare un pezzo dedicato a donne native americane, come lei, scritto da una drammaturga bianca (Basu 2010: 34).

La rappresentazione dell'esperienza femminile in Medio-Oriente si rivela altrettanto delicata e lascia emergere una prospettiva orientalistica²³ che concepisce in maniera essenzializzante e unidirezionale questa dimensione. Il brano *Sotto al burqua* (Ensler 2018: 78-80) prende le mosse dall'autobiografia dell'autrice in Afghanistan. La prospettiva che emerge a proposito del velo islamico è stata criticata duramente, nonostante la nota iniziale della Ensler nella quale l'autrice chiarisce come il suo discorso attorno al *burqua* risulti legato espressamente alle imposizioni del regime fondamentalista talebano. Basu nota come, nonostante le iniziali specifiche, la Ensler esprima un punto

²³ In diretto riferimento a *Orientalismo* di Edward Said (1987) in Basu (2010: 32)

di vista diffuso in Occidente, e del quale certe prospettive femministe non sono esenti: una visione bidimensionale del velo, considerato strumento di oppressione da imporre a una categoria di genere totalmente priva di *agency* e capacità critica²⁴.

Un discorso analogo può essere fatto in relazione alla tematica dell'infibulazione²⁵, trattata dalla Ensler in uno dei *vagina facts* che ha come fonte un articolo del *New York Times* (Ensler 2018: 52). L'approccio nei confronti di questa pratica, al pari di quello adottato nei confronti del *burqua*, viene considerato parziale e attraversato da un imperialismo latente:

What most contemporary critical studies (such as those mentioned above) have in common is their rejection of totalising master narratives, their call to embrace difference, as well as their critique of imperialist representations [...]. Such critical perspectives largely shape my criticism of *The Vagina Monologues*. It is important to point out that my critique of *The Vagina Monologues* does not attempt to support the notion of separate, isolated cultures with 'authentic' values and traditions that need to be protected from outside intervention. Rather, while agreeing with the idea that globalisation has blended cultural practices and values as never before, my paper problematises how much of the Western understanding of female genital practices (that Ensler firmly embraces) is based partly on colonising practices and especially the West's notions of 'civilized' and 'barbaric/savage' (Njambi 2009: 171-172).

Simili posizioni, quantomai attuali nel dibattito politico, riflettono la prospettiva del *Third World Feminism* che auspica la decostruzione dei discorsi femministi riferiti alle donne provenienti da paesi non occidentali. Senza voler rappresentare il "femminismo occidentale" come entità mono-

²⁴ Storicizzare gli aspetti culturali e contestualizzarli localmente fa emergere la *scelta* di indossare il velo islamico o di sbarazzarsene come importante e diffuso gesto politico. Il gruppo femminista RAWA in Afghanistan utilizza l'imposizione del regime talebano come strumento di resistenza. Il velo infatti viene sfruttato per celare l'identità delle attiviste e per poter filmare i soprusi e le violenze perpetrate dai talebani con maggior sicurezza (Basu 2010: 46). Fanon ricorda come in epoca coloniale le donne Algerine assecondavano l'imposizione di non indossare il velo per poter penetrare le maglie del Sistema e distruggerlo dall'interno (Fanon 1965 in Basu 2010: 51). In Francia si sono verificate numerose proteste in cui il velo veniva indossato in opposizione alle leggi statali, rivendicato come simbolo identitario e religioso (Basu 2010: 53). Basu insiste sulla necessità di problematizzare la questione: Rather than viewing the unthinking body enveloped by the veil, it may be possible to see a plurality of positions on veiling and on expressions of sexuality between women, indeed within the same individual (Basu 2010: 53).

²⁵ Anche in questo caso l'autrice è stata accusata di essenzializzare un fenomeno così complesso, trattando le donne africane come succubi di un sistema di valori a cui i *Monologhi* si oppongono come faro di, occidentale, civilizzazione (Njambi 2009: 170).

litica (Mohanty 1991: 52) il filone del *Third World Feminism* si oppone alla produzione di senso, propria dell'accademia Nord-americana e Europea²⁶, tesa a costruire una rappresentazione femminile nella quale le sole donne occidentali sono norma e punto di riferimento. A essere messa in discussione è la concezione della categoria di donna in questi discorsi: già costituita, identica nei bisogni, negli interessi e nelle istanze portate avanti, al di là di una possibile differenziazione di classe, cultura e provenienza; concezione che restituisce un'idea di genere universale, appiattendone le differenze a livello culturale (Mohanty 1991: 55). Questa visione presenta numerosi punti in comune con le critiche legate all'immagine della donna proposta da Eve Ensler. Secondo buona parte della critica, l'autrice, nel tentativo di diversificare le esperienze femminili tramite gli *spotlight* ha in molti casi finito con il riproporre un'immagine essenzializzante e stereotipata delle donne non occidentali.

In molti casi, i *Monologhi* sono stati considerati modello capace di comprendere, incasellandola e plasmandola, una realtà assai ampia. Fatto che ha portato la critica a individuare la natura "estremamente commercializzabile" del testo (Reiser 2006; Basu 2010). L'opera della Ensler si presenta, infatti, come prodotto esportabile: basti pensare al *merchandising* proposto durante le rappresentazioni, quando il pubblico può acquistare gadget a forma di vagina, o al fatto che il primo V-day ha avuto, come sponsor ufficiale, *tampax*²⁷, o ancora al *copyright* degli eventi che impone ai partecipanti di non modificare il testo originale, di fatto "impacchettando" la sessualità femminile. La diffusione "seriale" dell'opera è quindi legata, almeno in parte, al suo caratterizzarsi quale bene di consumo che non cessa di catturare l'interesse delle altre nazioni. Questo fenomeno, ascrivibile per certi versi al processo di *McDonaldization* (Watson 2006), nel caso de *I monologhi della vagina* apre scenari particolarmente interessanti se si considera l'impatto che l'opera ha avuto nel sud-est asiatico.

Nel 2003, in Cina, su iniziativa di un gruppo di professori e studenti della Sun Yatsen University (SYSU) di Guangzhou, ha avuto luogo una rappresentazione teatrale ispirata in modo esplicito al testo della Ensler senza,

²⁶ Non sono escluse dal discorso neanche studiose africane o asiatiche nel momento in cui affrontano il discorso femminista individuando nelle fasce rurali della loro società un Altro radicalmente diverso (Mohanty 1991: 52).

²⁷ Cosa che non sembra creare contraddizione nonostante all'interno dei *Monologhi* l'autrice si esprima in maniera molto critica nei confronti delle campagne messe in atto da aziende che sponsorizzano prodotti per l'igiene femminile ne *La mia vagina arrabbiata* (Ensler 2018: 53-54).

tuttavia, che venissero messi in scena *I monologhi della vagina*²⁸ veri e propri. Lo spettacolo risultava una scrittura collettiva e, di fatto, infrangeva apertamente la richiesta della Ensler di attenersi ai testi da lei scritti (Cooper 2007: 729). In quell'occasione sono stati scritti monologhi del tutto nuovi allo scopo di adattare il tema della sessualità femminile alla sensibilità cinese, seguendo un percorso di "indigenizzazione" del messaggio (Zhou 2018: 272). La modalità delle "riproduzioni pirata" ha riscosso grande successo nel campus e negli anni a seguire numerose organizzazioni *grassroot* e collettivi universitari hanno preso le mosse da ricerche sul campo per creare monologhi inediti tesi a far emergere questioni locali specifiche legate alle pesanti imposizioni politiche e culturali, proprie della Cina moderna. Una grande importanza è stata riservata alle realtà della Cina rurale. Per esempio, l'associazione *Gender/SexEducation Forum (GSEF)*, legata alla Sun Yatsen University, nel 2013 ha realizzato nel villaggio di Zhuhai un workshop e una rappresentazione a partire da una selezione di monologhi creati in occasione dell'edizione commemorativa dei dieci anni dalla prima messa in scena dell'opera in terra cinese.

I monologhi proposti (costruiti anch'essi sulla base di interviste raccolte sul territorio), erano pensati appositamente per incontrare le preoccupazioni e i disagi propri delle donne che vivono in ambienti rurali. Gli argomenti concernevano il tema della libertà di autodeterminazione per quanto riguarda l'utilizzo di anticoncezionali e la pratica, diffusa specialmente nei villaggi, d'imporre alle donne parti ripetuti con lo scopo di avere un erede maschio²⁹. Nel corso dell'esperienza il workshop ha dato luogo a un monologo scritto dalle donne più giovani del villaggio che esprimeva il desiderio di maggiore uguaglianza tra i generi. La politica oppressiva e l'eredità culturale del confucianesimo hanno avuto un effetto negativo anche sulla comunità LGBTQTIA+. All'interno dei monologhi realizzati dagli attivisti cinesi la rappresentazione delle minoranze LGBTQTIA+ e la messa in scena dei problemi

²⁸ In cinese, la traduzione letterale sarebbe *Yindao Dubai*, ma in molti casi il titolo è stato modificato sia per non incorrere nella censura del governo contro le oscenità, visto il termine "vagina" utilizzato, sia per sottolineare la distanza dal testo originale (Zhou 2018: 273; Huang 2016: 468).

²⁹ Nella Cina rurale la politica del figlio unico imposta dal governo dal 1980 al 2015, rispetto ai centri urbani, ha avuto effetti diversi. Nei villaggi il governo ha fatto una campagna per introdurre l'anello concezionale dopo il primo figlio, tacendo però sulla possibilità di gravi complicazioni mediche legate al suo utilizzo. Una pratica diffusa specialmente nelle campagne poi è quella di avere parti ripetuti pur di avere un figlio maschio. Le donne sono costrette, a volte anche con la forza, ad avere più gravidanze e partorire in casa senza aiuto medico; infine devono far fronte alla depressione per l'abbandono delle figlie femmine (Zhou 2018: 273-274).

ai quali esse vanno incontro è mossa dalla volontà di svelare le discriminazioni che investono tutte le minoranze di genere, concependo quindi la vagina come metafora della sessualità negata, anche per chi non ne ha una fisicamente: “I am a woman when woman suffers exclusion, violence and harassment. My vagina grows in my heart” (Fan 2013³⁰ in Zhou 2018: 277). Infine, è importante porre in luce l’effetto avuto da queste rappresentazioni al di fuori dello spazio teatrale. La diffusione delle “rappresentazioni pirata” ha ispirato numerose *performance* di strada e dimostrazioni *online*³¹.

L’attenzione sempre maggiore riservata alle questioni sociali proposte in queste circostanze ha portato nel 2015 a un intervento da parte del governo che ha imposto un freno alle esperienze femministe di azione sociale (Zhou 2018: 279)³². Le strategie per adattare il concetto dell’opera a diverse sensibilità e le esperienze militanti che ne sono scaturite permettono di portare alla luce una serie di elementi determinanti per il grande successo che ancora oggi, a distanza di ventiquattro anni, quest’opera riscuote sul territorio. Un discorso analogo può essere fatto per quanto riguarda la ricezione dell’opera a Hong Kong, realtà nella quale il concetto di vagina non trova una traduzione di senso soddisfacente e le istanze del mondo femminile occidentale non possono trovare gli stessi riscontri (Cheng 2004; 2009)³³.

Le critiche degli ambienti femministi e l’esempio cinese dimostrano come il *focus* sul corpo costituisca una modalità d’espressione particolarmente

³⁰ Fan Popo è un regista e attivista LGBTQTIA+ cinese; tra i suoi tanti contributi alla causa, nel 2013 è possibile annoverare il documentario *The VaChina Monologues* (Fan 2013) che ripercorre i dieci anni di messe in scena dei *Monologhi* sul territorio cinese.

³¹ Nel 2010, per promuovere una imminente messa in scena ispirata ai *Monologhi*, un gruppo di studentesse della *Beijing Foreign Studies University* (BFSU) hanno dato luogo a un caso mediatico di grandi proporzioni. Le attiviste hanno esposto dei cartelli con su scritto “La mia vagina dice:...” e varie affermazioni di autodeterminazione femminile. Le foto con i cartelli, pubblicate su diversi siti internet e social media, hanno causato una dura risposta da parte dell’opinione pubblica che le ha accusate di aver tradito i valori tradizionali della società cinese e di essersi fatte “contaminare” dagli ideali occidentali (Huang 2016).

³² Il 2 dicembre del 2020 a Pechino è iniziato il processo contro Zhu Jun, noto presentatore televisivo che è stato accusato di aver molestato sessualmente una sua collaboratrice, Zhou Xiaoxuan. La donna aveva denunciato il fatto tramite un post online nel 2018, sulla scia del movimento #metoo. Il fatto che una vicenda del genere sia riuscita ad arrivare in tribunale, e il forte sostegno al fatto da studentesse e attiviste cinesi, è considerato come una vittoria per il movimento femminista nel Paese, che proprio grazie al movimento #MeToo, ha potuto contare su nuova linfa e rinnovato vigore; <https://www.ilpost.it/2020/12/04/woyeshi-metoo-molestie-cina-caso/>, ultimo accesso 09-03-21.

³³ A questo proposito un esempio ancora più netto relativo al contesto asiatico, riscontrato in occasione di un V-day riguarda le Filippine, in tagalong infatti non esiste una parola per vagina, intesa in senso biologico (Ensler 2018: 163).

te potente, in grado di superare i limiti artistici attribuiti alla stessa Ensler. Le attiviste sono riuscite a superare i difetti della sua opera intesa quale “prodotto”, sfruttandoli per alimentare il movimento e, di fatto, realizzando le intenzioni programmatiche del V-day, anche se in contrapposizione a certe sue stesse norme. Al di là delle critiche resta questo il merito dei *Monologhi*: essersi posti e porsi quale “strumento terapeutico” per l’autrice e vettore “terapeutico” per le donne, capace di offrire un’occasione per prendere coscienza di sé stesse (del proprio corpo e della propria sessualità), stimolando l’impegno sociale contro le discriminazioni e le violenze a danno del mondo femminile. Un invito a essere sempre vigili nei confronti delle diseguaglianze e delle ingiustizie di genere.

BIBLIOGRAFIA

- #MeToo 2020, “Il caso che potrebbe cambiare il movimento #MeToo in Cina”, in *Il Post*, 04/12, <https://www.ilpost.it/2020/12/04/woyeshi-metoo-molestie-cina-caso/>
- Baim C., 2018, *Theatre, Therapy and Personal Narrative: Developing a framework for safe, ethical, flexible and intentional practice in the theatre of personal stories*, University of Exeter, unpublished PhD thesis, (march 2018).
- Bain R., 2012, “Vagina Dentata – a kabarett: re-Imagining The Vagina Monologues”, in *South African Theatre Journal*, 26, n. 1, pp. 45-60.
- Basu S., 2010, “V Is for Veil, V Is for Ventriloquism Global Feminisms in The Vagina Monologues”, in *A Journal of Women Studies*, 31, n. 1, pp. 31-62.
- Boston’s Women Health Book Collective, 1970, *Our Bodies, Ourselves: A Course by and for Women*, New York, Simon and Schuster.
- Cheng S. L., 2004, “Vagina Dialogues?”, in *International Feminist Journal of Politics*, 6, n. 2, pp. 326-334.
- Cheng S. L., 2009, “Questioning global vaginahood: reflections from adapting The Vagina Monologues in Hong Kong”, in *Feminist Review*, 92, n. 1, pp. 19-35.
- Cooper C. M., 2007, “Worrying about Vaginas: Feminism and Eve Ensler’s The Vagina Monologues”, in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 32, n. 3, pp. 727-758.
- Ensler E., 2001, *Necessary Targets: a Story of Women and War*, New York, Villard.
- Ensler E., 2006, *Insecure at Last*, New York, Villard.

- Ensler E., 2008, *I monologhi della vagina*, trad. it., Milano, Il Saggiatore.
- Ensler E., 2019, *Chiedimi scusa*, trad. it., Milano, Il Saggiatore.
- Fan P. (Director), 2013, *Lai Zi Yin Dao [The vaChina monologues]* [Motion picture], China, Beaver Club.
- Farmer P., 2003, *Pathologies of power. Health, human rights and the new war on the poor*, London, University of California Press.
- Friedenfels R., 2002, "The Vagina Monologues: Not So Radical After All?", in *Off Our Backs*, 32, n. 5/6, pp. 42-45
- Gallese V., Guerra M., 2015, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Good B. J., 1999, *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, trad. it., Torino, Edizioni di Comunità.
- Hall K., 2005, "Queerness, Disability, and The Vagina Monologues", in *Hypatia*, 20, n. 1, pp. 99-119.
- Hammers M. L., 2006, "Talking About "Down There": The Politics of Publicizing the Female Body through The Vagina Monologues", in *Women's Studies in Communication*, 29, n. 2, pp. 220-243.
- Haraway D., 1995, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it., Milano, Feltrinelli.
- Huang Y., 2016, "War on women: interlocking conflicts within The Vagina Monologues in China", in *Asian Journal of Communication*, 26, n. 5, pp. 466-484.
- Kenney M., 2001, *Mapping Gay L.A.: The Intersection of Place and Politics*, Philadelphia, Temple University Press.
- Lesnik-Oberstein K., 2006, *The last taboo: Women and body hair*, Manchester, Manchester University Press.
- Love B. J., 2006, *Feminists who changed America. 1963-1975*, Urbana, University of Illinois Press.
- Lunceford B., 2012, *Naked politics: nudity, political action, and the rhetoric of the body*, Lanham, Lexington Books.
- Lunceford B., 2018, *Public nudity and the rhetoric of the body*, Lexington, Lexington Books.
- Marcus, G., Clifford J. (a cura di), 2005, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Milano, Meltemi.
- Matich M., Ashman R., Parsons E., 2018, " #freethenipple – digital activism and embodiment in the contemporary feminist movement", in *Consumption Markets & Culture*, 22, n. 4, pp. 337-362.
- Mohanty C. T., 1991, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", in C. T. Mohanty, A. Russo, L. Torres, (eds.) *Third*

- World women and the politics of feminism*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 51-80.
- Morgan R. (ed.), 1970, *Sisterhood is powerful. An anthology of writings from the women's liberation movement*, New York, Vintage Books.
- Muscio I., 1998, *Cunt: a declaration of independence*, Seattle, Seal Press.
- Njambi W. N., 2009, "One Vagina to Go", in *Australian Feminist Studies*, 24, n. 60, pp. 167-180.
- Reiser A., 2006, "Our vagina's, not ourselves: A critical analysis of The Vagina Monologues", in *An Online Feminist Journal*, 1, n. 4.
- Renshaw S., 2004, "Divine Gifts and Embodied Subjectivities in The Vagina Monologues", in *International Feminist Journal of Politics*, 6, n. 2, pp. 318-325.
- Saldaña J., 2011, *Ethnotheatre. Research from page to stage*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- Scott S., 2003, "Been There, Done That: Paving the Way for The Vagina Monologues", in *Modern Drama*, 46, n. 3, pp. 404-423.
- Smith D., 1999, "Today the Anatomy, Tomorrow the World", in *The New York Times*, 26/09, <https://www.nytimes.com/1999/09/26/theater/theater-today-the-anatomy-tomorrow-the-world.html?searchRes%20ultPosition=1>
- The Roestone Collective, 2014, "Safe Space: Towards a Reconceptualization", in *Antipode*, 46, n. 5, pp. 1346-1365.
- Wanrooij B. P. F., 1990, *Storia del pudore: La questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venezia, Marsilio.
- Watson J. L., 2006, *Golden Arches east: McDonald's in East Asia*, Stanford, Stanford University Press.
- Zhou S., 2018, "From the stage to reality: Indigenization of The Vagina Monologues in China as feminist activism", in *Asian Journal of Women's Studies*, 24, n. 2, pp. 270-282.

SITOGRAFIA

<http://www.eveensler.org/> [sito ufficiale di Eve Ensler]

<https://truthout.org/articles/betty-dodsons-feminist-sex-wars/> [Blog dell'attivista Betty Dodson]

INTERSEZIONI DISCIPLINARI.
PER UN LABORATORIO

Il potere delle fiabe: percorsi di riscoperta
dell'intuito femminile.

Come le fiabe curano le cicatrici
dell'anima facendoci evolvere*

ANNA CINELLI

Dalle origini fino al XVII secolo le fiabe sono state scritte e tramandate per gli adulti. La visione razionale della vita ha portato nel tempo a un rifiuto dell'irrazionale e le fiabe sono diventate materiale appannaggio dei bambini. Scrive Italo Calvino nell'*Introduzione* alla sua raccolta di *Fiabe Italiane*:

Questa che siamo abituati a considerare letteratura per l'infanzia, ancora nell'Ottocento (e forse anche oggi), dove viveva come costume di tradizione orale, non aveva una destinazione d'età: era un racconto di meraviglie, piena di espressione dei bisogni poetici di quello stadio culturale (Calvino 1993: XLVI).

Lo scrittore continua asserendo l'importanza della fiaba nella lettura della realtà che ci circonda:

Io credo questo: le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino (ivi: XIV).

Merito di Vladimir Propp – nel celebre volume *Morfologia della Fiaba* – aver esteso l'approccio del formalismo russo allo studio delle strutture

* Ringrazio la Dott.ssa Elena Lupo, psicologa e psicoterapeuta a indirizzo biosistemico, perché mi ha introdotto alla psicologia junghiana, facendomi conoscere e apprezzare lo studioso svizzero, e per aver supervisionato la stesura del presente saggio donando il suo prezioso contributo umano e scientifico.

narrative. Egli classifica ogni personaggio secondo la funzione svolta (eroe, aiutante, donatore, antagonista, falso eroe, principessa e mandante) con lo scopo di portare alla luce ‘elementi fissi’ che costituiscono le basi delle *forme* narrative tipiche dei racconti popolari. Nella storia della cultura, altro contributo allo studio della fiaba è arrivato da Carl Gustav Jung che ne ha affrontato l’analisi dal punto di vista psicologico. Lo studioso – nel suo libro *Gli archetipi e l’inconscio collettivo* (Jung 1934) – tratta non più solo della storia del singolo, ma anche di quella della collettività umana, parlando per la prima volta dell’esistenza di un *inconscio collettivo* che si esprime attraverso *archetipi*. Le fiabe riguardano la collettività e i singoli individui. Siamo tutti accomunati da un insieme di storie che contribuiscono a definire il substrato culturale dal quale ‘si sostengono’ le nostre storie personali.

Per Freud l’inconscio è quel punto della psiche in cui convergono contenuti rimossi o dimenticati, di natura personale. Jung invece individua un inconscio personale vitale su uno strato più profondo, il cosiddetto “inconscio collettivo”. Nelle considerazioni di Jung l’inconscio alla nascita contiene impostazioni psichiche “innate”, informazioni trasmesse in modo ereditario (sin dall’inizio dei tempi). Queste informazioni appartengono a tutti i popoli e sono definiti archetipi. L’inconscio collettivo è un patrimonio ereditario di possibilità rappresentative non individuali, ma comuni a tutti gli uomini e forse anche agli animali, e costituisce la vera e propria base della psiche individuale. L’archetipo è una sorta di DNA psichico:

I contenuti dell’inconscio personale sono principalmente i cosiddetti complessi a tonalità affettiva, che costituiscono l’intimità personale della vita psichica. I contenuti dell’inconscio collettivo sono invece i cosiddetti archetipi (Jung 1934: 4).

Secondo Jung, la Persona (che in latino significa “maschera teatrale”) è l’aspetto pubblico che ognuno di noi mostra di sé, come un individuo appare in una società, nel rispetto di regole e convenzioni. Si tratta pertanto della risposta alla domanda: Cos’è che vogliamo comunicare agli altri di noi? Non coincide necessariamente con ciò che realmente siamo. L’Ombra è la parte della psiche più sgradevole e negativa, sono i nostri impulsi istintivi che tendiamo a reprimere. È tutto ciò che l’individuo rifiuta di conoscere di sé ma che influisce in modo importante sul suo comportamento. Animus e Anima rappresentano rispettivamente l’immagine maschile presente nella donna e l’immagine femminile presente nell’uomo. Si manifestano in sogni e fantasie e sono proiettati sulle persone del sesso opposto, più frequentemente nell’innamoramento. L’immagine dell’Anima o dell’Animus ha funzione compen-

satoria con la Persona, è la sua parte inconscia e offre possibilità creative nel percorso d'individuazione.

Jung ci dice che le fiabe consentono di studiare meglio l'anatomia comparata della psiche, poiché sono l'espressione più pura dei processi psichici dell'inconscio collettivo: "Nei miti e nelle fiabe, come nel sogno, l'anima testimonia di se stessa e gli archetipi si rivelano nella loro naturale combinazione come formarsi, trasformarsi, eterno gioco dell'eterno senno" (Jung 1934: 210). Le fiabe sono medicine per l'anima, così come i miti. Racconti che si tramandano di generazione in generazione. E la trasmissione di una storia comporta responsabilità di grande portata. Le fiabe esprimono contenuti inconsci per i quali la mentalità collettiva non possiede un linguaggio. Esse ci illuminano sullo sviluppo della funzione compensatrice dell'inconscio. La psicoanalista svizzera Marie-Louise von Franz, allieva e collaboratrice di Jung, sostiene che le varie versioni di una fiaba hanno ora un'impronta femminile, ora una maschile, a seconda del sesso del narratore che le riporta:

Che una figura femminile sia la protagonista di un racconto non significa certamente che la fiaba parli dei problemi delle donne, perché molte storie che descrivono le avventure o le sofferenze di una donna sono state raccontate dagli uomini e sono proiezioni della loro immaginazione, esprimono le loro aspirazioni e le loro difficoltà a vivere il proprio lato femminile e a entrare in rapporto con le donne (Von Franz 1973: 5).

Questo comporta che alcuni tratti delle fiabe o dei personaggi delle stesse siano stati amplificati o offuscati, in base al sesso del narratore. L'autrice stessa si domanda: il ruolo femminile rappresenta realmente la donna? Quale parte rappresenta? Rappresenta l'Anima o la donna in quanto personalità?

Perché è utile un lavoro sulle fiabe (e sugli archetipi)

Clarissa Pinkola-Estés, scrittrice, poetessa e psicoanalista statunitense, offre un importante chiarimento:

Occupandoci di storie, maneggiamo energia archetipa, che metaforicamente potremmo dire simile all'elettricità. Questa potenza elettrica può animare e illuminare, ma può anche essere deleteria. Indipendentemente dallo stato, dalla fase o dalla stazione della vita in cui ci si trova, bisogna avere forza psicologica e spirituale per andare avanti, a poco a poco, e anche contro i forti venti che di tanto in tanto soffiano nell'esistenza di ogni persona. La forza non viene dopo "aver fatto qualcosa". Rafforzarsi è essenziale al processo di

lotta, prima, durante e dopo. Credo fermamente che l'attenzione e la dedizione alla natura dell'anima rappresentino la forza per eccellenza (Pinkola-Estés, 1992: XXIV).

La studiosa afferma che il rafforzamento viene da un *numen*¹, una grandezza attiva al centro della psiche non solo accessibile, ma che richiede continua nutrizione e cura. Questo comporta difficoltà ma anche grande ricchezza. La psicologia clinica ed evolutiva dà grande importanza alle storie nel processo di guarigione. Le storie, le fiabe alimentano l'anima perché attraverso gli archetipi parlano al nostro inconscio. E ogni volta che nutriamo l'anima è garantita una *crescita*, un'evoluzione. Come sostiene anche Paola Santagostino, psicoterapeuta specializzata in medicina psicosomatica:

L'aspetto più affascinante del metodo della fiabazione è che permette di accedere ad abissi di "conoscenze sconosciute", per così dire. Inventando una fiaba diamo volto (e voce) a processi interiori profondi, che nella volta di tutti i giorni restano celati alla nostra coscienza, eppure una parte di noi sa... (Santagostino 2006: 9).

L'autrice continua poi asserendo che inventarsi una fiaba e darle una "risoluzione" ha effetti diretti sul nostro funzionamento organico, perché avviene un processo di "stimolazione dell'intuizione" che produce effetti positivi sulla situazione psicologica e generale di una persona. Le fiabe sono modi tangibili per ammorbidire vecchie cicatrici, per lenire antiche ferite e contemplare tutto in modo nuovo, reintegrando le ancestrali capacità che consentono all'anima di rendersi visibile in modi terrestri. Le fiabe generano eccitamento, tristezza, domande, struggimenti e conoscenze che spontaneamente riportano in superficie l'*archetipo*. Le fiabe sono ricche d'istruzioni che ci guidano nella *complessità della vita*. Ci fanno capire il bisogno dell'archetipo e i modi per far risalire l'archetipo sommerso. Talvolta le stratificazioni culturali hanno snaturato le storie. Nel corso dei secoli varie conquiste di nazioni da parte di altre nazioni e conversioni religiose hanno ricoperto o alterato il nucleo originale di antiche storie. Dobbiamo certo tenerne conto, ma non è comunque impossibile scoprire l'ossatura portante di ogni storia.

¹ Nume (lat. *numen*) indica la presenza e la volontà onnipotente della divinità, il dio stesso e qualunque essere divino.

Le storie mettono in moto la vita interiore e rispecchiano processi collettivi

Leggendo una storia noi ci identifichiamo nei personaggi, viviamo le loro avventure immaginarie, ma non ci domandiamo cosa essi sono o cosa rappresentano. Questi personaggi in realtà non sono esseri umani: manca loro il contesto umano, la vita reale, concreta. Sono immagini di processi archetipici. Non si può dire ad esempio che una principessa addormentata rappresenti l'IO. Esiste un Io archetipico, o meglio una disposizione archetipica comune a tutti gli esseri umani e i personaggi delle fiabe rappresentano proprio questo Io archetipico. Sappiamo che uno dei compiti principali dell'uomo è riuscire a elaborare un IO che funzioni in accordo con la struttura istintiva dell'*anthropos* totale. L'eroe e l'eroina si comportano nelle fiabe, così come nei miti, in un modo che rappresenta il tentativo dell'inconscio di creare un modello di complesso dell'IO che funzioni. L'eroe /eroina modello si comportano sempre secondo i loro istinti. L'IO ha innumerevoli funzioni da adempiere e ogni racconto rileva uno dei suoi aspetti. È da chiedersi quale sia la parte individuale e quale la parte collettiva in ogni personaggio di una storia. Le storie sono storie collettive e non solamente personali, pertanto domandiamoci quali aspetti caratteristici della nostra civiltà esse riflettano in un determinato archetipo. Sono pertanto oggetto di studio anche della disciplina antropologica.

Archetipi presenti nelle fiabe

Un esempio molto diffuso di archetipo presente nelle fiabe è il rito d'iniziazione. Sono moltissime le fiabe che sottendono a quest'archetipo. I giovani, per passare all'età adulta devono superare alcune prove di passaggio, trovare un tesoro. Il bosco è il luogo dell'iniziazione per eccellenza. Ognuno di noi ha in sé molti archetipi, alcuni consapevoli altri no, e li ritroviamo, più o meno, a seconda del periodo e dell'esperienza che stiamo vivendo. Ogni archetipo positivo ha il suo corrispondente negativo. Capire quale archetipo è dominante in noi può aiutarci meglio a comprendere il percorso che stiamo affrontando. Jung parla di quattro funzioni psicologiche presenti in ognuno di noi: Pensiero, Sentimento, Sensazione, Intuizione (Jung, 2001). Queste quattro funzioni permettono di descrivere varie figure archetipiche che rappresentano diversi aspetti della psicologia maschile e femminile:

1) Pensiero e Sentimento: funzioni razionali. Lavorano per mezzo di valutazioni, secondo il criterio di vero/falso (il Pensiero) e accettato/rifiutato (il Sentimento).

2) Sensazione e Intuizione: funzioni irrazionali perché lavorano con mere percezioni, senza valutazioni. La Sensazione coglie i fatti empirici, l'Intuizione usa la percezione interiore inconscia.

Secondo Jung formano due coppie contrapposte in cui le due funzioni di ciascuna coppia si escludono a vicenda. Sebbene l'individuo abbia in sé tutte e quattro le funzioni, è prevalentemente solo una di queste: quella con cui egli si orienta e si adatta nella realtà. Questa funzione è detta *funzione differenziata* o *superiore* e determina il tipo psicologico a cui appartiene l'individuo. Dato che ciascuna di queste funzioni può combinarsi con un atteggiamento prevalentemente *estroverso* (cioè orientato verso il mondo esterno, verso i fatti e le persone) o *introverso* (cioè orientato verso il mondo interiore, verso i propri pensieri ed emozioni), possiamo avere in tutto otto tipi psicologici di base: un tipo intellettuale (funzione pensiero) estroverso o un tipo intellettuale introverso, un sentimentale estroverso o introverso, e così via.

Nella psicologia di Jung vale la legge fondamentale degli opposti: conscio e inconscio rappresentano una polarità dialettica e quindi, se la coscienza sviluppa un certo atteggiamento o una certa funzione, l'inconscio assumerà l'atteggiamento o la funzione opposta. Così, alla funzione superiore, che determina il nostro atteggiamento conscio, corrisponde una funzione inferiore opposta; un intellettuale introverso, ad esempio, sarà, inconsciamente, un sentimentale estroverso. Oltre che della sua funzione superiore, l'uomo si serve in parte anche di una seconda funzione *ausiliaria*, solo relativamente differente, che appartiene all'altra coppia dialettica (cioè a quella in cui non rientrano la funzione superiore e inferiore). La funzione opposta a quella ausiliaria sarà quindi prevalentemente inconscia e andrà ad affiancarsi alla funzione inferiore.

Le figure archetipiche che esprimono l'Io maschile e l'Io femminile si ripartiscono secondo queste quattro funzioni, dando luogo a otto personaggi maschili e a otto femminili; otto e non quattro, in quanto ciascuna funzione può assumere una valenza positiva o negativa. In tutto ci sono 16 personaggi archetipici: Il Padre / Orco; Il Giovane / Vagabondo o cacciatore; L'Eroe / Il Cattivo; l'Imbroglione (o Mago Bianco) / il Mago Nero; La Madre / La Madre terrificante; La Principessa / La Seduttrice; L'Amazzone / La Cacciatrice; La Sacerdotessa / La Strega. A questi possiamo poi aggiungere due archetipi *sintetici*: 1) il Vecchio Sapiente che esprime la totalità del principio maschile

e spirituale; 2) la Madre Terra o “Magna Mater” che esprime la totalità del principio femminile e materiale. A queste figure archetipiche sono riconducibili i vari personaggi che incontriamo nelle fiabe e nei sogni. Una loro descrizione particolarmente efficace la troviamo nel libro di Tom Chetwynd: *L'interpretazione dei sogni secondo la psicanalisi*. Approfondiamo ancora meglio questi aspetti.

L'IO di un uomo è la personificazione del principio del *Logos*, ragione e spirito cosciente. Presso le tribù primitive questo spirito è molto meno sviluppato che nell'uomo “civilizzato”, ed è fin troppo incline a essere riassorbito nell'inconscio. Tuttavia l'uomo “civilizzato” ha la tendenza a smarrirsi nel deserto dell'intellettualismo. Questo processo, che ha già intaccato l'evoluzione di molte generazioni, si riflette di nuovo in ogni individuo dopo il distacco dal grembo materno (cioè la totale unità con la natura) fino a un'eventuale rottura con la madre. Non si tratta di disprezzare il grande valore della ragione e dell'intelligenza, ma di reintegrare il mondo dell'inconscio. Non lasciare mai la propria madre è diverso che lasciarla e poi sposarsi: allo stesso modo, è necessario discriminare nella sfera interiore tutto ciò che è veramente maschile prima che il principio cosciente trovi la possibilità di riallacciarsi all'inconscio, per non esserne sommerso in modo regressivo. I pericoli di questa situazione sono spesso descritti nei sogni. Il Vecchio Sapiente (Il Vecchio Saggio) è il tipico archetipo dell'integrità dell'Io di un uomo, in tutti i suoi aspetti, il suo potenziale che gli fa cenno dal futuro; ma, soprattutto, le forze vitali che vengono ad un compromesso con lo spirito cosciente. Quando l'ammirazione per i “superiori” (e specialmente per il padre) comincia a vacillare (le loro opinioni non sembrano più tanto giuste), il Vecchio Sapiente appare nei sogni come un indizio della saggezza e della superiorità che l'individuo vorrebbe acquisire per sé. Nessun archetipo può apparire alla sola invocazione del sognatore, ma il Vecchio Sapiente compare spesso quando l'individuo, o l'eroe del sogno, si trova in una situazione disperata dalla quale solo l'intervento dello spirito può liberarlo, spesso galvanizzando le riserve di energia dell'inconscio per raggiungere il suo scopo. Il Vecchio Sapiente è molte volte fonte d'ispirazione, di entusiasmo, di perspicacia, d'intuito, di comprensione: se dà un consiglio, val la pena di seguirlo. Vi sono quattro principali aspetti dell'Io di un uomo, ciascuno corrispondente a una delle funzioni della mente:

il Padre/Orco, sensazione;

l'eterno Giovane/Vagabondo o Cacciatore, emozione, sentimento;

l'Eroe/Cattivo, pensiero, intelletto;

l'Imbroglione (o Mago Bianco)/*Mago Nero*, intuizione.

Vediamo ora l'IO di una donna. Ogni donna rappresenta il mondo dell'energia femminile incarnata. È l'espressione dell'inafferrabilità del sentimento e dell'istinto. È l'archetipo della natura e della vita, il "terrestre", l'erotico. La "Magna Mater" (La Grande Madre), la Madre Terra è l'equivalente del Vecchio Sapiente e presenta la totalità nella donna o la sua potenziale integrità. Non bisogna confonderla con quella parte del potenziale femminile che è la maternità, la Madre. Il fatto di portare in seno i propri figli può certo contribuire a sviluppare il lato materno del carattere, ma in realtà non è poi così importante: questo aspetto della personalità è infatti interiore e spirituale, e può essere coltivato in vari altri modi. Il carattere può raggiungere la totalità, assimilare ogni aspetto della femminilità in quasi tutte le situazioni ma può anche fallire questa meta nelle circostanze più favorevoli.

Vi sono quattro aspetti principali del potenziale femminile, che si ricollegano alle quattro funzioni della mente:

la Madre/Madre Terrificante, sensazione;
la Principessa/Seduttrice, emozione, sentimento;
l'Amazzone/Cacciatrice, pensiero, intelletto;
la Sacerdotessa/La Strega, intuizione.

Come la sfera femminile compensa, in generale, la cosciente volontà di comando del mondo maschile, così il particolare tipo di femminilità della donna completerà l'uomo: un uomo emotivo, effeminato, che abbia come complemento una donna tipo amazzone è tutt'altro che raro.

Analizziamo alcune fiabe

Le fiabe riflettono "l'uomo eterno" e la "donna eterna" presenti in ognuno di noi, come modello psicologico fondamentale della nostra esistenza. Per i popoli primitivi, e per quelli tribali raccontare fiabe è una necessità vitale. Noi abbiamo in parte perso questa urgenza, che a mio parere dovremmo recuperare. I modelli fiabeschi possono gettare un po' di luce sul tema della femminilità, perché sono astratti e vaghi e parlano alla nostra anima, ci illuminano senza erigere schemi di comportamento e allo stesso tempo senza defraudarci della responsabilità tutta nostra di trovare la via interiore a noi stessi. In questo saggio andrò ad analizzare alcune fiabe che aiutano nella riscoperta della natura istintiva e dell'intui-

to della donna e dal potere curativo che ne deriva. Le fiabe sono narrate da Clarissa Pinkola Estés nel suo celebre testo *Donne che corrono coi lupi*. Prenderò in esame: La Loba, Barbablù e Vassilissa².

La Loba tratta della parte più resistente di un corpo, le ossa. Si tratta di una parte che è molto difficile da distruggere, ridurre o bruciare, e nelle fiabe (così come nella mitologia) esse rappresentano l'anima o lo spirito che non può essere distrutto. Così l'anima può essere ferita, storpiata, ma mai uccisa. E *La Loba* ha questo ruolo di protezione e di ricerca delle nostre ossa. In questa storia le ossa del lupo rappresentano l'aspetto indistruttibile del sé selvaggio, la natura istintuale, quella creatura che non si sottometterà mai alle regole imposte dalla società.

La Loba è collegata a Iside, e riporta in vita ciò che è morto. Risulta connessa con l'anima femminile: tutte le donne hanno la facoltà di riportare alla luce tutti gli aspetti morti della loro individualità. La donna è portatrice del ciclo: vita-morte-vita. È Madre dalla creazione e Madre della morte. Questa dualità fornisce alla donna il dovere e la capacità di imparare a lasciare andare ciò che deve morire e accogliere ciò che deve vivere. *La Loba* è il personaggio archetipico della Vecchia saggia, che rappresenta il femminile positivo, con il ruolo di far transitare il protagonista da un punto a un altro. Al protagonista della fiaba serve la Vecchia saggia per crescere: essa è presente fino al momento in cui egli non è in grado di cavarsela da sé. Si tratta di un femminile materno che nutre. *La Loba*, la Vecchia, Colei che sa, è dentro di noi, e fiorisce nel profondo della psiche-anima delle donne, il Sé selvaggio. Là dove scorre il fiume sacro cui si arriva con la meditazione profonda, con la danza, la pittura, la preghiera, il canto.

Si tratta di quel territorio psichico che Jung chiamava *inconscio collettivo*; è il luogo delle visitazioni, dei miracoli, delle fantasie, delle ispirazioni e delle guarigioni. Ogni donna vi ha potenzialmente accesso, ma bisogna andarci preparati. E Jung parla di "obbligo morale" di esternare quanto si è appreso nell'ascesa al Sé Selvaggio, che significa vivere quello che percepiamo in questo luogo (Jung 1980). Il cantare sulle ossa simboleggia gli esercizi di meditazione che noi donne dovremmo fare, questo richiamare gli aspetti morti e smembrati di noi. Esercizio che ha poi lo scopo di decidere cosa far vivere e cosa lasciar morire. Questa fiaba parla di deserto, che è il luogo dove si svolgono dure prove di eroismo e dove si incontra il divino. È un luogo da attraversare, al quale sopravvivere per uscire rafforzati; è il luogo delle allucinazioni, delle visioni, dove è facile perdersi; è il luogo dell'isolamento

² Le fiabe si trovano in *Appendice*.

e della solitudine, del ritiro interiore. E ogni tanto abbiamo bisogno di farvi un'incursione, per riconnetterci con il nostro Io profondo. E non è mai facile, può essere molto sfidante, ma necessario.

La nostra anima di tanto in tanto ha bisogno di essere "rispolverata", rinfrescata. Ed è compito della *Loba*, che ci spinge a farci alcune importanti domande, da cui ne deriva la funzione guaritrice per la nostra anima. Queste domande sono: "Cos'è accaduto alla mia voce-anima? Quali sono le ossa sepolte della mia vita? In che condizioni si trova la mia relazione con il Sé istintuale? Quand'è stata l'ultima volta che ho corso libera? Come posso far sì che la vita torni a essere viva? Dov'è andata *La Loba*?"

Barbablù è una storia esemplare. Ve ne sono diverse versioni: francese, tedesca, ma quella qui indagata è una versione nella quale si mischiano tradizione francese e slava. *Barbablù* rappresenta il predatore innato della psiche, l'uomo nero che abita la psiche di tutte le donne. Per frenarlo le donne devono restare in possesso di tutti i loro poteri istintuali: introspezione, intuito, resistenza, amore tenace, sensibilità acuta, lungimiranza. È una forza innata in tutti gli esseri umani. Si tratta di un mago mancato. Risulta connesso in questo ruolo ai personaggi di altre favole. Questa figura archetipica la ritroviamo anche nei miti greci: si tratta ad esempio di Icaro che volò troppo vicino al sole e precipitò perché le sue ali di cera si sciolsero; o ancora la ritroviamo negli apprendisti stregoni che osano avventurarsi oltre le loro reali capacità, cercando di contravvenire alla Natura e che vengono puniti con mali e cataclismi. *Barbablù* è il rappresentante interiore di tale mito di espulsione. Egli esperisce un continuo esilio dalla redenzione, ed è quindi ricolmo di odio e di desiderio di spegnere le luci della psiche. La sorella minore interpreta la storia della donna ingenua che viene temporaneamente catturata dal suo stesso predatore interiore. Alla fine ne uscirà più saggia e più forte e capace di riconoscere il predatore della sua psiche.

Le storie arricchiscono perché offrono mappe iniziatiche: la storia di *Barbablù* è utile a tutte le donne perché ci stimola al risveglio. Tutte le donne hanno, ad un certo punto della loro vita messo a tacere il loro intuito (la sorella minore non si fidava inizialmente di *Barbablù*), per un piccolo piacere momentaneo. Le sorelle maggiori rappresentano quegli aspetti della nostra psiche dotati di maggiore introspezione che hanno quindi una sapienza che mette in guardia contro la tentazione di avvolgere il predatore in un'aura romantica. E la donna spesso si trova nel dilemma di quale voce seguire e le voci delle sorelle maggiori continuano a spingerla alla consapevolezza e alla saggezza nelle scelte. Sussurrano la verità che la donna non vuole sapere perché mettono fine alla sua fantasia del Paradiso Ritrovato. Per uscire dalle

grinfie del predatore una donna ha bisogno di una chiave che rappresenta il permesso di conoscere i più profondi e oscuri segreti della psiche, quel qualcosa che degrada e distrugge il suo potenziale. Ed è proprio la chiave che Barbablù impedisce alla donna di usare: quella che aprirebbe la porta della sua consapevolezza. Ma la donna della fiaba decide di disobbedire, sceglie la vita. La porta del racconto è una barriera psichica, una sentinella posta davanti al segreto. Per spezzare questa barriera bisogna ricorrere a un'adeguata contro-magia. E la magia adatta si trova nel simbolo della chiave. Porsi la domanda giusta è l'azione centrale della trasformazione nelle favole, così come nell'analisi e nell'individuazione. La domanda-chiave provoca la germinazione della consapevolezza. Le domande sono le chiavi che fanno spalancare le porte segrete della psiche. La piccola chiave, che è il simbolo della vita della donna, ad un certo punto comincia a sanguinare senza smettere, a urlare che qualcosa non va. E Clarissa Pinkola Estés dice:

Una donna può cercare di nascondersi le devastazioni della sua esistenza, ma l'emorragia, la perdita dell'energia vitale, continuerà finché non riconoscerà il predatore per quello che è e non lo controllerà (Pinkola Estés 1992: 33).

Il predatore è lo sposo-bestia e nelle fiabe è un motivo ricorrente che sta a rappresentare una cosa malevola mascherata da cosa benevola. Una volta vista la verità bisogna poi essere capaci di sopportare quello che si vede, tutta la distruzione di sé e il torpore. Il sangue che fuoriesce dalla chiave e scorre lungo gli abiti della giovane sposa è sangue che viene dall'anima. Gli abiti nella psicologia archetipa personificano la presenza esterna (rispetto all'anima), la *persona* è una maschera che l'individuo mostra al mondo. Quando la chiave che trasuda sangue macchia i nostri personaggi, non possiamo più nasconderci dietro nessuna maschera. Dopo aver visto la terribile verità della stanza della morte non possiamo più far finta che non esista.

La chiave nelle favole rappresenta sempre l'entrata nel mistero o nella conoscenza. Può essere simbolica e rappresentata da parole come "*Apriti sesamo!*", o "*Bibidi-bobidi-bù*". La chiave è nascosta anche nelle domande, le domande-chiave: Che cosa c'è dietro? Che cosa non è come sembra? Che cosa conosco nella profondità delle ovaie che vorrei non sapere? Che cosa in me è stato ucciso o sta morendo? Sono tutte chiavi. L'uccisione di tutte le mogli da parte di Barbablù rappresenta l'uccisione del femminile creativo, il potenziale che crea nuovi aspetti della vita. A questo punto la moglie di Barbablù compie una manovra psichica importante che la porterà alla salvezza: nascondersi e spiare. Prende tempo per ricomporsi e rafforzarsi, prepa-

randosi per la battaglia finale. A questo punto chiama i suoi fratelli psichici, che rappresentano i propulsori più muscolosi e più naturalmente aggressivi della psiche, rappresentano la forza di disfarsi degli attributi maligni. Questo attributo qui è rappresentato al maschile (dai suoi fratelli), ma può essere in altre fiabe rappresentato al femminile, o anche da elementi naturali, come la montagna o il sole. Ed ecco che arrivano i fratelli al galoppo, si spingono nella sua stanza e bloccano Barbablù sul parapetto, dove con le spade lo uccidono, lasciando i suoi resti ai mangiatori di carogne.

Quando le donne riaffiorano dall'ingenuità portano con sé un'energia maschile interiore. Nella psicologia junghiana l'*animus*, una figura psichica di grande valore che è investita delle qualità che le donne tradizionalmente sono tenute a dissipare: l'aggressività. È la forza dell'azione, necessaria a compiere grandi cose. La favola di Barbablù ha il fine di rimettere in moto la vita interiore, aprendo porte nel muro chiuso.

Vassilissa è la storia del passaggio di madre in figlia, da una generazione all'altra, del potere femminile dell'intuito. L'intuito è la capacità di vedere dentro, di ascoltare, di sentire e sapere veloci come il fulmine. Tutti gli aspetti di questa storia appartengono a un'unica psiche nel suo processo d'iniziazione. L'iniziazione sta nell'esecuzione di determinati compiti: 9 per l'esattezza. Grazie a questi compiti l'intuito femminile viene ricollocato nella psiche. Vediamoli uno ad uno.

Il primo compito è consentire alla buona madre di morire. Ovvero, accettare che la madre psichica vigilante e protettiva venga meno, assumersi il compito di essere sole, sviluppare la propria consapevolezza del pericolo. Questo perché la buona madre della psiche ad un certo punto diventa una madre troppo buona, che ci impedisce di rispondere a nuove sfide, e quindi un più profondo sviluppo. A volte questo processo è molto lento o addirittura bloccato. E allora facciamo fatica a lasciar morire un'esistenza troppo comoda e sicura. Ma nelle viscere la donna sa che è velenoso restare a lungo in un Sé troppo dolce. Nella fiaba di *Vassilissa* questo momento è rappresentato dalla morte fisica della madre.

Il secondo compito è abbandonare l'ombra primitiva, che consiste nell'imparare sempre meglio a lasciar andare la madre troppo buona, e scoprire che essere troppo dolci e carine non aiuterà il nostro sviluppo. Dobbiamo esperire direttamente la nostra natura oscura, stringere un buon rapporto con queste parti peggiori di noi. In questa fase dell'iniziazione la donna è molestata dalle richieste della psiche che la esorta a compiacere tutti. La compiacenza produce una tensione tormentosa difficile da sopportare: essere se stesse significa essere esiliate da molti, ma compiacere le richieste altrui

fa sì che ci si senta esiliate da se stesse. La scelta è chiara. Nella fiaba questo ruolo è assegnato alla matrigna e le sorellastre, che cominciano a rendere la vita di Vasilissa impossibile. Sono creature poste nella psiche femminile dalla cultura di appartenenza. E sono tutte quelle voci che si susseguono nella nostra testa e che ci dicono “Non ce la farai, non sei abbastanza brava, non sei abbastanza coraggiosa, sei stupida...”. Sebbene una donna senta che essendo se stessa si alienerà gli altri, è proprio questa la tensione psichica necessaria per creare forza spirituale e cambiamento. Comunque lo si sia ricevuto, questo ganglio della famiglia acquisita ci appartiene ed è compito nostro riuscire a gestirlo. Sottomettersi senza lamentarsi non è la soluzione, perché provoca una pressione sempre maggiore e un grave conflitto tra due nature antitetiche: una troppo buona e l'altra troppo esigente. Questa pressione va verso uno sbocco positivo. Vasilissa va dalla Grande Strega Selvaggia perché ha bisogno di un bello spavento. Dobbiamo tuffarci nel bosco, non possiamo andare e stare. Il fuoco che si estingue fa sfuggire Vasilissa alla sottomissione: la fa morire ad un vecchio modo di vivere per entrare rabbrivendo (dalla paura) in una vita nuova.

Il terzo compito è la navigazione nell'oscurità. Una buona parte degli eventi significativi delle fiabe si svolge nella *foresta*. La foresta è una delle rappresentazioni più diffuse dell'inconscio. La foresta è un femminile ancestrale e simbolico. È sempre un mondo di passaggio in cui avvengono eventi che portano all'acquisizione di poteri magici e in cui si svolgono le prove più difficili per poter diventare poi eroi. Vasilissa si ritrova così a navigare nell'oscurità, ma non da sola, con l'aiuto della bambola ovvero dell'eredità della mamma morta. I compiti in questa fase sono avventurarsi nel luogo dell'iniziazione profonda: la foresta, e cominciare ad esperire se stessi nel proprio potere intuitivo. Imparare a basarsi solamente sui propri sensi interiori, nutrendo però la bambola, ovvero il proprio intuito; imparare infine a trasferire il potere alla bambola, ovvero all'intuito. Scrive Pinkola Estés: “Qualunque sia la confusione in cui ci troviamo, vive una vita nascosta dentro di noi” (Pinkola Estés, 1992: 73).

Per secoli le bambole hanno emanato santità e *mana*³, una presenza irresistibile e terrificante che agisce sulle persone cambiandole spiritualmente. Le bambole infatti sono usate nei riti, nei rituali, nel vudu, negli incantesimi

³ *Mana* è una parola malesiana che Jung trasse dagli studi antropologici condotti all'inizio del XX secolo. Descrive la qualità magica che circonda ed emana da certe persone, da talismani ed elementi naturali come il mare e la montagna, gli alberi, le piante, le rocce.

d'amore. La bambola è il simbolo di quanto sta sepolto di numinoso⁴ negli esseri umani. La bambola rappresenta la voce interiore della conoscenza e della consapevolezza. Commenta Pinkola Estés: "Non c'è maggiore benedizione che una madre possa dare alla figlia di un senso affidabile della veracità del proprio intuito" (Pinkola Estés, 1992: 74). L'intuito comprende i motivi e le intenzioni sottostanti, sente le direzioni da prendere, preserva il Sé, sceglie ciò che provocherà la minor frammentazione della psiche possibile. Essere legati al proprio intuito cambia radicalmente l'atteggiamento che guida la donna, perché infonde una grande fiducia. Questa fiaba ci dice anche un'altra cosa importante: l'intuito va nutrito. Vassilissa nutre la sua bambola. Di cosa si nutre l'intuito? Come possiamo nutrirlo? Lo si nutre di vita, ascoltandolo e seguendo il suo consiglio. L'intuito è come un muscolo che se non viene usato si atrofizza. La bambole fungono da talismani: stanno lì e ci guardano, e ci ricordano il legame da nutrire con il nostro intuito.

Il quarto compito: affrontare la Strega Selvaggia, ovvero essere capaci di sopportare la faccia della spaventosa Dea Selvaggia, familiarizzare con l'alterità dello strano, del selvaggio, assumere alcuni suoi valori nella nostra vita, lasciar morire ancora di più la bambina fragile e troppo amabile.

Quando la nostra vita diventa routine, una vita senza vita e ci dimentichiamo dell'intuito⁵, allora dobbiamo penetrare nel bosco, andare a cercare la donna paurosa. A volte consuma meno energia procedere, che resistere. E allora dobbiamo addentrarci nel bosco. Nel bosco Vassilissa incontra Baba Jaga, la Vecchia Selvaggia. Baba Jaga minaccia, ma è giusta. Non fa del male a Vassilissa perché questa merita il suo rispetto, e il rispetto per il grade potere è una lezione cruciale. Una donna deve riuscire a stare dritta di fronte al potere, presentandosi in tutta sincerità, così com'è. L'orchessa, la maga, la natura selvaggia e tutte le creature e gli aspetti della psiche femminile che la cultura ritiene orribili, sono in realtà delle parti sacre e benedette che spesso le donne devono recuperare e far affiorare.

"Essere forti non significa avere muscoli rigonfi. Significa andare incontro alla propria numinosità senza fuggire, vivere attivamente con la natura

⁴ Numinoso: termine dal teologo tedesco Rudolf Otto (nella sua opera *Das Heilige* del 1917) introdotto nella filosofia e nella storia delle religioni per indicare l'esperienza peculiare, extrarazionale, di una presenza invisibile, maestosa, potente, che attira e allo stesso tempo ispira terrore: tale esperienza costituirebbe l'elemento essenziale del "sacro" e la fonte di ogni atteggiamento religioso dell'umanità.

⁵ L'intuito qui è diverso dalle funzioni tipologiche descritte da Jung: affetto, pensiero, intuito e sensazione. Nella psiche femminile e maschile l'intuito non è una mera tipologia. È della psiche istintiva, dell'anima, e pare sia innato, abbia un processo di maturazione, la capacità di percezione.

selvaggia a modo proprio. Significa essere capaci di imparare, essere capaci di sopportare quanto sappiamo, Significa star ritte e vivere.” (Pinkola Estés, 1992: 75)

Il quinto compito è servire il non razionale. A questo punto Baba Jaga assegna dei compiti a Vassilissa e sono la *conditio sine qua non* per avere il fuoco: restare con la strega, acclimatarsi nei grandi poteri selvaggi della psiche femminile, arrivare a riconoscere il suo potere, nutrire, creare energia, pulire. Baba Jaga è il modello dell'essere conforme al Sé, che insegna sia la morte, sia il rinnovamento. Fare il bucato è un simbolo bellissimo della purificazione della psiche nel suo complesso. Ancora oggi, in alcuni villaggi, per fare il bucato si scende al fiume. Lavare qualcosa è un rito di purificazione senza tempo. Non significa soltanto purificare, ma anche, come nel battesimo, immergere, permeare con un *numen* spirituale e con il mistero. Nel simbolismo archetipo, gli indumenti rappresentano la persona, la prima visione che gli altri hanno di noi. Inoltre filare e tessere tele erano un tempo pratiche religiose usate per insegnare i cicli della vita e della morte, e oltre.

Tra i compiti di Vassilissa c'è quello di tenere puliti la capanna e il cortile. E noi stesse dobbiamo tenere pulito il nostro ambiente psichico, pulirlo ogni giorno. Alcune attività ci portano a fare questo: la meditazione, l'isolamento. E dobbiamo tenere pulite e sgombre anche le idee insolite, non comuni, mistiche, fantastiche. Vassilissa deve poi cucinare per Baba Jaga. Come si fa a cucinare per la Dea Madre? Innanzitutto si accende il fuoco, si deve voler bruciare di passione, di parole, di idee, di desiderio per qualunque cosa si ami veramente. La propria vita creativa deve avere sotto un bel fuoco che va curato, altrimenti si spegne.

Il sesto compito è selezionare e separare. Baba Jaga dà a Vassilissa il compito di separare il frumento buono da quello cattivo, i semi di papavero da un mucchio di rifiuti. Quando ci troviamo di fronte ad un dilemma e non sappiamo quale strada prendere, lasciamo perdere, torniamoci sopra in un secondo momento: forse troveremo ad aspettarci una risposta là dove prima non c'era nulla. Per assolvere questi compiti Vassilissa deve prendersi cura del giardino. Il giardino rappresenta la psiche selvaggia, è un collegamento concreto con la vita e la morte. Il giardino è un esercizio di meditazione, per capire quando è tempo per qualcosa di morire. In giardino riconosciamo il ciclo Vita/Morte/Vita con naturalezza.

Il settimo compito sono le domande sui misteri. Dobbiamo porre domande e cercare di saperne di più sulla natura Vita/Morte/Vita e su come funziona. Comincia tutto con la domanda: “Che cosa sono davvero? Perché sono qui? E la risposta a questa domanda è sospingere delicatamente la no-

stra anima nella sua dimora. I cavalieri nero, rosso e bianco sono simboli degli antichi colori che connotano la nascita, la vita e la morte. E in questa fiaba i colori sono estremamente preziosi, perché tutti hanno la loro natura di morte e la loro natura di vita. Il nero è il colore del fango, del fertile, della materia in cui le idee vengono seminate. Ma il nero è anche il colore della morte. Il rosso è il colore del sacrificio, della collera, del delitto. Ma il rosso è anche il colore della vita, dell'eros e del desiderio. In tutto il mondo esiste un personaggio conosciuto come la madre rossa⁶. Il bianco è il colore del nuovo, del puro, dell'intatto. È anche il colore dell'anima libera dal corpo, dello spirito non più ingombrato dal fisico. È il colore del nutrimento essenziale, del latte. Ma è anche il colore dei morti, delle cose che hanno perso il flusso della vitalità. Anche Vassilissa e la sua bambola sono vestite di rosso, bianco e nero. Nella storia ci sono due epifanie: la vita di Vassilissa è vivificata dalla bambola e dall'incontro con Baba Jaga attraverso tutti i compiti che esegue. Così come ci sono anche due decessi: muoiono l'originaria madre troppo buona e la famiglia acquisita.

L'ottavo compito è stare a quattro zampe. A questo punto Vassilissa riceve il teschio, che rappresenta il compito di assumere un immenso potere di vedere e influenzare gli altri; la capacità di vedere le situazioni della propria vita sotto questa nuova luce, ritrovando la via per tornare alla vecchia famiglia acquisita. Baba Jaga prova ripugnanza perché Vassilissa ha ricevuto la benedizione dalla madre buona. Questo perché Baba Jaga sta molto bene nel mondo sotterraneo e selvaggio della psiche, e la dolcezza può stare nel selvaggio, ma il selvaggio non può restare troppo a lungo nella dolcezza. Quando le donne integrano quest'aspetto di Baba Jaga, smettono di accettare senza discutere chiunque e qualunque cosa capiti sulla loro strada.

Analizziamo ora il teschio con la luce. Le ossa sono considerate agenti per richiamare gli spiriti, e i teschi sono la parte più importante:

Quando Baba Jaga dà a Vassilissa un teschio acceso, le offre un'icona da donna vecchia, un sapiente ancestrale da portare con sé per la vita. La inizia a un'eredità matrilineare di sapienza, che si mantiene integra e fiorente nelle caverne della psiche (Pinkola Estés 1992: 94).

⁶ Clarissa Pinkola Estés ha studiato il colore rosso nei miti e nelle fiabe: il filo rosso, le scarpe rosse, il cappuccetto rosso e così via. Lei sostiene che molti frammenti di miti e favole derivano dalle antiche "Dee rosse", che sono divinità che governano l'intero spettro della trasformazione femminile – tutti eventi rossi – dalla sessualità alla nascita all'erotismo, e originariamente parte dell'archetipo delle tre sorelle (nascita, morte e rinascita), nonché dei miti sul sole che sorge e muore diffusi in tutto il mondo (Pinkola Estés 1992: 22).

Ora Vassilissa ha assunto tutto il suo potere e vede il mondo e la sua vita attraverso una luce nuova.

Il nono compito è riplasmare l'ombra, ovvero fare uso della vista acuta (gli occhi di fuoco) per riconoscere e reagire all'ombra negativa della propria psiche e/o agli aspetti negativi di persone ed eventi nel mondo esterno. Riplasmare le ombre negative della propria psiche con il fuoco-strega (la famiglia acquisita viene incenerita). Il teschio è una ulteriore rappresentazione dell'intuito, che è discriminatorio. Vassilissa sente tutto questo nuovo potere e per un attimo ne ha paura, ma una voce proveniente dal teschio la rassicura e le dice di andare avanti perché lei è in grado di farlo. Certamente è più facile gettar via la luce e tornarsene a dormire, talvolta è difficile tenere il teschio-luce davanti a noi, perché vediamo chiaramente tutti i lati nostri e degli altri. Con questa luce però abbiamo la consapevolezza. Possiamo vedere il cuore buono oltre l'azione cattiva, si può vedere la dolcezza schiacciata sotto l'odio, si può comprendere. La luce del teschio luce è vivida sia sui nostri tesori che sulle nostre debolezze. A volte ci sono conoscenze difficili da affrontare, ma poi sentiamo quella voce forte del Sé che dice: non gettarmi via, tienimi. Non dobbiamo ignorarla.

Dobbiamo mantenere sempre vivo il nostro rapporto con il selvaggio, domandandoci che cosa davvero vogliamo. E una delle più importanti discriminazioni possibili è la differenza tra cose che ci fanno un cenno e cose che ci chiamano dall'anima. L'intuito è un messaggero diretto dell'anima.

Un altro modo per rafforzare il collegamento con l'intuito consiste nel non permettere a nessuno di reprimere le vostre energie, le vostre opinioni, i vostri pensieri, le vostre idee. C'è pochissimo di giusto/sbagliato o buono/cattivo in questo mondo. C'è tuttavia l'utile e il non utile. Ci sono cose distruttive e cose che arricchiscono.

Nel viaggio iniziatico di Vassilissa, come abbiamo visto, forse riconoscere l'intuito è il compito più facile, ma trattenerlo nella consapevolezza e lasciar vivere quel che può vivere, e lasciar morire quel che deve morire è l'obiettivo più faticoso, ma quello più soddisfacente. In genere per le donne lasciar morire non va contro la loro natura ma solamente contro la loro educazione.

Alcune considerazioni finali

Una storia è come un seme e noi siamo il suo terreno. La ascoltiamo e riusciamo a sperirla, come se fossimo noi l'eroina che alla fine vince o cade. Sta proprio in questo il potere curativo delle storie. Gli junghiani la chiamano

“partecipazione mistica”⁷, termine ripreso dall’antropologo Lévy-Bruhl, che parlava di “legge di partecipazione” per designare una connessione psicologica primitiva con gli oggetti o fra due persone da cui deriva un legame inconscio. Tra i freudiani si chiamava “identificazione proiettiva”. Con queste definizioni s’intende la capacità della mente di allontanarsi per un poco dal suo Io e di fondersi con un’altra realtà.

Poiché le fiabe presentano conflitti e possibili soluzioni a essi, viene in esse rappresentata simbolicamente la situazione in cui solo l’attivazione di funzioni superiori, che vanno integrate dalla coscienza, può portare a una soluzione del problema. La fiaba è una raffigurazione completa delle dinamiche interiori del soggetto che la produce, delle dinamiche coscienti e di quelle inconscie. La fiaba include come elementi essenziali le tendenze negative dell’animo umano e dà loro un volto, una rappresentazione immaginaria. Dipingendo e delineando il fantasma minaccioso, lo rende visibile, ne definisce la forza, la logica e le motivazioni, e questo ha una funzione già di per sé sdrammatizzante nella psiche di chi legge. La fiaba dunque cosa fa? Non nega l’esistenza del male, della paura e dell’angoscia, ma le circoscrive in immagini ben definite, e poi raffigura simbolicamente il loro superamento. Ma andiamo ancora un po’ più nel dettaglio sul potere curativo della fiaba e sul suo rapporto con il corpo.

L’essere umano è un’entità unica, che si realizza contemporaneamente sul piano corporeo, psicologico e razionale, e queste sfere per forza di cose comunicano fra loro. L’immaginario, inteso come produzione creativa di un soggetto in un momento dato, fa parte di quella serie di eventi mediante i quali il movimento esistenziale si realizza e si manifesta. Esistono alcune grandi figure dell’immaginario che si possono raggruppare fra loro in quanto esprimono in forme differenti un unico concetto. Anche nella fiaba compaiono “grandi figure” che svolgono funzioni definibili e che si coordinano tra loro secondo un preciso modello dinamico. Nel corpo infine abbiamo “grandi sistemi” organici che svolgono funzioni altrettanto ben definite e che si correlano tra loro secondo precisi rapporti. Possiamo così ipotizzare un collegamento tra la struttura corporea e la struttura dell’immaginario.

Se lo stato di salute è un equilibrio armonico tra i vari organi e funzioni, la malattia è una rottura di tale equilibrio, è l’esasperazione di alcune funzioni e l’insufficienza di altre. Quando c’è una trasformazione in corso, interiore o esteriore che sia, che sfocia in malattia, solo la comprensione del significato

⁷ Per un approfondimento della partecipazione mistica junghiana vd. Jung 1964.

generale della trasformazione in atto e della direzione in cui essa si muove può fornire buone basi per un intervento terapeutico. La fiaba può essere uno strumento di ricerca di un nuovo equilibrio. Può essere utilizzata in terapia, proprio perché la fiaba che un soggetto inventa in un dato momento della sua vita rispecchia il suo stato psicofisico generale⁸. Può essere altresì usata in terapia perché leggendo le fiabe tramandate da secoli, forniamo al nostro inconscio delle soluzioni, mettiamo nero su bianco la descrizione dei nostri demoni interiori, e questo come abbiamo visto mette in atto già di per sé un processo curativo.

Spesso facciamo fatica a comprendere il senso del quadro generale, non comprendiamo tutti i passaggi, specialmente quando sono spiacevoli o dolorosi. E c'è una cosa che accomuna tutti gli esseri umani: la sensazione di essere in balia di eventi che non possiamo controllare, e di forze indefinite che non si presentano sempre benigne. Le fiabe ci aiutano a conoscere meglio noi stessi, diventando i testimoni non giudicanti dei propri pensieri, emozioni e sensazioni. Servono a darci quel "distacco" necessario per la visione interiore che altrimenti non vedremmo perché siamo troppo identificati con i nostri schemi di pensiero. Ed ecco allora che *La Loba*, *Barbablù* e *Vassilissa*, parlano di noi, ma comunicano direttamente col nostro inconscio, perché la nostra mente non li identifica con noi, ma la nostra anima sa qual è la verità.

⁸ Per un approfondimento su quest'argomento vd. Santagostino 2006.

*Appendice*⁹

La Loba

C'è una vecchia che vive in un luogo nascosto dell'anima che tutti conoscono, ma pochi hanno visto. Come nelle favole dell'Europa Orientale, pare in attesa di chi si è perduto, di vagabondi e cercatori.

È circospetta, spesso pelosa, sempre grassa, e desidera evitare la compagnia. È insieme una cornacchia e una gallina che chioccia, e solitamente emette suoni più animaleschi che umani.

Potrei dire che vive fra putride scarpate di granito. O che è sepolta in una periferia cittadina, vicino a un pozzo. Forse sarà vista in viaggio su un carro bruciato, con il finestrino posteriore aperto. O forse accanto a una strada, o cavalca impugnando un fucile da caccia con strane fascine sulle spalle. Si dà molti nomi: La Donna delle Ossa, La Raccoglitrice, La Donna-Lupa.

L'unica occupazione della Loba è la raccolta delle ossa. Notoriamente raccoglie e conserva in particolare quelle che corrono il pericolo di andare perdute per il mondo. La sua caverna è piena di ossa delle più varie creature del deserto: il cervo, il crotalo, il corvo. Ma si dice che la sua specialità siano i lupi.

Striscia e setaccia le montagne e i letti prosciugati dei fiumi, alla ricerca di ossa di lupo, e quando ha riunito un intero scheletro, quando l'ultimo osso è al suo posto e la bella scultura bianca della creatura sta davanti a lei, allora si siede accanto al fuoco e pensa quale canzone cantare.

E quando è sicura si leva sulla creatura, solleva su di lei le braccia, e inizia a cantare. Allora le costole e le ossa delle gambe della creatura cominciano a ricoprirsi di carne e la creatura si ricopre di pelo. La Loba canta ancora, e altre parti della creatura tornano in vita; la coda, ispida e forte, si rizza.

E ancora la Loba canta e il lupo comincia a respirare.

E ancora la Loba canta così profondamente che il fondo del deserto si scuote, e mentre lei canta il lupo apre gli occhi, balza in piedi e corre lontano giù per il canyon.

In un momento della corsa, per la velocità della corsa medesima, o perché finisce in un fiume, o perché un raggio di sole o di luna lo colpisce al fianco,

⁹ Vengono qui riportati i testi integrali delle fiabe analizzate nel presente saggio, tratti dal volume *Pinkòla Estés* 1992.

il lupo è d'un tratto trasformato in una donna che ride e corre libera verso l'orizzonte.

Dunque ricordate – se vagate nel deserto ed è quasi ora del tramonto e vi siete un po' perdute e siete stanche – che siete fortunate, perché forse la Loba può prendervi in simpatia e mostrarvi qualcosa, qualcosa dell'anima (Pinkòla Estés 1992: 3-4).

Barbablù

C'era una volta un uomo molto brutto, ma anche molto ricco; un mago mancato, un gigante con un debole per le donne, un uomo noto con il nome di Barbablù. Si diceva corteggiasse tre sorelle contemporaneamente. Ma loro erano spaventate dalla barba con quella strana sfumatura blu, così si nascondevano quando chiamava. Lui le invitò a fare una passeggiata nel bosco e andò a prenderle con cavalli ornati di campanelli e nastri cremisi. Fecero una stupenda cavalcata, con i cani che correvano accanto e davanti a loro. Poi si fermarono sotto un albero gigantesco e Barbablù le intrattenne narrando storie e offrì loro leccornie. Le sorelle cominciarono a pensare: Insomma questo Barbablù forse non è poi tanto cattivo.

Tornarono a casa e non finivano più di parlare di quella giornata così interessante, di quanto si erano divertite. Pure, riaffiorarono i sospetti e i timori nelle due sorelle maggiori, che giurarono di non rivedere mai più Barbablù. Ma la più piccola pensò che se un uomo poteva essere tanto affascinante, allora forse non era neanche così cattivo. Così, quando Barbablù chiese la sua mano lei accettò. Aveva accolto con orgoglio la proposta di matrimonio, e pensava di sposare un uomo molto elegante. Si sposarono, e poi andarono a vivere nel suo castello nei boschi.

Un giorno andò da lei e le disse: “Devo andar via per qualche tempo. Invita qui la tua famiglia, se ti fa piacere. E le diede un mazzo di chiavi dicendo: “Ecco il mio mazzo di chiavi. Puoi aprire tutte le porte dei magazzini, le stanze del tesoro, qualsiasi porta del castello; ma non usare questa piccola chiave con la spirale in cima”.

Così lui partì e lei rimase.

Le sorelle andarono a trovarla e, come tutte le anime, erano molto curiose di sapere cosa il Padrone aveva detto di fare durante la sua assenza. Gaiamente la giovane sposa raccontò tutto. “Ha detto che possiamo fare tutto ciò che desideriamo ed entrare in tutte le stanze che vogliamo, tranne una. Ma ignoro quale sia. Ho soltanto una chiave, e non so quale porta apra”.

Le sorelle decisero di fare il gioco di trovare quale chiave apriva quella porta. Il castello era di tre piani, con un centinaio di porte in ogni ala, e siccome molte erano le chiavi del mazzo, si divertirono immensamente a passare da una porta all'altra e a spalancarne una dopo l'altra. Dietro una porta c'erano le provviste, dietro un'altra i tesori. Alla fine, dopo aver visto tante meraviglie, raggiunsero la cantina e, in fondo a un corridoio, arrivarono a una nuda parete.

Ad un certo punto scorsero una piccola porticina che si stava richiudendo. Cercarono di aprirla, ma era sprangata. Una gridò: "Sorella, sorella, porta la tua chiave. Sicuramente è questa la porta della misteriosa chiave".

Senza riflettere neanche un attimo, una delle sorelle infilò la chiave nella toppa e girò. La serratura scattò, la porta si spalancò, ma dentro era così buio che non potevano vedere nulla.

"Sorella, sorella, porta una candela". Venne così accesa una candela e portata nella stanza, e le tre donne lanciarono tutte insieme un urlo perché la stanza era un lago di sangue e ossa annerite di cadaveri erano sparse ovunque, e negli angoli i teschi erano impilati come piramidi di mele.

Richiusero velocemente la porta, sfilarono la chiave dalla toppa e si aggrapparono l'una all'altra, respirando affannosamente. Dio mio! Dio mio!

La sposa guardò la chiave e vide che era macchiata di sangue. Terrorizzata, usò la gonna per ripulirla, ma il sangue restava. "Oh no!" urlò. Ogni sorella prese la chiave in mano e cercò di farla tornare come prima, ma il sangue non se ne andava.

La sposa si nascose in tasca la piccola chiave e corse in cucina. Quando arrivò, il suo abito bianco era macchiato di rosso dalla tasca all'orlo perché la chiave lentamente versava gocce di sangue rosso scuro. Ordinò al cuoco: "Svelto, dammi uno strofinaccio di crine dio cavallo". Sfregò la chiave, ma non smetteva di sanguinare. Goccia su goccia, puro sangue rosso colava dalla piccola chiave.

Portò fuori la chiave e strofinò con la cenere. La avvicinò al fuoco per cauterizzarla. La ricoprì di ragnatele per arrestare il flusso, ma niente riusciva a fermare il sangue.

"Oh, che devo fare?" urlò. "Ecco che cosa farò, la nasconderò. La metterò nell'armadio e chiuderò la porta. Questo è un brutto sogno. Andrà tutto bene." E così fece.

Il marito tornò la mattina dopo ed entrò nel castello chiamando la sua sposa. "Allora? Com'è andata durante la mia assenza?"

"E' andato tutto bene Sire."

"Bene", "sussurrò, allor sarà meglio che tu mi restituisca le chiavi".

Con una rapida occhiata si accorse che mancava un chiave. “Dov’è la chiave più piccola?”

“Io...io l’ho perduta. Stavo cavalcando, il mazzo di chiavi mi è caduto e deve essersi persa in quel frangente. “

“Che cosa ne hai fatto donna?”

“Io...io....non ricordo.”

“Non mentirmi! Dimmi che cosa hai fatto di quella chiave!”

Le posò una mano sulla guancia come per accarezzarla, ma invece la afferrò per i capelli. “Infedele!” ringhiò, e la gettò a terra. “Sei stata nella stanza, vero?”

Splancò l’armadio e la piccola chiave sul ripiano in alto aveva sanguinato sangue rosso sulle belle sete dei suoi abiti appesi lì.

“Ora tocca a te, mia signora”, disse, e la trascinò giù nella cantina, finché non arrivarono davanti alla terribile porta. Barbablù guardò la porta con gli occhi di fuoco e subito per lui si aprì. Là giacevano gli scheletri di tutte le sue mogli precedenti.

“Eccoci!” ruggiva, ma lei si era aggrappata alla porta e non lasciava la presa.

Implorò per la sua vita: “Ti prego, consentimi di raccogliermi per prepararmi alla morte. Concedimi soltanto un quarto d’ora prima di togliermi la vita, per mettermi in pace con Dio”.

“Va bene” urlò. “Avrai un quarto d’ora soltanto, ma fatti trovare pronta”.

La sposa salì di corsa le scale per raggiungere la sua camera e per mandare le sorelle sui bastioni del castello. S’inginocchiò per pregare, ma invece interrogava le sorelle.

“Sorelle, sorelle! Vedete arrivare i nostri fratelli?”

“Non vediamo nulla, nulla sulle pianure aperte”.

A ogni istante ripeteva: “Sorelle, sorelle! Vedete arrivare i nostri fratelli?”

“Vediamo un turbine in lontananza, forse un polverone”.

Intanto Barbablù chiamò a gran voce la moglie perché scendesse in cantina, dove l’avrebbe decapitata.

Di nuovo domandò: “Sorelle, sorelle! Vedete arrivare i nostri fratelli?”

Di nuovo Barbablù chiamò a gran voce la moglie e prese a risalire i gradini di pietra.

Urlarono le sorelle: “Sì, li vediamo! I nostri fratelli sono arrivati e sono appena entrati nel castello”.

Barbablù si lanciò verso la camera della moglie: “Sto venendo a prenderti!” strillava. Pesanti erano i suoi passi; le pietre del vestibolo si aprirono, la sabbia della calcina cadde sul pavimento.

Mentre Barbablù avanzava pesantemente nella stanza con le mani tese per afferrarla, i fratelli percorsero al galoppo il vestibolo del castello ed entrarono nella stanza. Lanciarono Barbablù sul bastione. Con le spade sguainate, avanzarono verso di lui, colpendo e fendendo, tagliando e sferzando, abbattendolo a terra, uccidendolo infine e lasciando alle poiane il suo sangue e le cartilagini (Pinkola Estés 1992: 18-22).

Vassilissa

C'era una volta, e una volta non c'era, una giovane madre che giaceva sul letto di morte, il volto bianco come le rose di cera della sacrestia nella chiesa accanto. La figlioletta e il marito sedevano in fondo al letto di legno e pregavano Dio affinché la guidasse nell'aldilà.

La madre morente chiamò a sé Vassilissa e la piccola dagli stivaletti rossi e il grembiolino bianco s'inginocchiò accanto alla mamma.

“Ecco, questa bambola è per te, tesoro mio”, sussurrò la donna, e da sotto le coperte tirò fuori una bambolina che come Vassilissa indossava stivaletti rossi, grembiolino bianco, gonna nera e corsetto ricamato di tanti colori.

“Sono le mie ultime parole, bambina mia”, disse la mamma. “Se ti perderai o avrai bisogno di aiuto, domanda a questa bambola che fare, e sarai assistita. Tieni la bambola sempre con te. Non parlarne a nessuno, e nutrila quando ha fame. Questa è la promessa fatta a te da tua madre, questa è la mia benedizione, cara figlia”. E il respiro le ricadde nelle profondità del corpo, dove raccolse l'anima e sfuggì dalle labbra: la mamma era morta.

La bambina e suo padre a lungo piansero e si disperarono. Ma poi, come il campo crudelmente sconvolto dalla guerra, la vita del padre rinverdì, e l'uomo sposò una vedova che aveva due figlie. Sebbene la matrigna e le sue figlie avessero modi educati e sorridessero sempre come vere signore, dietro i loro sorrisi c'era qualcosa del roditore che il padre di Vassilissa non notava.

Certo, quando le tre donne erano da sole con Vassilissa la tormentavano, la costringevano a servirle, la mandavano a tagliare la legna affinché la sua bella pelle si sciupasse. La odiavano perché c'era in lei una dolcezza ultraterrena. Era anche molto bella. Il suo seno era fiorente, mentre il loro era inconsistente. Si rendeva utile senza mai un lamento, mentre la matrigna e le sorellastre erano come topi che di notte rovistavano tra i rifiuti.

Un giorno la matrigna e le sorellastre non la sopportarono proprio più. “Facciamo in modo... che il fuoco si estingua, e poi mandiamo Vassilissa nella foresta di Baba Jaga, la strega, a chiedere il fuoco per la terra. E quando

sarà da Baba Jaga, la vecchia la ucciderà e se la mangerà”. Si misero a battere le mani e a squittire come cose che vivono nell’oscurità.

Così quella sera, quando Vassilissa tornò dopo aver raccolto la legna, la casa era tutta al buio. Preoccupata, domandò alla matrigna: “Cos’è successo? Come faremo a cucinare? Come faremo a rischiarare le tenebre?”

Disse la matrigna: “Stupida ragazza! Ovviamente non abbiamo fuoco. E io non posso andare nei boschi perché sono vecchia. Le mie figlie non possono perché hanno paura. Quindi soltanto tu puoi andare a cercare Baba Jaga e chiederle un carbone per riaccendere il fuoco”.

Innocentemente Vassilissa replicò: “Benissimo, lo farò”, e subito si avviò. Nel bosco l’oscurità si faceva sempre più fitta, e i ramoscelli che le scricchiolavano sotto i piedi la riempivano di paura. Infilò la mano nella profonda tasca del grembiule, dove nascondeva la bambola che la mamma morente le aveva dato. Accarezzò la bambola e disse: “Solo a toccarla, già mi sento meglio”.

E a ogni biforcazione, Vassilissa infilava la mano nella tasca e consultava la bambola. “Devo andare a sinistra o a destra?”. La bambola indicava “Sì”, “No”, o “Da questa parte”, o “Da quella parte”. La ragazza diede alla bambola un po’ del suo pane mentre camminava e seguì quanto sentiva provenire dalla bambola.

Improvvisamente un uomo vestito di bianco su un cavallo bianco passò al galoppo, e si fece più chiaro. Poi passò un uomo vestito di rosso su un cavallo rosso, e sorse il sole. Cammina, cammina, Vassilissa arrivò alla tana di Baba Jaga, e proprio in quel momento un cavaliere vestito di nero arrivò al trotto su un cavallo nero e penetrò nella baracca di Baba Jaga. Subito si fece notte. Lo steccato di ossa e teschi intorno alla baracca prese ad ardere di un fuoco interno, e la radura nella foresta fu dunque illuminata da una luce fantastica.

Baba Jaga era una creatura veramente spaventosa. Viaggiava non su un carro o una carrozza ma in un mortaio che si spostava da solo. Guidava questo veicolo con un remo a forma di pestello, e intanto cancellava le tracce alle sue spalle con una scopa fatta con i capelli di una persona morta da gran tempo.

E il mortaio volava nel cielo con i capelli grassi di Baba Jaga che svolazzavano dietro. Il lungo mento era ricurvo verso l’alto e il lungo naso verso il basso, così si incontravano al centro. Aveva una barbetta a punta tutta bianca e verruche sulla pelle per il suo commercio con i rospi. Le unghie nere erano spesse e ricurve e tanto lunghe che non poteva chiudere la mano a pugno.

Ancora più strana era la casa di Baba Jaga. Posava su un mucchio di zampe gialle di gallina, e camminava da sola e talvolta volteggiava come una

ballerina in estasi. Le maniglie delle porte e delle finestre erano fatte con dita di mani e di piedi umani e il chiavistello della porta d'ingresso era un grugno dai denti appuntiti.

Vassilissa consultò la bambola: "E' questa la casa che cerchiamo?" La bambola rispose a modo suo: "Sì, questa è la casa che cerchi". E d'improvviso Baba Jaga nel suo mortaio calò su Vassilissa urlandole: "Che cosa vuoi?"

La fanciulla tremava. "Nonna, sono venuta per il fuoco. La mia casa è fredda... i miei moriranno... ho bisogno di fuoco".

E Baba Jaga di rimando: "Oh, sìiii, ti conosco, e conosco i tuoi. Dunque, essere inutile... hai lasciato spegnere il fuoco. Non è una bella cosa da farsi. E, per giunta, che cosa ti fa pensare che ti darò la fiamma?"

Vassilissa consultò la bambola e si affrettò a rispondere: "Perché chiedo".

Baba Jaga disse soddisfatta: "Sei fortunata. E' la risposta giusta." Ma poi la minaccio: "Non potrò darti il fuoco finché non avrai fatto del lavoro per me. Se adempirai a questi compiti per me, avrai il fuoco. Se no..." E Vassilissa vide gli occhi di Baba Jaga trasformarsi improvvisamente in braci ardenti. "Se no, cara bambina, morirai".

Baba Jaga entrò rumorosamente nella catapecchia e si sdraiò sul letto e ordinò a Vassilissa di portarle quel che stava cuocendo nel forno. Nel forno c'era cibo sufficiente per dieci persone, e Baba Jaga se lo mangiò tutto, lasciando una piccola crosta e un cucchiaino di minestra per Vassilissa.

"Lavami i vestiti, scopa il cortile, pulisci la casa, preparami da mangiare, separa il grano buono da quello cattivo e vedi che tutto sia in ordine. Tornerò a controllare quel che hai fatto più tardi. Se non avrai finito, sarai tu il mio banchetto." E Baba Jaga volò via sul mortaio, con il naso come il timone e i capelli come vela. E cadde di nuovo la notte.

Non appena Baba Jaga se ne fu andata, Vassilissa si rivolse alla bambola: "Che devo fare? Riuscirò a fare tutto in tempo?" La bambola la rassicurò che ci sarebbe riuscita, le disse di mangiare qualcosa e di andare a dormire. Vassilissa rifocillò anche la bambola, e si addormentò.

Al mattino, la bambola aveva fatto tutto, e non restava che da preparare il pasto. La sera Baba Jaga tornò e trovò che non era rimasto nulla da fare. In parte contenta, e in parte no, perché non trovava niente da ridire, Baba Jaga sibilò: "Sei una ragazza molto fortunata". Chiamò poi i suoi fedeli servitori perché macinassero il frumento, e tre paia di mani comparvero a mezz'aria e cominciarono a raschiare e pestare il frumento. La pula volava per casa come una neve dorata. Quando fu tutto finito, Baba Jaga si sedette a mangiare. Mangiò per ore e ordinò a Vassilissa di pulire di nuovo tutta la casa, di scopare il cortile e lavarle i vestiti.

Baba Jaga indicò un gran mucchio di sporcizia in cortile. “In quel mucchio di sporcizia ci sono molti semi di papavero, milioni di semi. E per domattina voglio un mucchio di semi di papavero e un mucchio di sporcizia, ben separati. Hai capito bene?”

Vassilissa si sentì quasi svenire. “Oh, come potrò fare?” Infilò la mano in tasca e la bambola sussurrò: “Non preoccuparti, ci penserò io”. Quella notte, Baba Jaga dormì come un ghiro, e Vassilissa cercò...di raccogliere...i semi di papavero...tra la sporcizia. Dopo un po' la bambola le disse: “Ora dormi. Andrà tutto bene”.

Di nuovo la bambola si occupò di tutto, e quando la vecchia tornò a casa era stato tutto fatto. Con tono sarcastico Baba Jaga osservò: “Bene, bene. Fortuna per te che sei riuscita a fare queste cose”. Chiamò i suoi fedeli servitori affinché spremessero l'olio dai semi di papavero, e di nuovo apparvero tre paia di mani, ed eseguirono l'ordine.

Mentre Baba Jaga si insudiciava le labbra con il grasso dello stufato, Vassilissa le stava accanto. “Allora, che cos'hai da guardare?” Grugnì.

“Posso farti qualche domanda, nonna?”

“Domanda pure”, ordinò Baba Jaga, “ma ricordati che se troppo saprai, presto invecchierai.”

Vassilissa chiese dell'uomo vestito di bianco sul cavallo bianco. “Ah”, rispose Baba Jaga intenerita, “quello è il mio Giorno.”

“E l'uomo in rosso sul cavallo rosso?”

“Oh, quello è il mio Sole Nascente.”

“E l'uomo nero sul cavallo nero?”

“Ah, sì, quello è il terzo, ed è la mia Notte.”

“Capisco”, disse Vassilissa.

Vassilissa stava poi per chiederle di quelle paia di mani che apparivano e scomparivano, ma la bambola prese a saltarle nella tasca, e allora disse: “Bene, basta così nonna, come tu stessa hai detto, se troppo saprai, presto invecchierai.”

“Ah”, disse Baba Jaga rizzando il capo come un uccello. “Sei più saggia dei tuoi anni. E come hai fatto a diventare così?”

“Grazie alla benedizione di mia mamma”, disse sorridendo Vassilissa.

“Benedizione?!” urlò Baba Jaga. “Benedizione?! Non abbiamo bisogno di benedizioni qui attorno! Meglio che tu te ne vada, figliola.” E la spinse fuori nella notte.

“Ecco qua ragazzina. Ecco!” E Baba Jaga prese un teschio dagli occhi ardenti dal reconto e lo infilò su un bastone. “Ecco! Prendi questo teschio sul

bastone e portalo a casa. Ecco il tuo fuoco. Non aggiungere una sola parola. Vattene.”

Vassilissa cominciò a ringraziare, ma la bambola nella tasca si mise a saltare su e giù, e Vassilissa comprese di dover prendere il fuoco e andare. Corse verso casa attraverso il bosco oscuro, seguendo il percorso che la bambola le indicava. Attraversò la foresta con il teschio sul bastone, con il fuoco che usciva dalle orecchie, dagli occhi, dal naso e dalla bocca del teschio. D'improvviso provò paura per quel peso e quella luce fantastica che pensò di gettarlo, ma il teschio le parlò, la invitò a calmarsi e a proseguire per raggiungere la casa della matrigna e delle sorellastre. E così fece lei.

Mentre Vassilissa si avvicinava sempre di più alla sua casa, la matrigna e le sorellastre guardarono dalla finestra e videro una strana luce danzante nei boschi. Sempre più si avvicinava. Non riuscivano a immaginare di che si trattasse. Erano convinte che la lunga assenza di Vassilissa significasse che era ormai morta, e le sue ossa fossero ormai state disperse dalle belve.

Intanto Vassilissa si avvicinava sempre di più. E quando la matrigna e le sorellastre la riconobbero, le corsero incontro dicendole che erano rimaste senza fuoco dal giorno in cui se n'era andata, e sebbene avessero più volte cercato di accenderlo, non aveva mai attaccato.

Vassilissa entrò in casa con un senso di trionfo, perché era sopravvissuta al pericoloso viaggio e aveva riportato il fuoco nella sua casa. Ma il teschio sul bastone osservava ogni mossa delle sorellastre e della matrigna, e il mattino dopo aveva bruciato e ridotto in cenere il malvagio terzetto (Pinkola Estés 1992: 58-64).

BIBLIOGRAFIA

- Bonte P., Izard M., Aime M. (a cura di), 2009, *Dizionario di antropologia e etnologia*, Torino, Einaudi.
- Calvino I. (a cura di), 1993, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori.
- Chetwynd T., 1977, *L'interpretazione dei sogni secondo la psicanalisi*, trad.it. Milano, Longanesi.
- Cocchiara G., 1952, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Einaudi.
- Fabietti U., Remotti F. (a cura di), 1997, *Dizionario di antropologia. Etnologia, antropologia culturale, antropologia sociale*. Bologna, Zanichelli.
- Galimberti U., 2018, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, Milano, Feltrinelli.

- Jung C. G., 1965, *La libido: simboli e trasformazioni*, trad. it. Torino, Boringhieri.
- Jung C. G., 1979, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, trad. it. Torino, Boringhieri.
- Jung C. G., 1982, *L'uomo e i suoi simboli*, trad. it. Milano, Longanesi.
- Jung C. G., 2011, *Tipi psicologici*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri.
- Lèvy-Brhul L., 1981, *La mitologia primitiva*, trad. it., Milano, Newton Compton.
- Pinkola Estés C., 1992, *Donne che corrono coi lupi*, trad. it. Milano, Frassinelli.
- Propp V.J., 1966, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, trad. it. Torino, Einaudi.
- Santagostino P., 2006, *Guarire con una fiaba. Usare l'immaginario per curarsi*. Milano, Feltrinelli.
- Von Franz M.-L., 1973, *Il femminile nella fiaba*, trad. it., Torino, Boringhieri.
- Wulf C. (a cura di), 2002, *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori.

L'insostenibile soavità della zucca

Istruzioni per l'uso: questo saggio prevede l'utilizzo del femminile sovraesteso¹

PATRIZIA SPERANZA

Nella prima parte del capolavoro di Goethe, Mefistofele, spacciandosi per il dottor Faust, riceve uno studente a colloquio. Dopo aver illustrato come le parole giuste possano rendere credibile qualsiasi tipo di discorso, il diavolo si serve abilmente del meccanismo appena chiarito per convincere il giovane a non angustiarsi con gli studi e a dedicarsi tutto ai piaceri della vita:

“Ma ci sarà un concetto, insieme alla parola”.

“Va bene! Ma che questo non ci tormenti troppo!

Dove i concetti mancano ecco che al punto giusto compare una parola.

Con le parole puoi discutere benissimo,

con le parole edifichi un sistema

alle parole puoi credere benissimo,

neppure uno iota puoi portare via a una parola” (Goethe 2020: 161).

L'immagine letteraria mostra una “forza” insita nel linguaggio verbale, un “potere” peculiare, efficace strumento per l'*edificazione* di sistemi individuali e sociali ma anche – si aggiunga – realtà culturale minacciata dalle più varie manipolazioni.

L'esigenza di definire ed esprimere l'esistente che ci circonda e lo stesso vissuto interiore ha portato alla formazione di “codici”. La nascita di una lingua, infatti, deriva anche dal bisogno di rendere condivisibile l'esser-ci dei singoli rispetto ai contesti nei quali essi vivono: “i criteri che consentono di riconoscere ciò che, nell'atto di comunicazione verbale, spetta alla lingua ivi adoperata non hanno tuttavia nulla di specificamente linguistico; e, applicati all'atto di comunicazione non verbale, consentono ugualmente di riconoscere il ‘codice’ di cui in esso ci si serve” (Prieto 1978). I codici

¹ Il contributo è frutto del mio lavoro di tesi sulle co-costruzioni di significato e sulle marche di giudizio a esse associate. Ringrazio la Professoressa Caterina Mauri, mia relatrice, per avermi guidata nelle ricerche.

sono in relazione con il “sistema mondo” secondo strategie complesse: anzitutto, non si limitano a creare rapporti oggettivi ma risultano strettamente collegati alla soggettiva dimensione esperienziale che del reale ciascuno fa (Dell’Utri 2007). Le parole non sono meri “strumenti” di rispecchiamento passivo dell’esistente extralinguistico (*referente*). Questo fatto richiederebbe sempre una vigile presa di coscienza e consapevolezza dei meccanismi che orientano e determinano le parole, dando a esse forma e contenuto. La possibilità di esprimere conoscenze tramite parole deriva proprio dal loro “potere” referenziale. Chiedersi cosa significa il contenuto di una parola vuol dire considerare da un lato gli aspetti che rendono possibile la forma, dall’altro il messaggio da essi veicolato. La comunicazione umana nel tempo si è servita del “sistema lingua” per trasmettere concetti, pensieri, riflessioni, sentimenti, ecc. (De Mauro 1982). Allo scopo di decodificare queste serie organizzate di simboli bisogna avere accesso ai principi che le regolano e ai contesti in cui esse agiscono (*sociolinguistica*). Questi ultimi non vengono considerati solo quali situazioni fisiche d’enunciazione (*spazio, tempo, luogo*), ma anche come il sostrato cognitivo corrispondente a un dato *referente*: il *contesto*, infatti, è costituito “dall’insieme di conoscenze, estratte dallo sfondo cognitivo, che si rivelano necessarie per capire il significato letterale di un particolare discorso e le informazioni implicite che esso intende comunicare” (Ferrari 2010).

Nella comunicazione la variabilità coesiste con aspetti stabili che permettono alla lingua di risultare adeguato metodo d’espressione. Utile, a questo proposito, ripercorrere alcuni passaggi dello “sviluppo del linguaggio” e della “storia delle lingue” per rendere evidente il ruolo attivo del *contesto sociale* in tali processi. L’esigenza comunicativa ha richiesto la formazione di un linguaggio sempre più incisivo operando su due piani paralleli: l’*hardware*, ossia le modifiche bio-meccaniche, e il software, il sistema stesso (Simone 1996). Si crea così un circolo tra aumento della complessità dell’essere umano (e delle sue forme di organizzazione) e aumento della complessità del linguaggio. È in questa prospettiva che devono essere analizzati i rapporti sociali e culturali come elementi pregnanti per la definizione dei *contesti d’uso*: le “società (intese sia in senso largo che stretto) ‘controllano’ potentemente il comportamento linguistico dei loro componenti non solo stabilendo criteri di correttezza e di appropriatezza, ma anche definendo quel che si può e quel che non si può fare con la lingua” (Simone 1996).

Bisogna chiedersi come una società eserciti tale influenza o meglio chi all’interno della stessa la eserciti. Gruppi socialmente privilegiati controllano gradualmente simili meccanismi. Chi si è *imposto* come detentore di questo ruolo ha creato interi sistemi di riferimento basati sulla propria cognizione

parziale del mondo. Nel caso del nostro discorso è stato il diffondersi di stereotipi maschilisti e di genere (ma anche razzisti e abilisti) che ha portato alla creazione di un “sistema linguistico” dominante. La necessità di cercare e creare alternative linguisticamente inclusive e rappresentative segue complessi moti di rivendicazione sociale. Risulta urgenza concreta perché concrete sono le conseguenze che le parole hanno nei loro contesti: le “ideologie organizzano le rappresentazioni sociali e sottintendono dinamiche di potere che si riflettono nelle concettualizzazioni e categorizzazioni, trovando forma negli stereotipi e nella lingua” (Bazzanella 2010).

Si badi: la retorica *patriarcale* edifica una società *patriarcale*, nella quale stereotipi e stigmi impediscono di considerare le donne al di fuori dei confini loro assegnati in società. Pensiamo al caso dei nomi femminili singolari di professione. Negli anni '80, Alma Sabatini – tra le prime in Italia – pose l'attenzione sul problema con il suo *Il sessismo nella lingua italiana*, in particolare nel capitolo dedicato alle *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*. La studiosa voleva mostrare come le donne dovessero vedere riconoscimento linguistico dei loro ruoli sia per esigenze di natura sociale sia perché grammaticalmente era possibile farlo senza snaturare la lingua (allo stesso modo di altre trasformazioni avvenute):

Molti di questi cambiamenti non si possono definire “spontanei”, ma sono chiaramente frutto di una precisa azione socio-politica. Essi dimostrano l'importanza che la parola/segno ha rispetto alla realtà sociale ed il fatto di essere stati assimilati significa che il problema è veramente diventato “senso comune” o che, per lo meno, ormai la gente si vergogna al solo pensiero di poter essere tacciata di “razzista” o “classista”. Quando ci si vergognerà altrettanto di essere considerati “sessisti” molti cambiamenti qui auspicati diverranno “realtà normale” (Sabatini 1987: 98).

Se oggi il volume è ritenuto esemplare negli studi di genere, al momento della pubblicazione esso venne aspramente criticato. Ancora oggi i “cambiamenti auspicati” non sono “realtà normale”. Le accuse mosse a questi “interventi linguistici” sono le stesse rivolte ad Alma Sabatini, oggi con una diffusione maggiore, amplificata da ogni *devices*, come mostra la sociolinguista Vera Gheno:

La sensazione che la questione sia recentissima deriva da vari fattori, tra i quali il più rilevante è probabilmente l'avvento di massa dei social network, che ha davvero reso pubblico il dibattito, anche su questioni linguistiche, senza limiti di accesso. Dall'altra l'istanza è divenuta particolarmente attuale da quando la presenza di donne in certi mestieri o in certe posizioni apicali

è diventata più comune. Poiché certi aspetti *nomina sunt consequentia rerum*, cioè i nomi sono conseguenza delle cose (se una cosa non esiste, non c'è bisogno di nominarla), e fino a tempi tutto sommato recenti non esistevano, o erano rarissime, donne che svolgessero determinati lavori o ricoprissero determinate cariche, molti nomi di professione o di cariche sono stati a lungo usati quasi esclusivamente al maschile (Gheno 2019: 49-50).

Proprio Gheno, nel suo volume *Femminili singolari* (2019), offre una guida pratica per difendersi dai commenti spesso privi di senso che si possono trovare sui social e una spiegazione delle regole grammaticali che prevedono la formazione dei femminili:

[...] non esiste alcun motivo linguistico per cui *infermiera* e *maestra* sarebbero corretti e *ingegnera* e *ministra* no. Motivi linguistici no, ma come vedremo partendo dalle proposte o dalle proteste dei commentatori sui social, motivi sociali, culturali, politici e perfino di gusto abbondano [...] Quello che un linguista può dire, anzi, spiegare, è che è senza dubbio corretto usare i femminili professionali, ma non si può affermare categoricamente che sia sbagliato non usarli: ognuno scelga per sé ma, soprattutto, rispetti la posizione di chi la pensa diversamente (Gheno 2019: 60-61).

In questo panorama le ricerche di Cecilia Robustelli risultano un nuovo tentativo d'introdurre la parità di genere almeno nel linguaggio amministrativo, a partire ancora una volta da quelle che, nella lingua italiana, sono le basi grammaticali per la formazione e gli accordi dei nomi:

In italiano il genere grammaticale dei nomi è comunemente congruo con il genere biologico del referente (cioè il sesso della persona alla quale ci si riferisce): i termini che si riferiscono a un essere femminile sono di genere grammaticale femminile e quelli che si riferiscono a un essere maschile sono di genere grammaticale maschile. L'articolo "concorda" per quanto riguarda il genere (e il numero) con il nome al quale si riferisce, quindi così come di dice la maestra e non la maestro si dirà la ministra e non la ministro. Non c'è nessuna ragione di tipo linguistico per riservare ai nomi di professione e di ruoli istituzionali un trattamento diverso. (Romanelli 2012: 17-18)

L'orizzonte che lega i lavori delle tre studiose è la lotta alle discriminazioni linguistiche di genere. Tutte e tre si soffermano sulla correttezza grammaticale della formazione dei nomi femminili di professione. La lenta accettazione della validità degli aspetti più scientifici di questa discussione costituisce un'ulteriore prova delle grandi difficoltà che s'incontrano cercando di affrontare e risolvere problemi di genere, anche dal punto di vista linguistico.

Se si è indietro in relazione ai rapporti sociali tra uomo e donna, ancora più ostico risulta l'apertura a un sistema inclusivo che riguardi soggettività altre, di là dagli schemi del binarismo. Movimenti LGBTQI e transfemministi in questi anni si sono impegnati per il proprio riconoscimento linguistico. Il caso degli asterischi, delle schwa o del neutro è un esempio di tali sforzi. L'introduzione dei simboli servirebbe a includere persone trans, non-binary o chiunque non si identifichi necessariamente con il genere di uomo o donna. "Identità di genere", "orientamento sessuale" e "sesso assegnato alla nascita" sono concetti che incontrano forte resistenza: per questo il tentativo di dare a essi forma linguistica genera sovente reazioni d'indignazione:

Oltre agli strumenti utili alla comprensione, dal vocabolario comune mancavano e mancano tuttora le parole per dire o per dirsi. Termini come transessuale, transgender, varianza di genere, "incongruenza", disforia o euforia, fino ai più classici termini di genere o identità con i relativi concetti associati. [...] Se ti battezzano come disforica è chiaro che disforicamente ti costruisci, se ti definiscono patologica è chiaro che come malata ti muovi, se ti considerano criminale, depravata, degenerata non potevamo essere sante, tantomeno diventarle (Marcasciano 2018: 26).

Le donne state sono a lungo considerate "inferiori", le persone trans, identità fluide o non conformi, non sono state affatto considerate, o, quando "considerate", rientravano in un immaginario grottesco e caricaturale. Se il termine "ministra" può suscitare dubbi e risate, leggere la forma "tutt*" è per molti inaccettabile. Una delle obiezioni più frequenti risulta la domanda: "come si pronuncia?". Da qui l'utilizzo della schwa, simbolo presente in alcuni alfabeti IPA. Questo, in realtà, è lo scenario di contestazione migliore. Quando infatti si introducono tali rivendicazioni l'attacco al *politically correct*² è immancabile:

Che piaccia o no alla "maggioranza", esistono persone che al momento ritengono l'esistenza dei generi maschile e femminile come un limite all'espressione di sé, anche solo nel rivolgersi a una moltitudine mista, che la norma prevede di appellare usando il maschile sovraesteso. Decidere "a tavolino" che questo disagio non esista o non sia degno di attenzione è, a mio avviso, un atteggiamento superficiale; e non è necessario che il suo contrario venga bollato per forza come un eccesso di "politicamente corretto" Nessuno può

² "L'espressione *politically correct* è un →calco dalla locuzione angloamericana *politically correct*, con cui ci si riferiva in origine al movimento politico statunitense che rivendicava il riconoscimento delle minoranze etniche, di genere ecc. e una maggiore giustizia sociale, anche attraverso un uso più rispettoso del linguaggio" (*La grammatica italiana* 2012).

prevedere dove porteranno queste riflessioni, se avranno qualche ricaduta duratura sulla lingua italiana o se spariranno nel giro di poco. Ma questo non toglie che se ne possa parlare, senza bisogno di arrocchi sdegnosi. Il mondo, per quanto mi riguarda, può solo essere più bello se è più vario, e l'unico modo per escogitare eventuali soluzioni "inclusive" (anche se non amo questo termine, perché sembra presumere che ci siano persone che includono e persone che vengono incluse) è di rifletterci assieme, senza estremizzazioni né da una parte né dall'altra (Ghenò 2020, Facebook).

Essere inclusive sembra comportare una fatica, un fastidio insormontabile, una seccatura inutile. Trovando solo con difficoltà un riconoscimento sociale, le sottoculture, come gesto di reazione, hanno agito per mezzo di riappropriazioni semantiche che sono riuscite a creare "lessici interni" sfruttando gli stessi sistemi con i quali esse venivano discriminate. Svuotare una parola del suo valore dispregiativo e utilizzarla quale emblema permette di ri-formulare i sistemi³.

La linguistica offre strumenti preziosi per cercare di combattere forme di sessismo e violenza presenti nella comunicazione, anche la più ordinaria, mettendo a nudo i meccanismi tramite i quali esse si manifestano. Un importante aiuto giunge dal *corpus* di italiano parlato KIParla costituito da registrazioni raccolte, per ora, nelle città di Bologna e Torino, secondo due moduli indipendenti. Il corpus risulta ampliabile nel tempo, con la possibilità d'includere una crescente quantità di moduli per consentire l'acquisizione di differenti aspetti della lingua. Il campione di persone intervistate si presenta eterogeneo in riferimento al luogo di provenienza, eterogenee sono anche le tipologie d'interazione registrate. A questo importante patrimonio farò riferimento. Tuttavia mi piacerebbe prendere le mosse del discorso da un episodio che mi è capitato.

Una domenica mattina di questo autunno 2020, a Bologna, sono andata in un laboratorio di pasta fresca. Il proprietario del negozio, di fronte alla mia indecisione nella scelta, suggerendomi di provare tortelloni con ripieno di zucca e impasto al cacao, ha precisato: "Sa, questi

³ Si veda il caso della *linguistica lavanda*: "Si ipotizzò che, in qualità di soggetto oppresso, la comunità queer poteva aver generato un modo condiviso di parlare, una lingua privata che permettesse chi ne faceva parte di riconoscersi come aderenti al gruppo ma che, anche, li tutelasse in caso di offensive esterne. Si ipotizzò inoltre che, essendo l'identità sessuale e di genere un aspetto fondamentale dell'identità sociale, questa venisse rappresentata linguisticamente e modulata attraverso caratteristiche determinabili. La linguistica lavanda, queer o gay, è quindi lo studio della rappresentazione della soggettività queer all'interno del sistema linguistico ed è lo studio che, quindi, si occupa di come questa rappresentazione sia espressa e attraverso quali parole" (Fontanella 2019: 81).

qui glieli consiglio proprio. Sono una specialità della ragazza [indicando verso la cucina]. Li vendo soprattutto alle donne perché la zucca ha un sapore soave..., da donne, invece a noi uomini...”, ammiccando... Questo episodio in apparenza può sembrare banale, in realtà non lo è. L'accostamento dei “sapori soavi” al mondo femminile attinge a un immaginario in cui la donna è un essere fragile e delicato, “gentil sesso” persino nei gusti alimentari, di contro all'uomo, “forte” per natura e cultura. La differenza di ruoli scaturisce, come in qualsiasi discorso discriminatorio, dall'opposizione *noi* contro *voi* nella quale chi sta nel *noi* gode sempre di maggiori privilegi. Il più importante di questi è poter disegnare il *voi* come più si desidera, senza considerare altro se non la propria opinione e senza contemplare la possibilità di risposte differenti, difendendo uno *status quo* che si vuole mantenere inalterato.

Non credo che il negoziante avesse in mente intenzioni subdolamente discriminatorie, né credo lo abbia fatto con malizia. Purtroppo non si tratta di definire simili aspetti. Si tratta di notare come anche nelle preferenze personali, legate alle singole persone, e che non dovrebbero riguardare il genere, la donna venga definita secondo canoni riduttivi propri di un immaginario prestabilito e improntato a persistente sessismo, e come questo sia radicato profondamente nel nostro sostrato culturale, nel nostro stesso vivere quotidiano. È proprio dagli aspetti più minuti e diffusi che si dovrebbe partire. La normalizzazione dei concetti, infatti, ne offusca le ripercussioni concrete e risulta pericolo assai insidioso. Gli aggettivi che spesso vengono accostati al mondo femminile costituiscono veri e propri *patterns* linguistici costantemente elaborati e riproposti. Veniamo al primo esempio:

AB_BO002: secondo il mio ragazzo emma watson n- non è::

AC_BO003: non è bel[la?]

AB_BO002: [non è] bella.

AC_BO003: secondo me: lei invece, altroché

AB_BO002: eh. perché è una bellezza sem[plice]

AC_BO003: [sì,] (.) ma megan fox è un po' un troio:ne

AB_BO002: eh. e[sat-]

AC_BO003: [parecchio] anche

AB_BO002: esatto

In questo scambio s'instaura un rapporto stretto tra qualità estetiche e giudizio morale. L'aggettivo “semplice” non ha solo valenza positiva aggiunta all'ideale di bellezza, contrapposta al termine “troione”, dispregiativo e denotativo di un significato negativo. Ma perché “troione” dovrebbe essere

l'opposto di "semplice"? Sfogliamo uno dei più noti vocabolari della lingua italiana:

tròia s. f. [lat. mediev. *troia*, forse voce espressiva che imita il grugnito del maiale]. – **1.** La femmina del maiale, spec. con riferimento a quella destinata alla riproduzione; è sinon. pop. di *scrofà* (ma sentito in genere come volg.) **2.** fig., spreg. Puttana, soprattutto come insulto. ♦ Dim. **troiétta** e **troiettina**; accr. **troióna** e anche **troíone** m.; pegg. **troiàccia** (tutti quasi esclusivam. in senso fig.)” (*Vocabolario Treccani* s.v.).

La categoria “troia”, come per altri casi (es. vacca, cagna, ecc.), si è discostata dal suo significato letterale, non identificando solo la femmina del maiale, ma allargandosi a includere un’idea di donna che possa avere partner occasionali o che espliciti – “impudicamente” – i propri desideri sessuali. Quindi il termine non è passato a indicare solo chi sceglie di utilizzare il proprio corpo per guadagno o conduce vita sessuale libera (promiscua), ma ha conferito a questo comportamento un giudizio morale negativo⁴. Frutto di un’ottica patriarcale, il significato figurato della parola evoca caratteristiche ritenute disdicevoli per una donna “per bene” (“semplice”). E il termine diviene un’offesa sessista. Ecco la creazione di uno degli stigmi più feroci e pervasivi. L’espressione “e parecchio anche”, poi, mostra come questo sistema di riferimento sia presente e venga quindi rafforzato con l’uso consapevole, quando si vuole criticare una donna per un suo comportamento sessuale, considerato contrario alla morale, e inconsapevole (ossia senza ragionare sulle motivazioni di tali affermazioni), quando si vuole “colpire” una donna per un suo comportamento ritenuto in generale sbagliato). Troia, puttana, zoccola diventano così *parole oscene*⁵ utilizzate, come scrive Tullio De Mauro, *per ferire* in quanto “anche nell’odio le parole non sono tutto, ma anche l’odio non sa fare a meno delle parole” (De Mauro 2016).

Continuiamo con un altro esempio nel quale la disparità di genere invece viene espressa dal paragone tra l’atteggiamento di un uomo e quello di una donna:

⁴ Diversamente, per esempio, non si sarebbe potuto con lo stesso vocabolo intendere solo la prostituzione, divenendone sinonimo, o, quando non frutto di costrizione o violenza, lodarne aspetti legati all’emancipazione? Si veda il caso delle *sex workers*.

⁵ “Naturalmente, la carica di un insulto non è intrinsecamente legata alla forma o al registro delle parole, bensì alle intenzioni dei parlanti e alla relazione intercorrente tra l’insieme degli stereotipi e dei pregiudizi connessi a un determinato concetto e il loro sfruttamento a fini denigratori” (Rossi 2010).

CS_BO007: [io ho capito il genere dopo c]he eravamo a un compleanno e lui ci ha provato davanti a me con un' altra s[puddoratamente.]
 NZ_BO009: [davve-]
 CS_BO007: già.
 CS_BO007: lì ho detto bas[ta.]
 NZ_BO009: [c]osa?
 CS_BO007: enough.
 CS_BO007: sì sì ma questa tranquilla poi,
 MT_BO010: ma racconta[(melo)]
 NZ_BO009: [ma lei] ci ha provato con lui non lui con [lei,]
 CS_BO007: [no: lu]i con lei.
 MT_BO010: ma chi era sta tipa?
 CS_BO007: ma lui: fa se-
 CS_BO007: cioè una volta questa è un' altra storia,
 CS_BO007: eravamo a un compleanno c'[era una bionda:]
 MT_BO010: [°ma questa] è un' altra storia:°
 CS_BO007: c' era una bionda,
 CS_BO007: carina,
 CS_BO007: in fondo alla stanza,
 CS_BO007: e io vedevo tipo (.) fa conto che piero era girato verso questa,
 CS_BO007: e io stavo parlando con piero. e quest- io vedevo che questa la guardava no,
 CS_BO007: e quest- si guardavano sguardi intensi tutta la ser[a,]
 NZ_BO009: [o]dio.
 NZ_BO009: puro.
 CS_BO007: la troia,
 CS_BO007: °tanto è anonima°
 CS_BO007: ops scusi.
 CS_BO007: e[:::] l- la signorina,
 LS_BO008: [ti scusi?]
 CS_BO007: quando se n' è andata,
 CS_BO007: non si erano mai visti, conosciuti questi mai presentati,
 CS_BO007: è passata gli ha fatto <ciaio> gli ha detto.
 CS_BO007: °davanti a me.°
 MT_BO010: °la troia.°
 NZ_BO009: °smerdala.°
 LS_BO008: °<brutta [stron]za°
 CS_BO007: [ciaio:]

L'oggetto della conversazione è il comportamento di un ragazzo che fa della avances a una ragazza in presenza della propria partner. Discutendo della scorrettezza di questo gesto emergono due approcci diversi nei confronti dei due soggetti. La visione negativa della condotta del giovane viene evocata

solo all'inizio con l'espressione "ho capito il genere". Mentre la ragazza, per aver corrisposto il corteggiamento, viene definita automaticamente "troia" (più volte) e "stronza", non solo dalla diretta interessata ma anche dalle altre partecipanti alla conversazione, replicando un atteggiamento di accanimento di "branco" e ancora una volta di tacita intesa sul sistema metaforico della categoria "troia". A questo proposito diventa importante soffermarsi proprio sul genere nel quale le parlanti si identificano. Sia nel primo sia nel secondo esempio sono donne che parlano di altre donne. Nel corso della mia ricerca è emerso che la maggioranza di queste conversazioni sono perpetrate da donne. La retorica maschilista si è inserita a tal punto nella norma da essere "portata avanti" anche dalle sue stesse vittime (anche inconsapevolmente). Quest'ultimo aspetto non può che far emergere con forza la drammatica pervasività di questi (ab)usi linguistici e dei loro risvolti sociali. L'essere state confinate per secoli in spazi limitati e limitanti ha portato (e porta tutt'ora) molte donne a riconoscersi in quel sistema, facendo il gioco del patriarcato che le vuole divise e nemiche⁶.

La costruzione di un'idea "universale" di donna ha radici profonde e rintracciabili in fasi storico-culturali e in archetipi fondamentali che è bene richiamare. Silvia Federici in *Calibano e la strega* e in *Caccia alle streghe, guerra alle donne* ha analizzato uno dei capitoli più bui per la storia delle donne e lo stretto legame che sussiste tra la costruzione di società capitalistiche e l'educazione sessuale delle donne. Di come le parole diventino fatti, in questo caso torture e condanne a morte. È il tema – di lunga durata – della "caccia alle streghe".

Secoli di minuziosi trattati e demonologie che "aiutano a riconoscere" le "streghe" hanno portato a torture ed esecuzioni di migliaia di donne, accusate di numerose nefandezze, la cui colpa reale era di non attenersi al ruolo che veniva loro imposto: autentica minaccia per l'uomo e per i suoi privilegi. Vi risiedono i germi dell'assimilazione della donna al solo ruolo riproduttivo e la sua esclusione da qualsiasi lavoro salariato. Relegata alla cura domestica, il suo compito era crescere figli, curare il "focolare domestico", attività peraltro

⁶ Risalire alla storia delle parole comunemente usate per definire e svilire le donne è un passaggio necessario per capire come funziona e si riproduce l'oppressione di genere. La storia della parola *gossip* "pettegolezzo" è in questo senso emblematica, perché ci permette di intravedere due secoli di attacchi alle donne agli albori dell'Inghilterra moderna, quando un termine che indicava comunemente un'amica intima si è trasformato in un'espressione denotante un discorso futile e inopportuno, che potenzialmente può seminare discordia, l'opposto della solidarietà che l'amicizia femminile implica e genera (Federici 2020b: 57).

non riconosciuta socialmente né quindi retribuita perché svolta “per amore” personale:

A questo fine *Calibano e la strega* mostra come nella società capitalistica il corpo sia stato per le donne quello che la fabbrica è stata per i lavoratori salariati maschi: il terreno principale del loro sfruttamento e della loro resistenza, perché il corpo femminile è diventato proprietà dello stato e degli uomini ed è stato obbligato a servire da mezzo di riproduzione e accumulazione della forza lavoro. Quindi l'importanza che il corpo in tutti i suoi aspetti – maternità, procreazione, sessualità – ha acquisito nella teoria femminista e nella storia delle donne è giustificata (Federici 2020a: 25).

Prendendo le mosse proprio da questi tre aspetti – “maternità”, “procreazione” e “sessualità” – demonizzare la donna e/o patologizzarla nella storia è stata azione ripetuta e diffusa, secondo un'ottica nella quale il corpo delle donne risulta il corpo delle donne *degli uomini*. La sessualità delle donne è sempre stato un campo gestito da “professionisti” intenti a rinforzare il bisogno di guida (maschile). Si pensi alla questione del piacere femminile. Durata, per esempio, l'impossibilità di concepire un organo deputato esclusivamente al godimento, la *clitoride*, per lo più non nominato, o quando nominato solo nelle prescrizioni di “massaggi pelvici” per curare comportamenti riferiti al disagio mentale:

The fault must surely be hers, since it was literally unimaginable that any flaw could be discovered in the penetration hypothesis. If the penis did not represent the ultimate weapon, in sexual warfare, claims to man superiority would rest entirely on the statistically greater potential of the male biceps and deltoid muscles, which did not in themselves seem equal to the task of sustaining patriarchy in Western civilization (Maines 2001: 6).

Per gli uomini esisteva l'orgasmo, per le donne il “parossismo” dell'isteria. L'“espulsione di liquido vaginale” coincideva con l'espulsione del maligno che da troppo tempo abitava l'utero della donna:

Medieval texts rarely called the disorder in question “hysteria”, although it retained its character as a disease of the uterus. Much of this literature recalled Plato's account of the uterus wandering around the body, causing problems as it went, particularly strangulation as it allegedly crawled up into the chest and windpipe. The panting and shortness of breath associated with the hysterical paroxysm, and eventually the disease itself, came to be called the “suffocation of the uterus” or the “suffocation of the mother”. The medi-

eval corpus attributed to Tortula says this ailment is due to “the retaining of blood or of corrupt and venomous uterine humors [...]” (ivi: 24).

La “mancata espulsione” non dipendeva mai dall’uomo, ma da una certa predisposizione o condizione di alcune donne: frigide o al contrario “troppo passionali”. Nonostante l’infallibilità del fallo i medici arrivarono a progettare uno degli oggetti che in seguito divennero tra i principali simboli di riappropriazione tecnologica sessuale: il vibratore. Gli stessi uomini autodefinitisi unici esperti nel piacere delle donne, si stancavano di cercare e praticare le tecniche giuste per “curarle” e così misero a punto versioni sempre più efficaci e reperibili dei moderni ritrovati:

The electromechanical vibrator, invented in the 1880s by a British physician, represented the last of a long series of solutions to a problem that had plagued medical practitioners since antiquity: effective therapeutic massage that neither fatigued the therapist nor demanded skills that were difficult and time-consuming to acquire (ivi: 11).

Maternità e procreazione erano considerate il vero scopo della donna, il piacere non trovava spazio in questo ambito. Il corpo della donna costituisce un discorso meraviglioso e affrontabile a patto di non scendere nel dettaglio. Uno in particolare ha sempre preoccupato e impressionato gli uomini: le *mestruazioni*. Anche in questo caso un alone tra il mistico e l’osceno ha avvolto il tema nei secoli. Quel sangue, misto a secrezioni e a frammenti della mucosa uterina, è stato trattato come liquido sporco, flusso di cui le donne devono gioire, ma solo per un istante. Il momento della “periodica fuoriuscita” rappresentava da un lato la possibilità d’iniziare a procreare, dall’altra qualcosa di cui provare vergogna, quasi uno stigma. Non bisognava fare parola di questo “impedimento” fisico e psicologico⁷. L’utero è importante solo quando porta in sé i figli del patriarcato. Tutt’altro trattamento era riservato a quel sangue che invece macchiava le lenzuola nella prima notte di nozze, fino a non molto tempo fa esposte dai balconi. Il sangue in sé, così come le parole, non è il problema, ma ciò che rappresenta e soprattutto chi.

Un *gatekeeping* costante si imponeva fra le donne e la conoscenza dei loro stessi corpi. I movimenti femministi che hanno iniziato nel tempo a

⁷ Figurarsi mostrare un liquido rosso e non blu, verde o di qualsiasi altro colore, rosso, nelle pubblicità di assorbenti in tv. Figurarsi rimuovere l’imposta come bene di lusso su questi prodotti. Figurarsi rendere il discorso sulle mestruazioni inclusivo anche per le persone trans.

svilupparsi ovunque nel globo hanno consentito di arginare questi limiti, riappropriandosi di conoscenze, tecnologie, corpi⁸:

È significativo, da questo punto di vista, che le lacerazioni più grosse si siano avute non già rispetto ad appartenenze politiche, bensì rispetto a definizioni e modelli di azione che toccano da vicino la sede 'più ovvia' della specificità femminile: il corpo e la sessualità. In modo diverso nei diversi paesi, le tensioni maggiori si sono avute attorno alla questione del lesbismo, della maternità, dell'aborto, fino a toccare la stessa rilevanza del corpo nella definizione della donna. D'altra parte, sono stati proprio questi i temi che negli ultimi decenni non solo hanno maggiormente aggregato e mobilitato le donne, rendendo visibile il femminismo, ma hanno costituito altresì l'ossatura dell'autoriflessione femminile: sul modo in cui il corpo della donna è definito e usato nella società e nella cultura a dominanza maschile, ma anche sul corpo, sulle esperienze del corpo (maternità e sessualità anzitutto) in quanto interne e non estranee alla dimensione simbolica, e quali punti di partenza per una possibile azione costruttiva di una soggettività femminile autonoma e capace d'incidere sulla realtà sociale (Saraceno 1994).

L'evoluzione verso una sempre maggiore inclusività che queste ondate hanno affrontato e affrontano tuttora ha portato all'identificazione di quell'idea di donna che con molta difficoltà e fatica si combatte in nome di una molteplicità che nasce anche e soprattutto dalla diversità e dalle diversità dei corpi: "Il f.[emminismo], uso a lavorare sempre sul provvisorio e sul frammentario, soprattutto oggi vive trasformandosi, cosa che evoca la messa in gioco sia di controversie sia di possibilità impreviste" (*Dizionario di filosofia Treccani* 2009). La concezione di "donna vera" è quanto di più artificiale abbiamo ereditato.

La posizione d'inferiorità alla quale ancora oggi le donne vengono assimilate anche negli ambienti istituzionali e professionali si può riscontrare per esempio nel *gender pay gap*, problematica persistente a dispetto degli "obiettivi per l'uguaglianza di genere" da raggiungere entro un determinato limite di tempo⁹. I luoghi in cui si dovrebbero perseguire alti valori morali

⁸ Si prenda a esempio il caso del self help e dello sviluppo del del-em, meccanismo di estrazione mestruale.

⁹ "The reasons for the gender pay gap go beyond the simple issue of discrimination. They are a consequence of various inequalities women face in access to work, progression and rewards. Sectoral segregation: Around 30% of the total gender pay gap is explained by the overrepresentation of women in relatively low-paying sectors, such as care and education. On the other hand, the proportion of male employees is very high (over 80%) in better-paid sectors, such as science, technology, engineering and mathematics (STEM). Work-Life Balance: Women spend fewer hours in paid work than men on average but more hours in unpaid work. In total,

diventano i principali teatri di discriminazione¹⁰. È proprio nelle istituzioni che si rischia di cadere nel tranello di una fittizia uguaglianza formale. Importante l'impegno del femminismo giuridico, il cui intento principale è: "smascherare la pretesa neutralità e universalità del diritto e degli strumenti concettuali che esso utilizza, mettendone, in primo luogo, in luce il modello antropologico di riferimento, vale a dire il maschio bianco, adulto, sano di mente, possidente, possibilmente coniugato" (*Dizionario di economia e finanza Treccani* 2012). "L'accesso effettivo ai diritti viene posto come un obiettivo per la cui realizzazione non bastano riforme giuridiche, ma sono necessarie trasformazioni giuridiche, economiche, sociali e culturali e, in particolare, una educazione ai diritti che comprende 'l'eliminazione di pregiudizi e pratiche consuetudinarie basate sulla convinzione dell'inferiorità o della superiorità dell'uno o dell'altro sesso'" (Faralli 2016: 4).

Si aggiungono, poi, le narrazioni di discriminazioni e violenze da parte di testate giornalistiche e mass media spesso inadeguati a rappresentarne il dramma. Quando non s'insinua, in maniera neanche troppo velata, che la colpa sia della donna che ha subito violenza, si giustifica chi l'ha attuata o se ne riduce la responsabilità. La cultura dello stupro, dello *slut shaming* del *victim blaming* e del *revenge porn* proliferano esattamente in questo modo. Il filo conduttore è sempre lo stesso. Il corpo delle donne può essere esposto, sfruttato, criticato ma non se è la donna a decidere di farlo. In quel caso qualsiasi conseguenza sarà colpa della sua esposizione incosciente: "se l'è cercata". A esempio, la censura dei capezzoli delle donne sui social è un segnale molto chiaro di questa impostazione di controllo¹¹. Della costante sessualizzazione e oggettificazione.

women have more work hours per week than men, which might affect their career choices. This is why the EU promotes a more equal sharing of parental leaves, an adequate public provision of childcare services and adequate company policies on flexible working time arrangements. The glass ceiling: The position in the hierarchy influences the level of pay: less than 10% of top companies' CEOs are women. The profession with the largest differences in hourly earnings in the EU were managers: 23 % lower earnings for women than for men. Discrimination: In some cases, women earn less than men for doing jobs of equal value. However, the principle of equal pay for work of equal value is enshrined in the European Treaties (article 157 TFEU) since 1957", European Commission 2019.

¹⁰ Lo sport è uno dei casi più manifesti. Basti pensare al riconoscimento recente, fin troppo, del professionismo negli sport femminili e delle tutele che esso dovrebbe garantire. Un decreto che giunge con un ritardo preoccupante se si guardano le conseguenze che la mancanza di tale manovra ha comportato. Per approfondire sulla legge si veda: https://www.ilsole24ore.com/art/sport-femminili-fondo-11-milioni-professionismo-e-tutele-lavoro-ADjpvVRB?refresh_ce=1

¹¹ A tale proposito dal 2012 è sorto il movimento Free the nipple. La campagna, nata dalla creazione dell'omonimo film, è diventata virale portando a manifestazioni e forme di attivismo

Un grande contributo all' "accettazione dell'inaccettabile" viene dato da una categoria che per suo stesso nome esprime ciò che rappresenta: il trash. E soprattutto nella comunicazione e nel linguaggio. Quali siano le istituzioni della cultura trash credo che sia qualcosa di chiaro per tutte. Ogni programma legato a personaggi famosi solo per aver detto o fatto qualcosa di trash e dai quali ci si aspetta esattamente quello. Ogni programma che vive dello scandalo creato su misura per indignare il pubblico che non si disturba a informarsi. È vero che trattandosi di programmi simili non ci si può aspettare niente di più, ma è proprio questo il problema. Il "cosa ti aspetti?" diventa la giustificazione per tutto. I programmi televisivi sono intrisi di frasi terribili ("L'ho fatta cancellare dai social, niente palestra, niente amiche, niente!"), e a quante si permettono di polemizzare con la loro promulgazione (dei format e delle idee che trasmettono), viene risposto sempre qualcosa come "E allora non lo guardare, nessuno ti obbliga". Veniamo bombardate da questi messaggi con la scusa del trash, della leggerezza, senza che venga in alcun modo fornita e promossa un'educazione sessuale e/o sentimentale adeguata. Al contrario simili fenomeni prendono il posto di quell'educazione portando a risultati osceni. La mascolinità tossica che ne deriva è solo la punta dell'iceberg. Sicuramente #notallmen¹² aderiscono a queste definizioni, ma non è questo il problema, così come il punto del Black Lives Matter non è difendere solo le vite di persone nere (come reclamavano quanti rispondevano al movimento con #allivesmatter). Bisogna capire come mai gruppi di soggettività siano più esposti rispetto ad altri, a violenze e soprusi. #notallmen non è abbastanza. Il fatto di non abusare del proprio privilegio non elimina il privilegio. E così come durante la caccia alle streghe diffamazioni e illazioni provenivano anche da parte di donne, così avviene per il sessismo.

Per distruggere strato dopo strato queste impalcature patriarcali bisogna operare tramite la creazione di nuovi modelli: "hanno di gran lunga più probabilità di successo [...] le produzioni femministe sperimentali, dai manifesti politici alle opere letterarie, tradotte da femministe e diffuse in tutto il mondo, con lo scopo di trasmettere un nuovo linguaggio, una nuova narrazione della donna e delle soggettività 'femminili' (Fontanella 2019: 73). Creare nuovi modelli vuol dire anche riappropriarsi di quelli vecchi, sfruttarne la diffusione per utilizzarli a proprio favore in un'ottica *intersezionale*:

anche virtuale. In Italia interessante esempio e risultato di questa ondata è l'intervento urbano "TETTE FUORI" a cura del progetto di public art CHEAP.

¹² #notallmen è un hashtag che ha preso piede e viene utilizzato da alcuni uomini per sottolineare che non tutti sono violenti o contribuiscono alla costruzione della mascolinità tossiche.

Nonostante i termini dispregiativi e denigratori verso la comunità LGBT fossero e siano ancora davvero molti, a partire dagli anni '70 la comunità iniziò a utilizzare il linguaggio come strumento politico, di rivendicazione, di lotta. [...] Come dicevamo, oggi il lessico omofobico deve convivere con la sua stessa espropriazione da parte di movimenti LGBT*Q istituzionali e non. Il lessico queer, come è evidente dall'affermazione di Porpora Marcasciano, presidentessa onoraria del Movimento Identità Transessuale di Bologna, cerca a sua volta di riappropriarsi dei lessemi dispregiativi, facendo suoi termini nati come omofobi, rivendicandoli come propri e sottraendoli al linguaggio della narrazione dominante. “[...] Quando non esisteva ancora il termine queer il termine che feci mio o che facemmo nostro collettivamente era quello di frocia. Frocia era un termine che travalicava quei confini identitari in cui fu canalizzato il movimento negli anni Ottanta, per cui potevano definirsi frocia invariabilmente gay, lesbiche, e trans, le tre principali categorie in cui ci si poteva e, aggiungerci io, ci si doveva identificare” (ivi: 86-87).

Troie, frocie, lesbiche, streghe, puttane, travestite, degenerate, checche si uniscono per (ri)diventare protagoniste di nuove storie, oltre qualsiasi canone imposto. Verso la creazione di un *nostro* -nuovo- *mondo comune* costruito con *selvaggia pazienza*. A tale proposito, interessante risulta riportare un estratto dalla silloge *Le visionarie*, a cura di Ann e Jeff Vandermeer. Sebbene tutte le storie presenti nella raccolta siano esempi di come riuscire a infrangere stereotipi di genere, *Le cinque figlie della grammatologa* è una storia che riesce a unire tutti gli elementi necessari per una svolta in questa direzione. Non solo perché ha come tematica le parole e le proprietà che le mettono in relazione, esplicitando il legame tra il sistema lingua e il sistema mondo; ma anche perché lo fa in una cornice fiabesca di cui rivoluziona certi archetipi:

La seconda figlia continuò a camminare arrancando. La borsa si faceva sempre più pesante e il sole le sbatteva sulla testa tanto che poteva a malapena muoversi o pensare. Alla fine, in una piazza della città, le passò vicino un uomo con la giubba ricamata con l'araldo reale. L'uomo si sedette sul bordo della fontana del villaggio con una mano nell'acqua. Quando si avvicinò, lui si destò per un po', ma era troppo stanco per alzare la testa. “Oy”, disse infine, bisbigliando lentamente. “La regina di questo paese darà...darà un figlio in matrimonio a chiunque interrompa questo torpore”. La seconda figlia ci pensò su, poi aprì la borsa. Camminare saltò fuori, poi fu il turno di girovagare e cavalcare, correre, saltare e volare. Come le api, i verbi ronzarono per tutto il paese. Le api si svegliarono in risposta. E così anche gli uccelli, i contadini, i buoi, le casalinghe, i commercianti. [...] Tutta la gente del paese le danzò attorno. La regina del paese arrivò su un cammello da corsa bianco latte. “Scegli uno dei miei figli. Ti sei guadagnata un compagno regale”.

La famiglia reale si dispose di fronte a lei, ragazzi affascinanti e ragazze dolcissime, tutti smaniosi e tremolanti per l'influenza causata dai verbi. La seconda figlia si accorse che solo una ragazza alta rimaneva ferma, seppure con un grande sforzo. Mentre gli altri figli avevano occhi di cerbiatto o cammello, gli occhi della ragazza – sebbene scuri – erano entusiasti. La figlia della grammatologa si girò verso di lei. La ragazza disse: “Mi hanno incoronata principessa. Sposami e sarai la consorte di una regina. Se vuoi figli, uno dei miei fratelli dormirà con te. Se saremo fortunate, avremo una figlia a governare al mio posto quando non ci sarò più. Qualunque cosa accada, ti amerò sempre per aver salvato il mio paese dall'inerzia”. La figlia della grammatologa scelse ovviamente la principessa. Esausti dalla stanchezza e irrequieti da tutti quei verbi, gli abitanti di quel paese divennero nomadi, cavalcavano cavalli e scorrevano mandrie di bestiame dalle grandi corna su una pianura polverosa. La seconda figlia partorì i suoi figli sui carri e li vide crescere in groppa ai cavalli – visse felicemente con grande vitalità sempre accanto alla sua sposa, la regina nomade. Il paese che governarono, che non aveva una capitale e dei confini certi, divenne noto come Cambiamento (Arnason 1999: 71-72).

Cosa facciamo nel quotidiano per contrastare il diffondersi di retoriche profondamente sbagliate? Siamo anche noi veicolo di diffusione di certe ingiustizie (ciascuno con il proprio livello di consapevolezza)? Tramite l'analisi della lingua si può offrire un aiuto significativo. La necessità di condurre questo tipo di studi nasce dall'esigenza di dover ribadire il *peso delle parole*: soprassedere a questo valore permette a molti di strumentalizzarle per fini beceri. Le parole sono sempre politiche, schierate e parziali. Usarle con leggerezza è vezzo di chi detiene un privilegio. Chi è costretto a combattere per essere ascoltato deve soppesare le stesse parole con le quali viene escluso, messo “al proprio posto” e discriminato. Riappropriarsene è lo sforzo di chi ha provato cosa significhi essere schiacciati da quel peso. Ignorare le conseguenze che esse portano è un atteggiamento del vivere con *disimpegno* l'altro e ciò che ci circonda. Fondamentale delineare i percorsi sottesi agli effetti più evidenti e drammatici di quest'uso/abuso. Nella lingua il sessismo e la violenza di genere (intendendo con genere anche l'intero spettro che si pone nel mezzo del binarismo) non si traducono puramente nel “capriccio” di voler porre una “a”, un asterisco, una “ə” al posto di una “o”. Qualsiasi forma di discriminazione e pregiudizio linguistico è il riflesso di ogni sopruso, ogni libertà negata, ogni violenza non perseguita, di ogni *gap*, di ogni “puttana” la cui vita è inferiore a quella di un uomo, di ogni “negro”, di ogni “essere contro natura” che non merita l'inclusione nella “categoria” di umano.

La linguistica non può ridurre la propria funzione a quella di pura scienza descrittiva. Studiare il funzionamento di una lingua non è solo ragionare

su un insieme di norme che la regolano, ma anche essere consapevoli degli orrori che si possono assecondare con essa e chiedersi se i suoi “principi” possano essere ripensati e migliorati. La soggettività e le parzialità possono essere affrontate se ci sforziamo di osservare i molteplici modi tramite i quali esse vengono espresse: “Our subjective expression is always a failed one. You want to say something, you fail in it and only through this failure you do it. That’s progress” (Zizek 2019). Con queste parole Slavoj Žižek difende la complessità della lingua per ogni singola persona. Il flusso di informazioni produce significati prestabiliti, ma anche un passaggio di “sfumature” che, se non colte, possono essere causa di fraintendimenti o errori. Il *progresso* nella comunicazione dipende dalla volontà o meno di comprenderli anche attraverso un cambio di prospettiva: “Our ability to think, and to build, also gives us the capacity to fill spaces inbetween the walls with hope- to build bridges” (Marshall 2018: 252). Sfruttare le incomprensioni per elevare muri e costruire barriere o studiarle per colmare vuoti e costruire ponti è una scelta che dipende da noi. Per una linguista la decisione è facile.

BIBLIOGRAFIA

- Arnason E., 2018, “Le cinque figlie della grammatologa”, in A.- J. Vandermeer (a cura di), *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un’antologia.*, Roma, Nero Edizioni.
- Bazzanella C., 2010, “Genere e lingua”, in *Enciclopedia dell’Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-e-lingua_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-e-lingua_(Enciclopedia-dell’Italiano)/)
- De Mauro T., 1982, “Semantica”, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/semantica_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/
- De Mauro T., 2016, “Parole per ferire”, in *Internazionale*, 27/09.
- Dell’Utri M., 2007, “Linguaggio e realtà”, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, VII *Appendice*, consultabile *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-e-realta_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- Dizionario di filosofia Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*.
- Dizionario di economia e finanza Treccani* 2012, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*.

- Faralli C., 2016, "Donne e diritti. Un'introduzione storica", in T. Casadei (a cura di), *Donne, diritto, diritti. Prospettive del giusfemminismo* [2015], Torino, Giappichelli.
- Federici S., 2020a, *Calibano e la strega. La donna, il corpo e l'accumulazione originaria*, Milano, Mimesis Edizioni.
- Federici S., 2020b, *Caccia alle streghe, guerra alle donne*, trad. it. a cura di S. Veli, Roma, Nero Edizioni.
- Ferrari A., 2010, "Contesto", in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*: [https://www.treccani.it/enciclopedia/contesto_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/contesto_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- Fontanella L., 2019, *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*, Milano, Asterisco Edizioni.
- Gheno V., 2020, *Femminili singolari. Il femminismo è nelle parole*, Milano, Effequ.
- Goethe J. W., 2020 *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori.
- Hester H., 2018, *Xenofemminismo*, ed. it. a cura di C. Ciccioni, Roma, Nero Edizioni.
- La grammatica italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*.
- Maines R.P., 2001, *The Technology of Orgasm*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press.
- Marcasciano P., 2018, *L'aurora delle trans cattive*, Roma, Edizioni Alegre.
- Marshal T., 2018, *Divided why we're living in an age of walls*, London, Elliot and Thompson Limited.
- Prieto L. J., 1978, "Lingua", in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/
- Robustelli C., 2012, *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo*, Firenze, Comitato pari opportunità.
- Rossi F., 2011, "Parole oscene", in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/parole-oscene_%28Enciclopedia-dell'Italiano%29/
- Sabatini A., 1987, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Commissione nazionale per la realizzazione delle pari opportunità tra uomo e donna.
- Saraceno C., 1994, "Femminismo", in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*: <https://>

www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/

Simone R., 1996, “Linguaggio”, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/

Vocabolario della lingua italiana, a cura di A. Duro, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile *online*.

Zizek S., 2019, *Digital technologies and the human mind*, podcast, <http://zizekpodcast.com/category/zizek/>, min. 15.01.

UNO SGUARDO ALL'ATTUALITÀ

Musica e *media*: nuove forme di consumo durante la pandemia

ARIANNA SILVESTRI*

“Negli Stati Uniti, la radio ha impiegato trent’anni per raggiungere sessanta milioni di persone, la televisione ha raggiunto questo livello di diffusione in quindici anni; Internet lo ha fatto in soli tre anni dalla nascita del World Wide Web” (Castells 1996: 382). Queste parole di Manuel Castells risultano un valido punto di partenza per avvicinarsi al mondo dei *media*, alla sua evoluzione e, soprattutto, alle trasformazioni che hanno portato il sistema globale, nel corso degli ultimi decenni, a rendersi sempre più digitalizzato, con effetti profondi sulla vita di tutti. Non si tratta soltanto di un miglioramento tecnico-strutturale o in termini di rapidità, quanto piuttosto di un’evoluzione collettiva, che muovendo dalla radio è giunta ai più recenti mezzi di comunicazione, nei quali uomo e media s’influenzano reciprocamente, dando vita a una vastissima e complessa rete costituita da miliardi di interazioni.

I *media* sono uno strumento prezioso. Permettono di trasmettere in tempo reale qualsiasi tipo d’informazione, generando miliardi di contatti tra persone da ogni parte del mondo. Secondo la definizione che Denis McQuail ha proposto nel suo “Sociologia del media” del 1972, con l’espressione “mezzi di comunicazione di massa”, o “mass media”, s’indica quei mezzi adibiti alla

* La genesi di questo saggio risale a molti mesi fa quando, in vista della mia tesi conclusiva di triennale, pensai di trattare il tema della nascita e dell’evoluzione del mercato musicale e discografico. La mia intenzione era di affrontare l’argomento seguendo un percorso “storico” e cercando di mettere in rilievo i profondi cambiamenti che nel tempo hanno scandito le fasi della discografia. Mi sarei fermata qui, se non fosse scoppiata la pandemia. Poco dopo aver iniziato a scrivere i primi capitoli della tesi, infatti, l’ “arrivo” del Covid-19 ha spostato la mia attenzione verso un nuovo punto di vista. Mi sono dedicata così alla complessa ricerca (non c’era alcun tipo di bibliografia in merito) e all’analisi dei possibili legami sorti tra mondo della musica e sistema mediatico in seguito alla diffusione del virus, e di come essi avessero profondamente inciso sulle dinamiche sociali e di consumo dei diversi *media*. Intento di questo saggio, quindi, è di cercare di far luce sulle dinamiche che si sono create tra mondo della musica e *media*, in seguito all’inizio della pandemia di Covid-19 nei primi mesi del 2020.

messa in atto di forme comunicative “aperte, a distanza, con tante persone in un breve lasso di tempo” (McQuail 2005: 21). La comunicazione è un settore che presenta un’elevatissima rapidità di mutazione. Nella parola stessa risiede la sua radice profonda: comunità. L’intero sistema globale, in seguito alla seconda rivoluzione industriale e nel corso degli anni, è stato trasformato dalla possibilità di accumulare e archiviare informazioni, rese accessibili da una sempre più folta rete mediatica. Ciascun *medium*, con carattere e linguaggio diversi (in particolare quelli più recenti) è stato capace d’imporsi come meccanismo di cambiamento a tutti i livelli, dal sociale al tecnologico. I *media* hanno superato i limiti della comunicazione stessa, incidendo sul significato di concetti quali spazio e tempo, che fino alla metà del secolo scorso impedivano il flusso come lo intendiamo oggi: un costante scambio d’informazioni generate da milioni di individui. Nel corso degli anni, il mercato globale ha cercato di adattare le proprie esigenze a quelle dei consumatori, esaminandone con cura le richieste e adottando un’ottica sempre più ampia, fondata sulla grande distribuzione. Grazie all’innovazione tecnologica, il numero dei *media* comunicativi è cresciuto notevolmente e di conseguenza anche quello dei messaggi trasmessi. Questo ha innescato una progressiva transizione da un periodo di scarsità informativa (determinata da pochi emittenti in grado di trasmettere un numero limitato di messaggi) a quello dell’abbondanza, nel quale viviamo adesso. Il passaggio è stato graduale, ma sicuramente una rapida spinta verso il cambiamento è stata data dalla televisione e dal progresso tecnologico dell’elettronica. L’evoluzione dei *media* e l’impatto che essi hanno avuto sulle abitudini delle persone è un argomento complesso: per cercare di approfondirlo occorre analizzarlo, seppur rapidamente, da vari punti di vista, dal progresso in campo tecnologico agli studi in ambito sociologico.

Per quanto riguarda l’evoluzione dei supporti, per esempio, s’identificano tre diversi stadi dell’evoluzione mediatica. La prima è quella che ha avuto luogo in tutta Europa tra anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. In quel periodo, la commercializzazione del sistema televisivo ha scardinato l’ideologia attorno alla quale aveva ruotato fino ad allora. All’epoca, erano i singoli stati ad assumersi l’incarico di diffondere le informazioni ai propri cittadini, garantendo loro un servizio pubblico che si propagava solo entro i confini nazionali. Ebbe luogo il cosiddetto “diluvio commerciale” (Blumler 1992), caratterizzato da una forte crescita della domanda volta a ottenere spazi pubblicitari. Questa però, non trovando un’offerta in grado di soddisfarla, generò uno squilibrio interno che aprì la strada all’imminente fine del monopolio televisivo. Da questo momento in poi, l’evoluzione fu inarrestabile

e la domanda per le inserzioni pubblicitarie crebbe in modo esponenziale. Fortificati dalle innovazioni tecnologiche e dagli sviluppi sociali, i *media* si svilupparono in nuove forme, anche grazie alla crescita dei canali comunicativi (segno che le risorse statali stavano cominciando a essere surclassate dagli investimenti privati per mano delle imprese)¹.

La rapidità dei mutamenti in campo tecnologico, assieme alla netta diminuzione del ciclo di vita di qualsiasi prodotto, accelerò bruscamente i tempi di sviluppo e il mondo intero si ritrovò nella seconda fase dell'evoluzione mediatica, ovvero quella del digitale. L'impatto a livello sociale fu di portata storica: la realtà statica che aveva caratterizzato i decenni fino a quel momento venne soppiantata da un clima di perenne cambiamento, nel quale il nuovo diventava subito obsoleto. La commercializzazione costituì un'ulteriore spinta verso l'innovazione tecnologica, creando innumerevoli nuovi canali per la trasmissione d'informazione e di contenuti. È la nascita della multimedialità, secondo la quale ogni oggetto informativo si dirama in una moltitudine di forme diverse e di canali sincronizzati, generando una rete. Il sistema mondiale si riorganizza intorno al digitale, calibrando il suo centro attorno all'abbondanza mediatica e alla comunicazione di massa. Esempio significativo di questo cambiamento lo offre Apple, che nel 1984 lanciò un celebre *spot* pubblicitario in occasione dell'uscita del nuovo Macintosh. In un'ottica modernista popolare il padre fondatore dell'azienda di Cupertino, Steve Jobs, propose una macchina al servizio della libertà personale e dell'espressione, includendovi elementi di design semplici e puliti in linea con la cultura giovanile di quegli anni. Il suo messaggio ancora oggi suona familiare: "Think different". E poi: "[...] perché le persone così pazze da pensare di cambiare il mondo, sono quelle che lo cambiano davvero"². Un'ode al progresso umano, che doveva compiersi tramite lo scardinamento dell'ordine sociale. I prodotti di Apple rappresentavano l'idea di progresso grazie all'innovazione tecnologica. Il messaggio era chiaro: il computer stava diventando il nuovo *medium* che avrebbe soppiantato gli altri. La lungimiranza di Steve Jobs rivoluzionò anche il mercato musicale, poco dopo l'inizio

¹ Negli anni Cinquanta numerosi furono i dibattiti su chi fosse il principale addetto alla trasmissione culturale, l'ente legittimato a svolgere tale ruolo. MacDonald, scrittore e sociologo statunitense, proprio in quel periodo, notò come, oltre alla Cultura Alta (gerarchizzata), esistesse anche una "Cultura di Massa, o meglio Masscult, dal momento che non si tratta di una vera cultura": il "Masscult è piuttosto una parodia della cultura alta". Lo studioso riteneva che tutta la produzione di mezzi di comunicazione (televisioni, radio, cinema) fosse "quasi interamente Masscult". Si deduce, quindi, che ciascun media ha un suo pubblico e un linguaggio specifico, pensato per una più efficiente comunicazione.

² Discorso alla Stanford University, 12 giugno 2005.

del nuovo millennio, cogliendo il bisogno diffuso di saldare ulteriormente il legame fra tecnologia e nuove abitudini di consumo. Con iTunes Store, la prima libreria musicale digitale, Jobs costruì i binari per arrivare all'attuale forma di fruizione: lo *streaming*.

La più recente fase dell'evoluzione mediatica viene inaugurata con la diffusione di Internet e la nascita delle ITC³. Infatti, la combinazione tra satellite, trasmissione digitale, computer e fibra ottica è stata in grado di segnare la fine di un'epoca fondata sull'unidirezionalità comunicativa e inaugurare quella dell'interattività. Simile interconnessione ha consentito, per la prima volta nella storia, di porre emittente e ricevente nella condizione di interagire in maniera paritaria. Se prima del 1993 Internet era utilizzato esclusivamente all'interno della comunità scientifica, da tale anno l'uso della rete cominciò a crescere esponenzialmente, contando un numero sempre più alto di accessi da computer privati, anche grazie a una parallela espansione di PC nel mondo. La velocità di sviluppo di Internet è stata sconvolgente. È importante sottolineare, però, che ancora oggi gli utilizzatori della rete non sono equamente distribuiti nel globo: si parla di *digital divide* per indicare il "divario" esistente tra coloro che hanno accesso alle ITC e coloro che ne sono esclusi. I motivi del *gap* sono da ricercare tra le variabili di ogni paese (livello d'istruzione, condizione economica, fasce generazionali, ecc.). Problema che interessa anche il nord del pianeta, nel quale si registrano notevoli dislivelli tra i vari Stati. L'Italia, ad esempio, si colloca tra i paesi dell'Europa occidentale con minore diffusione digitale. Secondo il DESI (Digital Economy and Society Index), elaborato – nel 2020 – dalla Commissione Europea, l'Italia è venticinquesima in Europa, con un posizionamento migliore solo di Romania, Grecia e Bulgaria. Nonostante l'inevitabile aumento del digitale nel mondo lavorativo in tutta Europa, per quanto riguarda l'Italia c'è ancora una forte resistenza al cambiamento: circa il 36% degli italiani si dichiara favorevole allo *smart working*, ossia il lavoro a distanza tramite dispositivo mobile, o in generale alla digitalizzazione del lavoro.

L'informazione, oggi, si dirama in molteplici forme, sui vecchi e nuovi *media*. Ogni evento genera un impatto immediato sul sistema informativo, universo di dati e contenuti in grado di "viaggiare" costantemente per tutto il pianeta. Nel campo della cultura mediale è avvenuta una disgregazione di

³ ICT: Information and Communications Technology, ovvero Tecnologia dell'informazione e della comunicazione, rappresenta l'insieme delle tecnologie delle informazioni (IT) nella loro componente *hardware* e *software*; sono il complesso di tecnologie che consentono il raggiungimento, l'archiviazione, trasmissione e manipolazione dei dati. (in Saep-ITC.com)

tutto ciò che prima viveva sottoforma di paradigmi ideologici organizzati secondo una gerarchia condivisa. È anacronistico parlare di Arte o Cultura, più preciso infatti sarebbe ridefinire questi due concetti al plurale, ovvero Arti e Culture. I nuovi media hanno aperto (e continuano ad aprire) nuovi spazi dove non esistono più culture dominanti e subculture, oppure dogmi universali. Si sono creati nuovi gusti, nuovi utilizzi delle informazioni e infinite possibilità d'interazione. Il superamento dei modelli gerarchici legati all'arte ha sicuramente a che fare con lo sviluppo delle tecnologie digitali. Queste si sono evolute in molteplici direzioni: non tanto attraverso la sostituzione del vecchio con il nuovo, quanto tramite il tentativo d'includere il vecchio nel nuovo. Il termine Cultura, nell'accezione con la quale era stato inteso fino a venti anni fa, non rispecchia più la poliedricità della condizione attuale: essa, infatti, è stata sostituita da tanti punti focali disparati coesistenti. Hanno smesso di valere i principi omologanti, che s'imponavano su tutta la gamma di comunità culturali annullando esternamente le loro differenze. Bisogna imparare a concepirla come la nostra nuova tendenza evolutiva. Si pensi alla quantità e varietà di generi musicali oggi esistenti: ciascuno di essi richiama un certo tipo di pubblico e ha la propria storia con i precisi modelli di riferimento (la cultura Hip-Hop, il Reggae, Il Progressive o la musica Pop), ognuno evoca scenari diversi l'un l'altro.

Il critico Clement Greenberg, nel suo celebre intervento "Modernist Paintings" (*Forum Lectures, Voice of America, Washington DC, 1960*), teorizzò che lo scopo dell'arte fosse quello di esplorare le caratteristiche essenziali che rendono unico ciascun *medium* artistico. Il pensiero, circoscritto al mondo delle arti visive, venne ripreso e ampliato da Marshall McLuhan, che lo adattò al linguaggio dei media. In questo modo, lo studioso dette vita a una definizione più ricca, in grado di caratterizzare il *medium* come base tecnologica della cultura considerata nella sua interezza. In quanto messaggio, il *medium* viene valorizzato per la sua specifica natura tecnica, non tanto per il contenuto. La cultura elitaria è diventata ancora più "di nicchia", ma non in senso positivo; un riquadro circoscritto e alimentato prevalentemente da sé stesso, dal momento che non si può più affermare l'esistenza di un unico paradigma. Le nuove generazioni stanno indirizzando la ricerca di nuovi fulcri culturali verso altri spazi, come i videogiochi e i *social media*, entrambi caratterizzati dall'esperienza del flusso (Bolter 2020). A differenza della catarsi, che è preceduta da uno sviluppo narrativo/esperienziale e si realizza in uno "scioglimento drammatico", il flusso ha come scopo quello di farci immergere totalmente in una miriade di contenuti tendente all'infinito. Questa è una sfaccettatura tipica della cultura mediale stessa, che viene definita con il termine "plenitudi-

ne”: una galassia di prodotti e pratiche di vastità inimmaginabile, a portata di *click*, un magma capace di inglobare dentro di sé tutti i contrasti della cultura popolare e alta, mettendo in stretta relazione i vecchi e i nuovi *media*. La contrapposizione fra i concetti di catarsi e flusso evidenzia l’inversione di tendenza dell’obiettivo stesso dei *media*: se i *media* di massa avevano come scopo quello di generare la catarsi, i *media* digitali si caratterizzano per un’estetica improntata sul flusso (Bolter, 2020). Sono milioni le persone ancora legate alle forme di intrattenimento o d’informazione che scaturiscono dai giornali, dai programmi televisivi, dal cinema e dagli spettacoli teatrali. Secondo World Stats, durante il mese di marzo del 2017, Internet contava oltre 3,7 miliardi di utenti. Si parla della metà, circa, dell’intera popolazione mondiale. In quest’ottica, è interessante analizzare come la pandemia abbia modificato ulteriormente il sistema mediatico. L’emergenza sanitaria di Covid-19 ha conquistato il monopolio mediatico a livello globale, eclissando altri tipi d’informazione e mettendo in secondo piano diversi altri argomenti di attualità. Nei primi periodi del *lockdown* (la condizione d’isolamento domestico adottata dai governi per il contenimento del virus), i consumatori hanno trascorso maggiormente il loro tempo utilizzando varie tipologie di medium, da quelli tradizionali ai nuovi. Entriamo nello specifico.

Alcune aziende, specialmente quelle nel campo dell’assistenza sanitaria e della comunicazione, hanno amplificato i messaggi al pubblico durante la pandemia. Il settore dell’*entertainment* ha dimostrato una consistente attività sui *social*, cercando di offrire una moltitudine di canali di svago e di distrazione. Tutti, in varie misure, si sono trovati nella condizione di dover familiarizzare con la tecnologia, per mantenere i contatti con il mondo esterno. *Smart working* e didattica a distanza, così come una maggiore vita domestica, hanno modificato in maniera significativa il rapporto del pubblico con i *social*, incidendo significativamente sulle abitudini delle persone. Le interazioni *social* nelle quali veniva menzionato “Covid-19” sono cresciute in modo vertiginoso tra la fine di febbraio e l’inizio di marzo, registrando un maggior numero di *post* su Facebook rispetto ad altre piattaforme. Instagram, diversamente da Facebook, si caratterizza per essere una sorta di “portale” attraverso cui evadere dalla realtà. Se prendiamo in considerazione i dati emersi dalla ricerca Media for Democracy Monitor 2020⁴, condotta nell’ambito delle attività dell’Euromedia Research Group in diciassette paesi del mondo, è stata messa in rilievo una divergenza sulla percezione delle notizie a seconda

⁴ Il Media for Democracy Monitor indaga sull’evoluzione nel tempo dell’importanza e del valore dei media per le democrazie contemporanee europee ed extra-europee (in Compol.it).

del canale utilizzato dal consumatore: si registra una maggiore fiducia per i *media* tradizionali (come televisione, radio e giornali), anche a seguito dei recenti scandali legati alla diffusione di *fake news* sui nuovi.

Due tendenze caratterizzano il panorama dei *media* nei paesi analizzati dal progetto di ricerca. I canali di notizie tradizionali (programmi televisivi e quotidiani) sono considerati più affidabili e il 52% delle persone li identifica come fonte “attendibile”. Nel caso dell’Italia, durante il *lockdown*, l’*audience* televisiva è aumentata in maniera considerevole. Secondo i dati raccolti dall’ISTAT, nel periodo tra marzo e aprile, il 53% delle persone tra i 18 e i 34 anni e il 50% di quelle tra i 35 e i 54, hanno trascorso molto più tempo alla televisione di quanto non facessero prima del *lockdown*. Per quanto riguarda invece i giornali *online*, si è registrato un aumento di visite ai siti di informazione da parte degli utenti di Internet italiani (Comscore): circa il 70% della domanda da parte dei fruitori mediatici è stata orientata verso contenuti riguardanti la pandemia e tutte le informazioni derivate. Il dato emerso indica un 140% in più rispetto a qualunque settimana pre-covid. Anche il tempo medio giornaliero di permanenza *online* è aumentato: 3% in più da febbraio a marzo su *smartphone* e *tablet*, mentre si parla del 16% su computer. Una delle ragioni principali di questa crescita è legata alle modalità di svolgimento delle attività lavorative e scolastiche: nel primo caso lo *smart working*, nel secondo la didattica a distanza.

Secondo i dati raccolti da un ulteriore studio, condotto dall’agenzia Kantar “Covid-19 Barometer”, si evince che il consumo dei *media* è aumentato su tutti i canali. L’analisi, svolta su più di 25 mila consumatori appartenenti a oltre 30 paesi diversi, ha mostrato che oltre alla notevole crescita del traffico *web* (del 70%) e del consumo televisivo (63%), è aumentato considerevolmente anche l’uso dei *social media*, del 61%, con WhatsApp in testa alla classifica delle applicazioni che riscontrano un maggior incremento nell’utilizzo (+40%). Dal rilascio del decreto dell’8 marzo, in Italia, si è riscontrato un aumento del traffico del 25%, stabilizzandolo “al di sopra del terabit al secondo”. Dal 24 febbraio al 19 aprile, secondo Blogmeter, ci sono state oltre 48 milioni di conversazioni e quasi 839 milioni di interazioni concernenti il tema Covid-19. Ora più che mai i *social* sono una compagnia basilare nella nostra vita quotidiana: ci permettono di informarci, di mantenere i contatti con le persone e di creare sempre nuovi spazi d’interazione. In testa alla

classifica dei colossi dei *new media* rimangono sempre Facebook, YouTube e Instagram, affiancati dal più recente TikTok⁵.

Da uno studio di DataReportal, invece, è stato rilevato che il numero degli utenti sui *social media* ha raggiunto globalmente i 3,96 miliardi alla fine del primo semestre dell'anno, segnando oltre il 10% in più rispetto al 2019. Questo significa che il mondo dei *social* ospita più della metà degli esseri umani. Un altro studio, a opera di Socialbakers (piattaforma di *social media marketing*), ha rilevato che nel secondo trimestre del 2020 i video hanno rappresentato circa il 17% di tutti i contenuti presenti su Instagram, con un aumento del 16,3% rispetto al secondo trimestri del 2019. Proprio la forma del video è stata quella più richiesta nei mesi successivi. Piattaforme come Instagram e TikTok hanno svolto un ruolo centrale nella diffusione di contenuti per l'intrattenimento, sviluppando nuove funzioni in linea con i diversi bisogni delle persone (specialmente in rapporto alle videochiamate). Facebook, ad esempio, ha introdotto "Facebook Rooms", una *chat* che può collegare fino a 50 persone contemporaneamente. Nonostante il notevole aumento del tempo trascorso davanti ai canali *social*, però, sembra esserci un'inversione di tendenza per quanto riguarda il trust dei fruitori. Prima della pandemia i canali mediatici principalmente utilizzati erano quelli nuovi (in prevalenza i *social*). Ora questa prospettiva è mutata: i vecchi *media* non solo hanno raggiunto un'*audience* più ampia, ma vedono incrementato il grado di fiducia in essi riposta dai cittadini. Il servizio pubblico e i canali privati hanno registrato un notevole aumento della richiesta di contenuti *offline* (televisione, giornali, radio) e *online* (siti *web*, *social media*...). Il rapporto sempre più stretto che le persone hanno instaurato con i *media* (e la potenza che questi ultimi hanno raggiunto nell'ultimo periodo) mette in evidenza il carattere fortemente ibrido dell'informazione: non è più possibile fare delle distinzioni nette tra i diversi piani della comunicazione poiché noi tutti, grazie alla nostra iperconnessione, ne siamo diventati una componente attiva e fondamentale. Il carattere ibrido del tessuto mediale rappresenta la sua stessa peculiarità. Questo spiega come i piani della *media* ormai siano difficilmente distinguibili tra loro: in un momento storico così rilevante, segnato da una pandemia, la sfera scientifica si intreccia con quella politica e comunicativa, motivo per cui è necessario saper riconoscere le informazioni affidabili da quelle non.

Durante lo stato di pandemia è emerso un grave problema parallelo:

⁵ Tik Tok: social media esploso nei mesi di febbraio-marzo 2020, con oltre 100 milioni di download nel giro di poche settimane (in Blogmeter).

quello dell'*infodemia*, termine coniato nel febbraio 2020 e che, secondo la definizione dell'OMS, indica la "sovrabbondanza di informazioni, alcune accurate e altre no, che rendono difficile per le persone trovare fonti affidabili quando ne hanno bisogno". Sempre l'OMS ha spronato i governi e i media a gestire le informazioni sulla pandemia in maniera efficace, rapida e professionale, per evitare la propagazione di notizie false, capaci d'intralciare l'informazione scientifica. Proprio le *fake news* sono state al centro di numerosi studi che hanno preso in esame il cambiamento nella fruizione dei *media* da parte dei consumatori. Un contributo utile è stato fornito dagli stessi *social* come Facebook, Instagram e Twitter, che hanno adottato un sistema di "protezione" grazie al quale tutti gli utenti che cercavano e cercano informazioni sul Coronavirus venissero reindirizzati verso un pop-up collegato al sito dell'Organizzazione mondiale della sanità. Diversamente dai tre *social* sopracitati, TikTok e Pinterest hanno suggerito ai loro utenti d'informarsi tramite fonti attendibili, prima di pubblicare contenuti a tema Covid-19. Nel complesso, tuttavia, le osservazioni del panorama dei media nazionali mostrano che le società con redazioni professionali e lunga tradizione sono state indispensabili durante la pandemia, riuscendo a rafforzare la fiducia nel pubblico e guadagnandosi un vantaggio rispetto al "rumore" presente nelle piattaforme digitali.

Un altro aspetto interessante relativo all'iper-connesione generata durante questi mesi riguarda lo sviluppo della cosiddetta *information overload*. Si tratta di una sorta d'incapacità cognitiva che si manifesta nel momento in cui si prende coscienza di non riuscire a stare al passo con tutte le informazioni a disposizione. Questo fattore presenta ripercussioni a livello psicologico, come quella di vivere in un continuo stato di FOMO (ovvero "fear of missing out", la paura di farsi sfuggire qualcosa). Da uno studio pubblicato su *Science Advances* emerge anche che chi sviluppa sintomi da stress, per sovraesposizione mediatica, cerca di alleviarli seguendo attentamente tutte le informazioni che riguardano proprio l'evento traumatico stesso. S'innescano così un circolo vizioso che porta a un peggioramento del disturbo. I governi nazionali hanno reagito sostenendo finanziariamente le organizzazioni e le imprese dei media, anche in quei paesi normalmente avversi a garantire sussidi diretti all'informazione. È il caso della Germania, che ha istituito un fondo a sostegno dei media di circa 200 milioni di euro.

Vediamo un caso specifico. YouTube, nei mesi scorsi, ha condotto un'importante indagine sui consumi dei suoi utenti durante la pandemia. In seguito al *lockdown*, il pubblico mondiale su YouTube è naturalmente aumentato, e con esso il numero e la varietà di tendenze presenti. Già nel 2014 era stato

effettuato uno studio riguardante l'incremento del pubblico giovanile, specialmente tra i 18 e i 24 anni, sulla piattaforma *online*, registrando numeri superiori a qualsiasi altro canale *cable* (Smith, Telang, Plenitudine digitale, 2019). L'antropologa culturale Susan Kresnicka, a tal proposito, ha sviluppato un modello, il KR&I Human Needs Model, che identifica tre pilastri dei bisogni umani, tutti interconnessi: Self Care, Social Connection e Identity. Queste tre categorie denotano che nel soddisfare il proprio bisogno di connessione sociale, si potrebbe anche riaffermare un aspetto importante della propria identità. Self Care e Social Connection sono due elementi fondamentali alla base della nostra identità. Il mezzo che più di tutti ha consentito la loro espressione è stato il video, il più vicino alla realtà, in grado di stimolare maggiormente (in modo attivo e passivo) le nostre connessioni col mondo.

Durante la pandemia, si sono delineate miliardi di tendenze video, che hanno definito le relative "comunità", il loro *target*. Insomma, sono state (e continuano a essere) sfere di aggregazione importantissime che hanno incentivato il senso di appartenenza per una collettività disorientata e impaurita: "connettersi", proiettare un'immagine di sé e far parte di una porzione di realtà nel *mare magnum* della "plenitudine" digitale. Per quanto riguarda il Self Care, alcuni comportamenti diffusi come lo stato di ansia e preoccupazione generati dalla pandemia hanno motivato le persone a cercare gli strumenti per fronteggiare tali condizioni. I contenuti video inerenti alla cucina, l'attività fisica, lo yoga e la meditazione, o *tutorial* di qualsiasi genere, hanno verificato un grande incremento di visualizzazioni. Secondo questo parametro, il bisogno profondo viene individuato nella sfera del Self Care. La Social Connection, altro criterio di valutazione dell'indagine, è stata esaminata parallelamente alla mancanza di connessioni reali e fisiche.

Per questo motivo, la tecnologia è stata fonte preziosa d'aiuto capace di far sentire meno sole le persone. Il periodo del *lockdown* – si è detto – ha determinato profondi mutamenti nelle abitudini degli italiani, rappresentando un *vulnus* nella normalità, rompendo equilibri preesistenti e spingendo le persone a trovarne altri. Sono tre i principali comportamenti registrati di fronte all'interruzione dello *status quo*: il primo è la necessità di trovare alternative da contrapporre alle consuetudini non più praticabili, come fare la spesa *online* anziché al supermercato. La seconda tendenza riguarda il desiderio di sperimentare novità, che porta le persone a cimentarsi con altro rispetto all'usuale. Il terzo è l'adozione stessa delle nuove abitudini, conseguenza delle soluzioni ricercate che si consolidano nel quotidiano.

I video di YouTube hanno svolto il ruolo d'interfaccia diretto e indiretto tra persone, che li usavano per interagire tra loro: la partecipazione a una

tendenza specifica, ad esempio, ha il potere di rafforzare lo spirito di appartenenza a una determinata comunità. In Italia, le visualizzazioni dei video sulla preparazione del pane casalingo hanno raggiunto numeri talmente elevati da costituire un trend. Un notevole aumento di *views* è stato registrato anche nell'ambito museale: gallerie di tutto il mondo hanno organizzato tour virtuali all'interno delle loro strutture con una crescita del 60% delle visualizzazioni. In quest'ottica, è importante che la comunicazione non arrivi solo "dall'alto", ma che ci sia una forma di comunicazione reattiva in grado di mettere in moto meccanismi di partecipazione collettiva.

Dal momento in cui è stato indetto il *lockdown*, tutti hanno pensato di poter fronteggiare l'assenza del mondo con il ricorso a una grandissima quantità di informazioni e dati provenienti dal *web* e dai *media*. Tuttavia, pur avendo accesso all'immensa mole di notizie provenienti da ogni parte del mondo, era il mondo stesso a mancare. Senza un contatto diretto con il contesto dalla quale proviene, un'informazione risulta priva di corpo, tridimensionalità, significato. proprio quest'ultimo è da ricercare nel mondo esterno. Come sostiene Riccardo Manzotti, docente di Immaginari dell'era digitale presso l'Università IULM, "l'intelligenza non crea significato, ma ci permette di accedere, modificando il nostro comportamento, all'esistente, che è qualcosa di concreto. Il significato è tutt'uno con l'esistente, perché è l'esistente che è significativo".

Nella vastità del campo dei *media* e delle loro indefinibili modalità di fruizione, il settore dell'arte e della cultura costituisce un importante *player* nella diffusione di contenuti d'intrattenimento. Messi insieme, il settore delle arti e quello della produzione culturale rappresentano il 4,32% del PIL. Sin dai tempi più antichi, la musica rappresenta una delle forme di contatto e condivisione più importanti per l'essere umano. Con essa, in epoca moderna, s'intende anche tutto il mondo che si occupa di produrla e di diffonderla al grande pubblico. Secondo la tradizione colta occidentale, la musica si differenzia da tutte le altre forme d'arte (come la letteratura o le figurative) per una sua importante peculiarità, ovvero coinvolgere due distinte fasi di realizzazione: il processo creativo e quello esecutivo. Il compositore, mentre crea, vive un'esperienza diretta con l'opera, del tutto personale e introspettiva. L'esecuzione è ancora un momento lontano, avviene solo dopo la fine del primo processo creativo e ogni sua ripetizione non è mai uguale all'altra. Non necessariamente, però, queste due fasi sono separate: pensiamo, ad esempio, alla musica jazz, che ricorre sovente all'uso della tecnica dell'improvvisazione, capace di fondere creazione ed esecuzione in un unico momento (*jam sessions*).

L'evoluzione dell'industria musicale può essere presa come cartina torna-

sole di tutte le innovazioni tecnologiche che hanno visto trasformate le abitudini di consumo dei contenuti multimediali. Secondo gli studi di Federico D'Amato (a partire dalle analisi di Theodor Adorno e Max Horkheimer) e raccolti nel volume *Musica e Industria: storia, processi, culture e scenari*, la “fruizione risulta determinata dalla forma [...]; i modi di produzione e diffusione degli oggetti culturali ne strutturano il significato, determinandone anche le modalità di ricezione e utilizzo”. Questo pensiero apre un'importante riflessione sui modi tramite i quali numerose innovazioni tecnologiche, susseguite negli anni, abbiano non solo spinto le aziende verso una crescita interna ed esterna, ma soprattutto accompagnato lo sviluppo culturale a tal punto da caratterizzarlo, diventandone simbolo e definendone l'ideologia. Si tratta di un fenomeno preciso: la “digital disruption”, espressione ripresa dal campo dell'economia e in particolare dalla teoria della distruzione, che identifica l'innovazione tecnologica quale elemento capace di produrre un vantaggio critico per l'azienda, sia sul versante dell'offerta, sia su quello del cambiamento nella forma e contenuto del prodotto.

Year	Innovation	Impact on distribution	Impact on promotion
1877 – 1887	Phonograph (cylinder), gramophone	Birth of the recorded music market with the introduction of the 78 rpm in 1906	
1920	Radio	None	“Star system” created by Decca in 1929 (massive use of radio broadcasting to promote records sales)
1948	Vinyl disc (33 ^{1/3} rpm, 45 rpm)	None, only a change in the support	None, radio broadcasting still the dominant model of promotion. However singles (45 rpm) sales promote albums sales
1962	Audiocassette	None, only a change in the support	None
1979	Walkman	None, only introduction of listening in mobility	None
1982	CD	None, only a change in the support	None
1990s	Internet & ICT	Change in the support (digital files) and in business models (streaming, subscription)	Recommender systems, online word-of-mouth, social networks

Source: Coleman (2005), Huygens et al. (2002)

Figura 1 – “The disruptive nature of digitalization: the case of the recorded music industry”.

La discografia è il cuore pulsante dell'industria musicale: si occupa della produzione dei dischi e ha il compito d'introdurre prodotti culturali (un intero album, un singolo o un simile contenuto) all'interno di un contesto di lavorazione industriale. Inoltre, la discografia svolge anche un'importante

funzione di mediatrice tra la figura del musicista e il suo pubblico, operando “a monte” e “a valle” del progetto artistico, in relazione con molteplici figure all’interno del settore (dall’artista al manager, dagli operatori dei *media* agli ascoltatori). L’obiettivo principale del mercato discografico consiste nella ricerca di un equilibrio tra l’esigenza di generare ricavi, aspetto fondamentale per alimentare il settore, e quella d’incentivare la fruizione del servizio, oggi fornito da società sempre più distanti dalla dimensione “fisica” della musica. Dallo storico disco in vinile, passando per il *download online*, fino alle innumerevoli piattaforme *streaming* che ai nostri giorni popolano gli *smartphone*, l’evoluzione dell’industria musicale rispecchia e rappresenta i mutamenti che la tecnologia ha apportato nei comportamenti di consumo dei contenuti multimediali.

L’industria culturale si caratterizza per la capacità di archiviazione di dati e accesso alla riproduzione di contenuti. Ne deriva, quindi, che l’industria musicale adopera queste tecniche per la distribuzione di materiale sonoro, rivendicandone il diritto d’autore. È interessante delineare anche un altro aspetto, legato a quello di “procedura”. Se la mentalità modernista⁶ si concentrava sul significato culturale delle tecnologie, la cultura mediatica approfondisce in che modo le procedure influiscono sull’atto creativo, ridefinendolo.

Nel corso della sua esistenza, il mondo della musica ha attraversato varie fasi, tutte segnate e delimitate da profondi mutamenti. Storicamente, le fasi della discografia sono quattro: la nascita, dalla fine dell’Ottocento, con l’invenzione del fonografo, agli anni Cinquanta del XIX secolo; il boom, dagli anni Sessanta con la nascita e diffusione del Rock ‘n Roll; il digitale, a partire dagli anni Ottanta con l’invenzione del CD e la masterizzazione digitale; la crisi, segnata dall’avvento del *file sharing* e della pirateria, che sancirono il declino delle vendite di tutti i supporti fisici precedenti. La tortuosa vita discografica ebbe inizio con l’invenzione del fonografo⁷ nel 1877 da parte di

⁶ *Modernismo*: vocabolo che indica la tendenza al rinnovamento e alla riforma di idee, metodi, ecc., che si vogliono adeguare a esigenze moderne. Verso la metà del Novecento, l’affermazione delle nuove scienze umane – come la psicoanalisi e l’etnologia – e nuove correnti filosofiche – come la fenomenologia, lo strutturalismo e l’ermeneutica – ha inciso, in forme e modalità diverse, sulla nozione di ‘scientificità’ risalente al tempo della rivoluzione scientifica. Il carattere attuale del concetto di modernità è il risultato di una progressiva intellettualizzazione e razionalizzazione che ha portato al completo distacco dal mondo, ovvero alla cognizione che qualsiasi cosa possa essere disciplinata grazie alla ragione e alla tecnica (*Vocabolario Treccani*, s.v. *modernismo*).

⁷ Si trattava di un supporto inizialmente concepito per la registrazione vocale, ma ben presto il suo utilizzo venne allargato anche alla nascente tecnica della registrazione strumentale. Il fonografo era composto da un cilindro sul quale venivano tracciato dei solchi da una puntina che recepisce il suono.

Thomas Edison. Quest'ultimo, quasi inconsapevolmente, inaugurò l'epoca della riproducibilità musicale, fino a quel momento inesistente. Prima di allora, la musica si poteva "toccare" esclusivamente sugli spartiti dei musicisti, che ne erano gli unici portavoce. Viveva solo nel momento della sua esecuzione, come un'opera teatrale. Era circoscritta in ambienti elitari ed erano pochi quelli che potevano concedersi il privilegio d'imparare a suonare uno strumento. Con l'invenzione di Edison, gli esecutori dovettero adattarsi alla nuova tecnologia, dal momento che erano tenuti a prestare due tipologie di performance: quella dal vivo e quella in studio di registrazione. Di conseguenza, cambiò anche l'approccio alla fruizione. Si cominciarono a delineare due universi di ascolto (dunque anche di socialità) paralleli, ma differenti⁸.

Il fonografo venne ripreso, perfezionato e lasciò spazio al grammofono, più curato nei dettagli e dal design più sofisticato. Grazie a una puntina metallica che percorreva i solchi dei dischi in vinile (o meglio, in gommalacca), si potevano ascoltare i suoni prodotti che uscivano dalla loro superficie. Una delle conseguenze più importanti che ebbero luogo in seguito alla diffusione di questi apparecchi fu la nascita di nuovi spazi dedicati all'ascolto, dei contesti inediti di ritrovo per gli ascoltatori, che condividevano la passione per la musica in luoghi come il soggiorno domestico o in locali adibiti (poi saranno i *jukebox* nei pubblici spazi). Con il fonografo, intanto, nasce il concetto di discografia: la musica viene sostanzialmente trasformata in oggetto, commercializzabile e riproducibile serialmente. Si passa da un periodo in cui la diffusione di musica avveniva esclusivamente attraverso la sua diretta riproduzione a uno in cui entra in gioco la distribuzione, trasformando in maniera radicale e irreversibile le cose.

Senza dubbio, la continua e rapida evoluzione sociale è stata la principale spinta che ha avviato queste trasformazioni. I bisogni e i consumi della società sono sempre stati al centro delle indagini di mercato, nell'impegno di seguirli e prevederli, adattandosi agli sviluppi generali, per soddisfare una domanda sempre più ricca. Un caso particolare risulta quello della discografia. La sua storia è un affascinante susseguirsi di periodi e personaggi che, nel corso del tempo, sono riusciti a interpretare le tendenze delle nuove genera-

⁸ Come i musicisti, anche i cantanti dovettero abbracciare il cambiamento tecnologico. Negli stessi anni, infatti, iniziarono a diffondersi i primi microfoni vocali. Le voci dei cantanti, che fino ad allora non potevano permettersi di essere flebili, divennero più calde e avvolgenti, più modulate. Non era più necessaria una straordinaria potenza vocale per essere ben uditi dai presenti. Si prenda ad esempio cantanti come Chet Baker: il suo timbro delicato e la sua voce ridotta a poco più di un sussurro, che sembrava entrare direttamente nelle orecchie dell'ascoltatore, sono stati ripresi da innumerevoli artisti proprio per il loro altissimo livello di emotività.

zioni dal punto di vista dell'*entertainment*. Fino agli anni '50 del Novecento ci fu un sostanziale aumento della riproduzione musicale, che visse un momento di picco vertiginoso negli anni '60, quando il Rock'n'Roll "esplose" nel panorama culturale con grande clamore, predisponendo anche un terreno fertile per le future generazioni di musicisti. Tutti i media allora disponibili e i nuovi canali vennero strumentalizzati a scopi commerciali, autentica vetrina dei prodotti discografici. In questo modo, il fenomeno musicale conobbe un'importantissima risonanza interessando ogni livello sociale. Era un periodo ricco di novità e fervore artistico, dominato da star eclettiche che si rivolgevano principalmente ai giovani. Questi ultimi, infatti, interpretavano il consumo musicale come uno strumento per distinguersi dalle generazioni precedenti, accorciando idealmente la distanza con i loro nuovi "miti".

Successivamente alla larghissima diffusione del disco in vinile, che aveva creato un'autentica fedeltà attorno alla sua figura durante la prima e seconda fase di vita della discografia, il mercato musicale mise in commercio le prime musicassette. Erano gli anni Settanta, carichi di novità dirompenti. Di piccole dimensioni e decisamente più maneggevoli, le musicassette riuscirono a portare la musica all'aperto, fuori dalle mura di casa. Dapprima nelle autoradio, poi ovunque, grazie al *walkman*. A pensarci oggi può sembrare banale, essendo abituati ad avere un costante "sottofondo musicale", ma è esattamente da quel momento che la musica diventa parte di ogni aspetto delle nostre vite, compagna invisibile ma sempre presente: una continua colonna sonora delle giornate di ciascuno. Le musicassette sono state la materializzazione di un nuovo modo di ascoltare la musica, "adatto a una vita in movimento".

Le musicassette e il *walkman* diventarono dei nuovi modelli in risposta a tendenze sociali e di mercato, capaci di rendere l'atto di ascoltare musica molto più semplice e innovativo. È il *walkman*, appunto, il capostipite di una nuova modalità di fruizione musicale, che avrebbe cambiato in maniera irreversibile le abitudini di tutti. Lanciato nel 1979 dalla Sony, il lettore portatile rese la musica "tascabile". Nonostante l'enorme successo delle musicassette e la loro larghissima diffusione, tuttavia, il loro tramonto era vicino. Nei cantieri della Philips stava nascendo il Compact Disc. L'industria musicale aveva intuito che c'era un ulteriore bisogno d'innovazione tecnologica e, come ogni periodo della discografia, questo avvenne in concomitanza con il lancio di un nuovo supporto⁹.

⁹ Inizialmente, il CD si configurò come un prodotto piuttosto "di nicchia". I primi repertori a essere riconvertiti nel nuovo formato furono quelli classici, opere liriche e sinfoniche. Non influenzato dalle mode e dalle tendenze del momento, il mercato della musica classica era considerato "sicuro", lontano dai rischi legati al lancio di un artista emergente (Razzini, 2020).

Si presentavano anche problemi di carattere materiale: lo stato di conservazione di un disco in vinile variava in base al numero di volte in cui la puntina attraversava i solchi, così come quella della musicassetta era dettata dalla deperibilità del nastro magnetico. Con il passare del tempo, quindi, entrambi i supporti si sarebbero dovuti riacquistare. Il CD, invece, non presentava questi problemi. Nel giro di pochi anni, le vendite del nuovo supporto sorpassarono quelle delle musicassette e del vinile, conquistando una posizione dominante nel mercato. L'uscita del CD e la sua massificazione fecero sì che il pubblico non si limitasse solo ad acquistare le nuove uscite, ma anche a rinnovare il repertorio che già possedeva in formato vinile e cassetta. L'intero catalogo musicale fino ad allora masterizzato venne riconvertito nel nuovo formato, generando un'impennata vertiginosa delle vendite. Questo permise alle case discografiche di pubblicare e vendere non solo prodotti nuovi, ma anche quelli già disponibili. Questo fenomeno è stato chiamato "bolla digitale": si tratta di una condizione di mercato data dall'aumento considerevole dei prezzi in seguito ad una forte crescita della domanda. Chiaramente, gli enormi guadagni generati dalla vendita del CD finirono per distrarre e intorpidire i discografici, che si adagiarono sulla facilità con la quale erano riusciti ad arricchirsi da qualcosa che già avevano, lasciando in secondo piano gli investimenti per lo *scouting* di nuovi artisti.

Nel periodo in cui le vendite erano stabili e la discografia viveva il suo periodo più florido, le case discografiche cercavano di puntare tutto sullo sviluppo dei singoli artisti, a differenza di oggi in cui, data la grave crisi del settore, si preferisce investire maggiormente sui "successi immediati".

Nel corso degli anni, il CD, come del resto avevano già fatto *walkman* e musicassette, divenne elemento caratteristico delle nuove generazioni, sempre più interessate ai processi di digitalizzazione e attratte da uno stile di vita più dinamico. Ma purtroppo la sua gloria non sarebbe durata ancora a lungo. Dal momento in cui qualsiasi utente poteva registrare un CD tramite il suo computer, di fatto, poteva anche ascoltare la sua musica preferita direttamente da esso, senza il bisogno di spostarla ulteriormente su altri supporti. Si stava facendo largo una forte necessità: quella di ridurre il peso dei file audio in modo da avere più spazio di archiviazione. L'arrivo di Internet inaugurò l'era del *download*, della pirateria e del *file sharing*. L'invenzione del formato mp3 aprì la pista a quello che diventò il primo sito di download musicale mai creato: Napster. Era il 1999, quando due studenti americani, Shawn Fanning e Sean Parker, idearono un sistema caratterizzato da un database centrale, costituito da una lista di tutti gli utenti "alla pari". L'obiettivo era quello di creare un software in grado di condividere tra i computer la musica

digitale contenuta negli *hard disk*. I file musicali in formato mp3 avevano dimensioni molto ridotte (circa il 9% dello spazio totale di un CD) ed erano facilmente archiviabili. Scaricare un brano richiedeva pochi secondi ed era completamente gratuito. Nei primi periodi della sua diffusione, il *download*, pur rappresentando una potenziale minaccia per le case discografiche, non venne percepito come pericoloso. Era una pratica ancora molto poco diffusa, legata principalmente allo scambio di materiale multimediale tra conoscenti. Il settore musicale commise un grave errore di valutazione, sottostimando il potenziale di uno strumento come Internet.

Come visto in precedenza, il CD fu in grado di spodestare il vinile dal primato delle vendite, e anche il *file sharing* fece lo stesso col CD, ma il suo impatto fu di una forza incomparabile. Il vinile aveva regnato incontrastato per decenni, creando una vera e propria “religione” attorno alla sua materialità. Il CD, invece, non aveva avuto tempo di guadagnarsi questa potenza. Certamente, si trattava di un supporto che nel giro di pochi anni aveva fatto esplodere le vendite e ridefinito il *music business*, ma era privo di quella componente affettiva che caratterizzava il vecchio disco nero. In molti, nonostante la qualità del suono fosse indiscutibilmente superiore, non si sono piegati alla novità e hanno continuato a preferire il vinile (*trend* che, peraltro, si è riaffermato con decisione negli ultimi periodi). Se il CD aveva segnato la fase di digitalizzazione dei contenuti, traducendoli nel linguaggio binario, il *file sharing* aveva portato alla loro disintermediazione, trasformando la musica digitalizzata in un prodotto capace di viaggiare liberamente senza il controllo degli artisti e dei discografici. Come sostiene Gianni Sibilla, esperto di media, musica pop e industria culturale, uno dei principali motivi dell’attuale crisi discografica consiste nella perdita di potere tecnologico: non era più necessario il legame alle multinazionali entro le quali vivevano le industrie discografiche, poiché da quel momento si poteva ascoltare musica direttamente dal proprio PC, senza bisogno di intermediari. Fu un vero e proprio terremoto digitale, capace di far crollare il CD e il sogno nel quale stava vivendo l’industria discografica da qualche anno. La dirompenza di questo fenomeno è legata all’avvenimento in simultanea di tanti diversi cambiamenti che hanno avuto luogo negli anni Novanta: dalla transizione analogico-digitale al boom nel settore tecnologico, per arrivare a Internet.

L’iniziale rifiuto e la successiva condanna delle nuove tecnologie da parte del settore attraverso inutili campagne di criminalizzazione del *file sharing* e della masterizzazione di CD anche ad uso personale, costituì il più grande errore che le case discografiche potessero commettere e anzi, finì per peggiorare la reputazione dell’industria stessa. Nel giro di pochissimo tempo molti di-

scografici, assieme ai propri artisti, si ritrovarono in ginocchio. Analizzando i numeri possiamo rendercene conto: se nel 1999 l'industria musicale globale fatturava quasi 28 miliardi di dollari l'anno, nel 2003 si era già scesi a quota 20. In calo di anno in anno, arriva il 2014, in cui i ricavi globali precipitano a 14,3 miliardi. In quindici anni, insomma, la diffusione della pirateria aveva dimezzato i ricavi del *music business*.

Come detto in precedenza, dopo il passaggio dall'analogico al digitale, così come dopo quello al CD, per poi passare alla pirateria, la fase che più di ogni altra ridefinisce ancora una volta il modello del music business è quella che va dal *download* allo *streaming*. È un momento epocale, un punto di non ritorno definitivo e cruciale per il settore, che nuovamente si era trovato nella condizione di doversi reinventare da capo. D'ora in poi si comincia a usare l'espressione "musica liquida" per riferirsi alla nuova tipologia di fruizione musicale, ormai lontanissima dalla vecchia dimensione fisica. Era stato il sociologo Zygmunt Bauman a introdurre l'espressione "società liquida" in riferimento a complesse strategie collettive. Il concetto di società liquida, secondo Bauman, spiega un contesto di relazioni dove tutti i confini e i riferimenti sociali precedenti sfumano e si modificano nel tempo. Associato alla musica, il concetto di liquidità delinea una tipologia di fruizione totalmente immateriale, che non si può possedere, ma alla quale si può soltanto avere accesso.¹⁰ Ne usufruiamo, la "salviamo" per poterla ascoltare anche offline, ma di fatto non ne abbiamo la proprietà. L'idea di fondo era quella di ricreare "un modello di business che rispondesse alla crisi del mercato musicale", partendo dalla creazione di una piattaforma in grado di erogare tutta la musica possibile, superando i precedenti modelli di musica digitalizzata (come iTunes Store¹¹). Sì, erogare, perché

¹⁰ Il rischio maggiore, quindi, è che il materiale possa essere modificato o cancellato dai detentori del copyright, ovvero gli artisti, i quali possono ottenere la rimozione dei loro album o di un singolo brano dalle piattaforme in qualsiasi momento, per qualsiasi motivo.

¹¹ iTunes: era nato poco prima, con l'intenzione di gestire le canzoni in formato mp3 presente sul proprio pc. L'intento, quindi, poteva sembrare piuttosto lontano dal voler rendere legale il *file sharing*, e comunque poteva risultare un tentativo azzardato, in seguito alla vicenda di Napster... Di lì a poco, invece, iTunes si rivelò essere un sistema ibrido ed efficace, costruito traendo il meglio da una situazione estremamente negativa per la musica. Infatti, la piattaforma di Apple sfruttava lo stesso tipo di architettura di Napster, ovvero il peer-to-peer, ma stavolta lo legava obbligatoriamente all'acquisto in formato digitale del brano in questione. Se si voleva scaricare musica, quindi, da allora in poi si doveva pagare. Al momento del lancio della piattaforma, iTunes metteva a disposizione una vera e propria libreria virtuale per l'acquisto di musica. "Apple è stata in grado di convincere le principali etichette a mettere a disposizione il loro catalogo su un'unica piattaforma e a venderlo canzone per canzone a 99 centesimi (Sibilla, 2006)". Si poteva, quindi, acquistare singolarmente i brani, anziché tutto l'album, suggerendo una nuova forma di fruizione musicale "atomizzata" (che si sarebbe consolidata tempo dopo con

di fatto non si compra nulla. Il termine *streaming*, infatti significa “fluire”, “scorrere”, in un certo senso anche “trasmettere”. È un concetto che si svincola totalmente da un’accezione materiale della musica come era sempre stata intesa in passato. Lo *streaming* ha accentuato una nuova forma di consumo già introdotta e favorita dal *download*: anziché ascoltare un album per intero, si predilige l’ascolto di un singolo brano, inserendolo in *playlist* messe insieme *ad hoc* dal singolo utente. L’album continua a essere un importante parametro per la valutazione della credibilità di un artista, ma intanto le *playlist* sono diventate un nuovo portale di accesso alla musica. Occorre, a questo proposito, richiamare al concetto di “musica atomizzata”, in relazione all’incremento degli abbonati *premium*: se i nostalgici dell’ascolto “analogico” vogliono ritrovare quel vissuto che si crea solo con il consumo appassionato di un CD o un vinile, è un dato di fatto che la crescita del servizio *premium* sottintende una volontà da parte dei consumatori di riavvicinarsi il più possibile a quell’esperienza di ascolto, senza le aberranti interruzioni pubblicitarie presenti nell’opzione *freemium*.

La dimensione di ascolto è profondamente mutata nel corso degli ultimi mesi. L’emergenza Covid-19 ha inciso profondamente sulle vite di tutti, costringendo le persone a rivedere le proprie abitudini di vita da punti di vista diversi. Con la progressiva chiusura delle attività, tantissimi lavoratori si sono ritrovati in grave disagio economico. Per quanto riguarda il settore musicale, la pandemia ha avuto ripercussioni gravissime, che vanno dal calo iniziale delle vendite di supporti fisici (di fatto un *trend* non nuovo) alla sospensione degli spettacoli dal vivo, con la cancellazione dei *tour* previsti per il 2020 e, in buona parte, anche per il 2021. Il comparto dello spettacolo è stato il primo tra tutti i settori a chiudere. Secondo i dati Ansa, l’ambito della cultura (e nello specifico quello musicale) è stato tra i primi a risentire della sospensione delle attività. Esso rappresenta il 4,4% del PIL dell’Ue e conta 12 milioni di posti di lavoro a tempo pieno. L’Italia si posiziona tra i primi paesi al mondo per innovazione in campo musicale e produzione di eventi dal vivo. È una realtà musicalmente ricchissima, con un ampio spettro di artisti attivi in tutti i generi, ma soprattutto è dotata di un ottimo comparto

il trend dei “singoli”). La grande fortuna di questa nuova piattaforma è dovuta anche al relativo supporto fisico che da poco tempo era uscito sul mercato: l’iPod, sempre prodotto dall’azienda di Cupertino. Del resto, la discografia è, per sua natura, legata ad un supporto, il quale segna l’inizio di una nuova fase. Citando le parole di Steve Jobs stesso, in un’intervista rilasciata a *Rolling Stone* il 3 dicembre 2003, “È impossibile fermare [la pirateria]. Perciò bisogna farle concorrenza” (Smith, Telang, 2019).

*scouting*¹², che s’impegna nella ricerca di nuovi talenti da lanciare sul mercato. Per la stagione estiva erano previste numerose iniziative musicali, tutte cancellate.

Oltre all’aspetto “dal vivo” della musica, nel nostro paese ha una notevole importanza anche la dimensione dello *streaming*. Nel 2019 la quota di produzione italiana ha registrato una delle percentuali di repertorio più elevate al mondo, per quanto riguarda il numero di album venduti: l’87%. Con gli studi di registrazione fermi, i concerti e i tour bloccati, l’impatto su tutta la filiera dei creativi, dei tecnici di studio e dei lavoratori del settore è stato travolgente. I dati registrati fino al periodo precedente il *lockdown*, e più in generale quelli che riportano l’andamento del mercato musicale negli ultimi due anni, risultano decisamente positivi. La “musica liquida” vale globalmente il 47% dei ricavi. Durante il 2019, questa cifra ha visto un incremento di 34 punti percentuali, grazie a un boom impressionante degli abbonati *streaming premium* (+32,9%). Il 2018 è stato il secondo anno consecutivo in cui lo *streaming* ha visto sui supporti materiali (94,8 milioni di dollari contro 61,9) e gli utenti a pagamento hanno raggiunto quota 225 milioni, generando da soli i 37% del fatturato della musica registrata. In questo modo, la musica liquida ha risollevato notevolmente le sorti del mercato musicale, da anni in costante calo a causa dell’onda d’urto innescata dalla pirateria (che, tuttavia, oggi è circa il 10% in meno), ma anche dal tracollo quasi definitivo del *download* (-21,2%), forma di consumo già in crisi. Questi dati si riferiscono alla visione globale di un settore decisamente prolifico, che vede in testa paesi come Stati Uniti e Giappone, i due maggiori mercati musicali del mondo. Ecco la tabella dei dieci che sono risultati più importanti nel 2018:

¹² Il *talent scout* è una figura che, all’interno del settore musicale, si occupa di monitorare i canali mediatici al fine di scoprire nuovi talenti sui quali investire le proprie risorse, o quelle dell’ente per il quale lavora. È un compito che sempre più difficilmente viene svolto dalle *majors*, le quali risultano maggiormente orientate al potenziamento di artisti già formati. Sono le “indies” ad occuparsene: queste ultime rappresentano un’ampia porzione del mercato musicale, formato soprattutto da artisti di “calibro minore”, ma inseriti in contesti lavorativi a conduzione “familiare” che prestano una maggiore attenzione al progetto artistico piuttosto che al successo su larga scala. Secondo un’indagine condotta sui dati raccolti tra il 2007 e il 2014 dalla Nielsen Soundscan, un sistema d’informazione e di tracciatura delle vendite di singoli discografici, album e video musicali negli Stati Uniti e in Canada, gli indipendenti occupano una fetta di mercato molto più cospicua di qualsiasi altra grande etichetta presa singolarmente (C. Atkinson [*Indie Artists Are Now No. 1 in Music Industry*], in Bolter 2020; cfr. Smith, Telang 2019).

01 USA	06 South Korea
02 Japan	07 China
03 UK	08 Australia
04 Germany	09 Canada
05 France	10 Brazil

L'Italia non si discosta molto da queste cifre: nel 2018, infatti, si è posizionata al dodicesimo posto, ma ha raggiunto il settimo in merito alle vendite "fisiche". Il mercato musicale fino al 2019 è stato fino al +2,6%, in grado di smuovere una cifra di più di 228 milioni di euro. Dal 2018 lo streaming è cresciuto ancora, stabilizzandosi su un +44,3% e superando le vendite di tutti gli altri supporti, in calo del 27%. Inoltre, lo *streaming* ha dato un ulteriore duro colpo alla pirateria, in ribasso di oltre il 20%. Secondo un'analisi condotta da IFPI, dal 2009 al 2014 lo *streaming* ha conosciuto una notevole impennata per quanto riguarda gli abbonati *on demand*, arrivando a 40 milioni di utenti. Il 2018 è stato il quinto anno consecutivo di ricavi in crescita, che hanno toccato quota 19,1 miliardi di dollari a livello mondiale. Lo *streaming* da solo garantisce il 47% degli introiti, composto per il 37% dai servizi a pagamento e per il 10% da quelli gratuiti derivati dalle pubblicità. Infatti, a fine 2018 gli utenti abbonati risultavano 255 milioni, ovvero il 37% delle entrate totali della musica registrata. Ma arriviamo al 2019. I ricavi dello streaming sono cresciuti quasi del 23%, raggiungendo una somma di 11,4 miliardi di dollari. Per la prima volta, il *cloud* ha rappresentato più della metà (56,1%) delle entrate mondiali della musica registrata. La crescita dello *streaming*, quindi, ha più che compensato il calo del 5,3% dei ricavi "fisici", in ulteriore ribasso rispetto al 2018. Questa crescita è stata senza dubbio sostenuta dall'aumento degli abbonati *streaming* a pagamento. L'Italia, a differenza di altri paesi, appare meno propensa al passaggio dall'opzione *free* a *premium*, ma ha comunque riportato un +8,2% di utenti abbonati, generando un introito di 20,2 miliardi di euro, il più alto dal 2004. Le piattaforme digitali come Spotify, Deezer o Apple Music sono sempre più sospinte dalla

loro dimensione “social”: l’utente, dal proprio profilo, può creare *playlist* e condividerle su altri *social* (come Instagram o Facebook) creando una risonanza maggiore attraverso una rete di contatti più estesa. A fine anno, globalmente, c’erano 341 milioni di utenti di servizi streaming a pagamento (che hanno portato la quota a 33,5%) e nel nostro paese ha rappresentato circa il 42% delle entrate totali della musica registrata.

Al di là della dimensione economica di un colosso come Spotify, è interessante valutarne l’incidenza a livello emotivo sui suoi utenti. Se con l’iPod, o con un qualsiasi altro supporto fisico, eravamo costretti ad ascoltare in *loop* i brani che noi stessi avevamo scaricato o acquistato, con lo *streaming* questo non accade più. La possibilità di creare *playlist* personali ha profondamente mutato le abitudini di ascolto delle persone, che generalmente preferiscono abbandonarsi a una riproduzione casuale di brani, appartenenti a innumerevoli artisti diversi, piuttosto che scegliere un singolo album. La cultura mediale, intesa in senso ampio, è in grado di offrire una vastissima gamma di esperienze di fruizione che hanno in comune un punto fondamentale, caratteristico in particolare dei contenuti d’intrattenimento: il piacere della “perdizione”. Abbandonarsi all’interno della “plenitudine digitale”, cercare qualcosa e finire per trovare tutt’altro, lasciarsi trasportare dall’esperienza secondo il concetto di *serendipity*: sono comportamenti di consumo tipici dell’era digitalizzata, e anzi, l’esperienza musicale è destinata a essere sempre più ibrida, come sostiene Luca Castelli, scrittore ed esperto di musica e cultura: vi saranno sempre più contaminazioni tra musica e altre tipologie d’intrattenimento. Un grande contributo è offerto ovviamente dalla tecnologia, che rende il cambiamento molto più marcato nel mondo della musica che in altri. Oltre ad aver influito in maniera considerevole sui rapporti tra major discografiche e artisti, il progresso tecnologico ha avuto una forte ripercussione anche sul rapporto tra le case discografiche e i consumatori, i quali si sono trovati di fronte a un sempre crescente assortimento di contenuti dei quali poter fruire (Smith, Telang, 2019). Pensandoci bene, quante volte capita, nel momento in cui si apre Spotify o un simile servizio streaming, di non sapere cosa ascoltare? La possibilità di avere a disposizione milioni di brani può essere un problema: si chiama *overload informativo*. Da non sottovalutare anche l’aspetto economico: se per comprare un solo CD non si spende meno di 10 euro, con lo *streaming* si accede a milioni di brani a un prezzo nettamente più vantaggioso (la versione *premium* di Spotify ha diverse tipologie di tariffe, che vanno dai 4,99 euro per gli studenti ai 14,99 per l’intera famiglia). Grazie a questa tipologia di fruizione è possibile venire a contatto con una vasta offerta, una miriade di mondi musicali, atmosfere diverse per ogni momento della giornata che sembrano realizzate su misura per chi le

ascolta. Così, tutte le piattaforme di streaming musicale si qualificano come strumento in grado di accompagnare le nostre emozioni, diventando apparentemente indispensabili nelle nostre giornate. Che si ascolti dalla propria stanza, o a una festa, o da soli su un mezzo pubblico, la musica liquida pervade sempre di più i tempi della nostra vita, ma purtroppo questa dimensione di ascolto è profondamente mutata negli ultimi mesi.

Il valore primario della musica è quello di “connettere” le persone, di creare momenti di aggregazione e scambio. È evidente che una situazione come quella attuale sia assolutamente in contrasto con l’offerta più “tangibile” che la musica è in grado di generare: i concerti, realizzati grazie all’impegno di migliaia di lavoratori e professionisti dello spettacolo. Con il decreto del 4 marzo 2020, il Governo ha sospeso tutte le manifestazioni e gli eventi di qualsiasi natura a fronte dell’emergenza sanitaria causata dalla pandemia di Covid-19. I primi dati messi in luce da Fimi riportano una situazione decisamente negativa: dalle prime settimane di marzo sono emersi evidenti cali sul segmento fisico (CD e vinili) di oltre i 60% e sui diritti connessi di oltre il 70% (dovuti alla chiusura di esercizi commerciali e all’assenza di eventi). Ma il dato decisamente interessante, e allo stesso tempo preoccupante, è che in un primo momento ha sofferto anche lo streaming musicale. La maggiore quantità di tempo libero che in molti si sono ritrovati a dover gestire, ha messo in rilievo il fatto che i servizi di streaming più gettonati sono stati quelli relativi a cinema e video (il pubblico preferiva passare il proprio tempo guardando film, serie tv, *tutorial*, video in generale). I motivi del declino delle piattaforme musicali sono principalmente legati all’assenza di nuove “uscite” da parte degli artisti, che fanno da traino agli ascolti, e dalla scarsa mobilità dei consumatori. Sempre secondo i dati IFPI, in Italia il 76% di chi ascolta musica lo fa in auto, il 43% nel tragitto casa-lavoro. Due dimensioni della quotidianità che sono quasi del tutto sparite tra i mesi di marzo e maggio. Infatti, come evidenzia il sito Music Business Worldwide, l’ascolto settimanale delle 200 canzoni più popolari su Spotify “è sceso a 95,4 milioni di riproduzioni nella settimana tra il 7 e il 13 marzo, rispetto ai 109 milioni del periodo 28 febbraio-6 marzo, e ai 121 milioni del 21-27 febbraio”. Succede dopo un anno come il 2019, che secondo i dati IFPI aveva invece mostrato una crescita complessiva dell’8%, la più elevata da cinque anni. Secondo le stime di Assomusica, l’Associazione Italiana Organizzazioni e Produzioni di Spettacoli dal Vivo, a fine stagione estiva il settore del *live* avrebbe registrato delle perdite fino a 500 milioni di euro, con oltre cinquemila eventi annullati (solo nella prima metà del 2020). A questo dato vanno aggiunte poi anche le perdite legate all’indotto, che l’Associazione stima in circa 600 milioni di euro.

Il settore dello spettacolo, al momento, sta lavorando per cercare di ricostruire quanto è andato distrutto in questi ultimi mesi con una coesione e

un senso di lavoro di squadra che raramente si erano visti prima, partendo proprio dalla musica dal vivo. Dal momento in cui risulta impossibile realizzare un concerto come si è abituati a immaginarlo, sono già state diverse le iniziative che hanno permesso di dare vita a eventi musicali nel rispetto delle norme di sicurezza decretate dal governo. Oltre alla necessità e al forte desiderio di recuperare al più presto una realtà già consolidata come quella del concerto dal vivo, molti artisti e operatori del settore stanno sperimentando nuove tipologie d'intrattenimento. La soluzione (quantomeno nell'immediato) è da ricercare *online*. Già durante il primo *lockdown* nazionale, vari artisti hanno utilizzato i loro canali social per mantenere una forma di contatto con la loro *fanbase*. La musica è diventata una specie di aggregatore virtuale, dal momento in cui non era possibile riunirsi dal vivo. Sfortunatamente le dirette Instagram, per quanto ottimi intrattenimenti per chi le faceva e per chi le guardava, non generavano alcun tipo di guadagno per gli artisti. È bene distinguerle dai già consolidati *webcast* musicali a pagamento, che esistono da tempo (Sibilla, 2020). In questo momento di crisi del settore, lo streaming rappresenta un'importante risorsa che bisogna imparare a gestire. La parola *live* (intesa come intrattenimento in tempo reale o intrattenimento consumato di persona) ha assunto, per quanto riguarda la musica, il significato di "autentico", "unico" (Sibilla, 2020). L'offerta *live streaming*, inizialmente concepita come mezzo di raccolta fondi per il settore, è progressivamente cresciuta e si è strutturata a tal punto da coinvolgere pressoché tutti i generi, dal pop all'opera. Infatti, gli eventi in streaming con *ticket* a pagamento hanno avuto in successo fuori scala, che è andato oltre le previsioni, a tal punto da far pensare che il vero boom del segmento arriverà proprio al momento della ripresa dei concerti dal vivo. Fa scuola il caso del rapper statunitense Travis Scott, paladino dei concerti virtuali: il 23 aprile scorso, nel pieno dell'isolamento domestico, il *rapper* ha lanciato il suo primo concerto su Fortnite, noto videogioco *online*. Questi, sottoforma di *avatar*, è apparso sugli schermi di tutti i giocatori attivi in quel momento e ha avviato una rappresentazione audio-visiva degna di nota.

Sostiene Eric Skelton, editore musicale per Complex, "Travis Scott e la Epig Games (la casa produttrice di Fortnite), in maniera intelligente, non hanno cercato di replicare l'esperienza di un concerto. Hanno scelto di fare qualcosa di molto più surreale: hanno creato un nuovo tipo d'intrattenimento che in futuro potrebbe essere complementare a quello offerto dai concerti". Ciascuno dei giocatori collegati disponeva del proprio avatar che, inserito in una scenografia del tutto surreale tipica dei videogames, poteva muoversi liberamente nello spazio e interagire con gli altri *avatar*. Oltre ai 12 milioni

di utenti collegati in diretta, il concerto è stato seguito anche al di fuori del gioco, toccando quota 27 milioni di spettatori, grazie ai vari *streamer* che lo hanno trasmesso su altre piattaforme, come Twitch e YouTube. Una dimensione di ascolto totalmente nuova, verso la quale non sono mancate le critiche: secondo Rockit, importante rivista musicale che ha dedicato un intero articolo all'evento, "la causa era nobilissima, le piattaforme hanno retto bene e lo *show* senza presentatore, con le esibizioni una dopo l'altra – come in una grande *playlist* – è stato più che godibile. Ma la convinzione che il digitale non sia la risposta, rimane". Nonostante il concerto abbia raccolto giudizi abbastanza soddisfacenti, è stata la lettura di un ulteriore articolo a far cambiare la prospettiva di Skelton. Lo spunto per la riflessione critica proviene da Skift, media *company* americana impegnata nella consulenza per il turismo e altri settori. Secondo il loro punto di vista, la musica starebbe per rivivere il suo "Napster moment", ossia una condizione ben precisa in cui le entrate e la profittabilità di un settore, arrivate a un livello massimo di saturazione, ne decretano la graduale e inevitabile discesa. Insomma, i nuovi canali mediatici per la trasmissione di eventi in streaming potrebbero rappresentare il nuovo punto di non ritorno per la musica, forzandola ad abbracciare un nuovo e indesiderato cambiamento (proprio come successe con l'avvento della pirateria prima e con quello delle piattaforme *streaming* dopo). Lo *streaming* da solo, quindi, potrebbe non essere sufficiente a soddisfare le aspettative del pubblico che assiste virtualmente. Una tra le forme mediali più recenti e con maggiore potenziale comunicativo è sicuramente la "realtà aumentata", che propone un'esperienza immersiva di contenuti audiovisivi. Già ampiamente sfruttato per scopi cinematografici, il "virtuale" potrebbe rappresentare un'opportunità da non sottovalutare per il mondo della musica. Adattata al campo musicale, basti pensare che YouTube ha già un canale interamente dedicato al VR. L'intersezione tra videogioco e media, quindi, rappresenta un ulteriore campo di ricerca mediatica che analizza come queste piattaforme non si limitino semplicemente a potenziare la dimensione "offline" delle persone, ma si spingano fino ad abbattere totalmente le barriere tra virtuale e reale (*Link*, 26).

Gli ultimi aggiornamenti sulle possibili soluzioni per salvare lo spettacolo dal vivo post-Covid provengono proprio dalla tecnologia di *virtual reality*. Proprio Napster, la sopracitata piattaforma di *file sharing* che ha ridefinito il *music business* nel 1999, potrebbe diventare la protagonista di una nuova rivoluzione, in *partnership* con Melody VR (tra le più importanti aziende operanti nel settore). L'idea è quella di "creare un'unica piattaforma musicale in grado di offrire performance live immersive e streaming per la prima volta in

assoluto”, ottenendo così il primato nell’oceano blu dei “concerti domestici” in realtà virtuale. Trovandosi “virtualmente” presente nella realtà simulata, lo spettatore proverebbe una *catarsi*, data dal suo posizionamento all’interno della scena e dall’impressione di vivere realmente l’esperienza. L’obiettivo, come ha dichiarato John Sykes alla rivista Billboard, “è quello di rendere non solo la migliore esperienza per i fan presenti sulla location, ma creare contenuti assolutamente formidabili anche per tutti gli altri”.

In una prospettiva di ripresa, dopo un periodo di crisi così profondo e destinato a durare ancora a lungo, si ripone speranza nelle realtà locali. A tale proposito, Music Innovation Hub, un *pull* di esperti internazionale che promuove l’innovazione nell’industria della musica, ha commissionato a Ergo Research (società di ricerca specializzata nei consumi culturali) uno studio specifico per la questione. L’indagine si focalizza su alcune delle domande più frequenti che in molti si sono posti durante i mesi di *lockdown*: “come cambierà il nostro stile di vita a seguito del Coronavirus?”, “come cambieranno gli eventi musicali?”, il “futuro della musica sarà costituito perlopiù dagli eventi in streaming?”. La risposta a tale indagine sembra incoraggiante e mette in luce il potenziale dei piccoli eventi, in quanto più facili da organizzare e più gestibili rispetto alle norme di sicurezza. Lo afferma il direttore del Music Innovation Hub, Dino Lupelli. “I piccoli eventi possono rianimare i distretti urbani più colpiti dalla pandemia, rendendoli più attraenti per investitori, commercianti, residenti, utenti della città. La musica è una parte importante della vita urbana”, sostiene Lupelli. “Storicamente, – continua – tutti i boom musicali sono fioriti da una vivace rete di piccoli locali e club musicali. Una parziale deregolamentazione dei permessi potrebbe produrre una nuova esplosione musicale”.

La sopravvivenza del settore musicale, insieme a quello cinematografico, si sta rapidamente concretizzando nell’orientamento, sempre più necessario, verso una forma di consumo improntata al digitale. La musica registrata, che secondo i dati raccolti a inizio pandemia aveva subito un calo rispetto agli anni precedenti, sta risalendo a velocità ragguardevole, tanto da coinvolgere anche altri segmenti, come quello del disco in vinile. Il revival del vinile rappresenta, forse meglio di qualunque altra, l’immagine dell’autentica passione per l’oggetto musicale. Molti appassionati di musica, privati dell’esperienza del *live*, da ormai un anno, sentono il bisogno di acquistare prodotti discografici per mantenere il contatto con il suono, per sentirlo vicino in un momento nel quale non è possibile trovarlo in altri luoghi. Questo fenomeno non riguarda esclusivamente gli adulti o i più nostalgici del supporto materiale, ma anche tantissimi giovani. In Italia gli album *rap* hanno sistematicamente occupato diverse posizioni nella *top ten* dei vinili nel

corso del 2020. In merito, emergono dati interessanti provenienti dagli Stati Uniti. Secondo la rivista “Billboard”, durante la settimana di Natale, infatti, negli USA sono stati venduti quasi 2 milioni di vinili in formato album, superando un record rimasto imbattuto dal 1991. Tutto ciò in piena pandemia e con tutte le difficoltà relative alla chiusura dei negozi e alla mobilità ancora molto ridotta. Quello del vinile è un mercato complesso, composto da molteplici sottogruppi in base alla clientela e agli interessi dei singoli. C'è chi acquista vinili per suonarli dal vivo, chi invece lo fa per collezionarli o rivenderli. Ciascuna di queste tipologie di consumo è relativa a uno specifico *target*, e questo argomento richiederebbe una trattazione a sé. Ma in rapporto all'attuale crisi dovuta alla pandemia, il settore musicale può dire di star traendo un importante elemento positivo riguardo all'aumento delle vendite del supporto fisico. Richiamando l'attenzione di diverse generazioni, soprattutto quelle più giovani.

In conclusione, l'intero sistema mediatico, a causa della pandemia, ha giocato un ruolo primario nell'informazione e nell'intrattenimento, incidendo profondamente sui comportamenti di consumo di contenuti digitali da parte dell'intera popolazione mondiale. Non solo, è riuscito nell'obiettivo di far sentire tutti più vicini, grazie ai nuovi *media* e alla loro continua interazione con quelli vecchi, dando vita a una “plenitudine” di contenuti e interazioni di rilevanza storica, in grado di farci stare meglio, in grado di alleviare il peso dell'assenza di condivisione con il mondo reale, in grado di crearne un altro virtuale, ma pur ricco d'infiniti stimoli. Senza dimenticare tuttavia la bellezza della condivisione e il potere di creare solidale comunità proprio della musica, che anche in assenza di connessione Internet (e oltre ad essa) è riuscita a mettere in rapporto da balcone a balcone, da finestra a finestra, tante persone, sovente sconosciute tra loro, animando strade e cortili di cori e canti improvvisati ma autentici.

Bibliografia

- Adducci V., 2013, *Evoluzione dell'industria musicale: share to download*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna in Dams-Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo.
- AFI [Redazione], 2020, “Covid-19 e la crisi del settore musicale: la necessità di un intervento mirato per salvare una filiera. Dieci proposte per salvare la musica in Italia”, in <https://www.afi.it/it/covid-19-e-la-crisi-del-settore-musicale/>

- ANSA [27 marzo] 2020, “Coronavirus: appello musica indipendente per tutela settore”, https://www.ansa.it/europa/notizie/proprietà_intellettua-le/2020/03/25/coronavirus-appello-musica-indipendente-per-tutelaset-tore_d530ff0b-c285-47f0-88d8-3815e8d6f561.html
- Ansaldo G., 2020, “La musica dal vivo è intrappolata in un limbo”, in *Inter-nazionale*, 29 apr., <https://www.internazionale.it/notizie/giovanni-ansaldo/2020/04/29/concerti-coronavirus-cancellati-rimborsi>
- Atkinson C., 2019, “Indie Artists Are Now No. 1 in Music Industry”, *New York Post*, 2 gennaio 2014, in Smith M. D., T Relang (a cura di), *Streaming, sharing, stealing: i big data e il futuro dell'intrattenimento*, Roma, Minimum Fax.
- Baptista R., 2020, “Impatto del Coronavirus sui consumi: dalla “caccia” alla carta igienica al boom di traffico Internet”, in <https://www.insidemarke-ting.it/impatto-del-coronavirus-sui-consumi-in-italia-e-nel-mondo/>
- Barbera D., 2020, “12 milioni di persone hanno seguito il concerto virtuale di Travis Scott su Fortnite”, in *Wired*, in <https://www.wired.it/gadget/videogiochi/2020/04/24/concerto-travis-scott-fortnite/>
- Blogmeter 2020, “Italiani e social media, quarta edizione”, in <https://www.blogmeter.it/it/blog/italiani-e-social-media-quarta-edizione>
- Blogmeter, 2020, *Due mesi di lockdown: italiani tra social e nuove abitudini di consumo*, in <https://www.blogmeter.it/it/blog/italiani-tra-social-e-nuove-abitudini-di-consumo> *Musica e media: nuove forme di consumo durante la pandemia* 287
- Blumler J., 1992 (a cura di), *Television and the Public Interest. Vulnerable Values in Western European Broadcasting*, Londra, in https://www.trec-cani.it/enciclopedia/l-evoluzione-della-comunicazione-vecchi-e-nuovi-media_%28Atlante-Geopolitico%29/
- Bolter J. D., 2020, *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, Roma, Minimum Fax.
- Bommartini F., 2020, “Spotify, la libertà di ascolto è solo un'illusione”, in *Il Fatto Quotidiano online*, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/11/14/spotify-la-liberta-di-ascolto-e-solo-unillusione-vi-spiego-perche/6000210/>
- Byrne D., 2012, *Come funziona la musica*, Firenze, Giunti Editore S.p.A./Bompiani
- Canna F., 2020, “Digitalizzazione: secondo l'indice Desi 2020 l'Italia è ancora quartultima in Europa (e ultima per competenze)”, in <https://www.innovationpost.it/2020/06/11/digitalizzazione-secondo-lindice-desi-2020-litalia-e-ancora-quartultima-in-europa-e-ultima-per-competenze/>

- Casarin D., 2020, “Social media marketing post Covid-19”, in <https://blog.advmedialab.com/social-media-marketing-post-covid-19>
- Castelli L. 2014, “Il self publishing e l’ecosistema condiviso”, in G. Bonanomi, R. Zonin (a cura di), in *Musica liquida: Spotify, Deezer e la canzone nell’era dello streaming*, e-book, Informant editore.
- Castells M., 1996, *The Rise of Network Society*, New York (trad. it. *La nascita della società in rete*, Milano 2002).
- Catepazz, 2015, “Il diluvio...commerciale”, in <https://ilquotidianoinclassa.ilsole24ore.com/libri-dischi-e-film-sono-aeoeliquidiae%C2%9D-cosarestera-dei-nostri-ricordi/il-diluvio-commerciale>
- Compol 2020, *Media for Democracy Monitor MDM 2020: Covid and the Media*, in https://www.compol.it/wp-content/uploads/2020/09/CS_MDM_ITA.pdf
- D’Amato F., 2009, *Musica e industria*, Roma, Carocci.
- Dara V., 2020, “Più ascoltati nei media professionali ma anche più disinformazione e meno pubblicità: un osservatorio su media e Coronavirus”, in <https://www.insidemarketing.it/media-e-coronavirus-cosa-e-successo/>
- De Cesare C., 2020, “Trasformazione digitale, l’Italia ancora in fondo alla classifica” in *Corriere della sera*, https://www.corriere.it/economia/lavoro/20_dicembre_14/trasformazione-digitale-l-italia-ancora-fondo-classifica-0ca7c9ce-3e2e-11eb-9065-1ec87c08befd.shtml
- Deutsch L., 2014, “Unfiltered YouTube ‘Changing Diversity’ for Minorities”, in *Usa Today*, 26 dicembre 2014. Di Fraia G., 2020, *Osservatorio: comunicare in tempo di crisi*, in <https://www.iulm.it/it/sites/osservatorio-comunicazione-in-tempo-di-crisi/Comunicare-in-tempo-di-crisi/comunicazione-social>
- Edelman Trust Barometer*, 2019, in https://www.edelman.com/sites/g/files/aatuss191/files/2019-02/2019_Edelman_Trust_Barometer_Global_Report.pdf
- Engeneering Milano*, 2018, *ICT significato e definizione*, in <https://www.sae-pict.it/blog/ict-significato-e-definizione/>
- Falcini D., 2020, “Heroes, una gran figata da non ripetere”, in *Rockit*, <https://www.rockit.it/articolo/tutto-quello-che-ci-insegna-heroes-nellasperanza-che-non-ce-ne-sia-piu-bisogno>
- FIMI [Redazione], 2020, *Coronavirus, in Italia cala la musica in streaming*, https://www.ansa.it/sito/notizie/tecnologia/software_app/2020/03/20/virusin-italia-cala-musica-in-streaming_d094f20d-3c42-40b1-b28ba-8ce01fbc2b.html
- FIMI [Redazione], 2020, *Mercato discografico: in Italia Covid-19 fermerà la*

- crescita nel 2020*, <https://www.fimi.it/mercato-musicale/dati-di-mercato/mercato-discografico-in-italia-covid-19-fermera-la-crescita-nel-2020.kl>
- FIMI [Redazione], 2020, *Musica e cinema in lockdown, così il digitale sta cambiando tutto*, <https://www.fimi.it/blog/musica-e-cinema-in-lockdown-così-il-digitale-sta-cambiando-tutto.kl>
- Fina D., 2020, *Comunicare durante il Coronavirus: guida snella di Crisis Communication*, <https://www.marketingsnello.it/comunicare-durante-il-coronavirus-guida-snella-di-crisis-communication/#:~:text=Ma%20cosa%20si%20intende%20per,un%20articolo%20di%20Marketing%20Snello>.
- Gardellin M., Vannini G. (2016), *Music marketing 3.0: storie e strategie per l'emersione dell'artista indipendente nel nuovo mercato liquido*, Padova, 2016, Libreriauniversitaria.it Edizioni.
- Geenberg C., 1960, *Modernist Paintings, Forum Lectures, Voices Of America* in J. D. Bolter (a cura di), *Plenitudine digitale*, Roma, Minimum Fax.
- Giorello S., 2016, "Concerti in realtà virtuale, la nuova scommessa di Universal", in *Rockit*, <https://www.rockit.it/news/realta-virtuale-concertilive-universal>
- IFPI [Redazione], 2019, *IFPI Global Music Report 2019*, in IFPI Website <https://www.ifpi.org/ifpi-global-music-report-2019/>
- Italiano G.C., 2020, *AI come filtro tecnologico per ri-umanizzare le logiche del business*, in <https://www.mark-up.it/ai-filtro-tecnologico-per-ri-umanizzare-le-logiche-del-business/>
- Jones S., 2002, *Distribuzione e downloading: la musica e le tecnologie del web*, in *Sound Tracks: Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, F. D'Amato (a cura di), Roma, Meltemi.
- La Stampa*, 2020, "Coronavirus, crolla il mercato della musica", in *La Stampa online*, <https://www.lastampa.it/spettacoli/musica/2020/03/24/news/coronavirus-crolla-il-mercato-della-musica-1.38632793>
- MacDonald D., 1960, *Masscult e Midcult*, ed. it. 1997, Prato, Piano B Edizioni.
- Mancini P., 2012, "L'evoluzione della comunicazione: vecchi e nuovi media", in https://www.treccani.it/enciclopedia/l-evoluzione-della-comunicazione-vecchi-e-nuovi-media_%28Atlante-Geopolitico%29/
- Manzotti R., 2020, *Osservatorio: comunicare in tempo di crisi. La relazione tra condizione di isolamento e teoria della mente - IULM Università*, in <https://www.youtube.com/watch?v=VbPtYi4XqP8>
- McQuail D., 2005, *Sociologia dei media*, 5a ed, Bologna, Il Mulino.
- Monaco D., 2020, "La terza vita di Napster passa dai concerti in realtà vir-

- tuale”, in *Wired*, <https://www.wired.it/economia/business/2020/08/26/napster-melodyvr/>
- Prisco F., 2019, “Musica, la discografia cresce ancora grazie allo streaming (Italia al +2,6%)”, in *Il Sole 24 Ore - Economia*, https://www.ilsole24ore.com/art/musica-discografia-cresce-ancora-grazie-streaming-italia-26percento-ABz56pJB?refresh_ce=1
- Pisano A., 2019, “Da Napster a Spotify, come la tecnologia ha cambiato il modo in cui ascoltiamo musica”, in <https://www.ninjamarketing.it/2019/02/06/ascoltare-musica-napster-youtube-spotify-musically/>
- Rafat A., 2020, “The Event Industry Is Being Confronted By Its Napster Moment”, in *Skift*, <https://skift.com/2020/08/26/the-event-industry-is-being-confronted-by-its-napster-moment/>
- Razzini R., 2020, *Dal vinile a Spotify: quello che resta sono le canzoni*, Varese, People Records.
- RollingStone* [Redazione], 2020, “Come sarà la musica dopo la pandemia?”, in *RollingStone*, <https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/come-sara-la-musica-dopo-la-pandemia/528008/>
- Sibilla G., 2006, *L'industria musicale*, Roma, Carocci.
- Sibilla G., 2018, “Come sta il mercato dello streaming musicale?” in *Wired*, <https://www.wired.it/play/musica/2018/02/03/spotify-streaming-musicale-mercato/>
- Signorelli A.D., 2019, *Cosa resta di Napster, 20 anni dopo*, in *Wired*, [https://www.wired.it/attualita/tech/2019/06/01/napster-20-anni-dopo-storiase-an-parker/?refresh_ce=](https://www.wired.it/attualita/tech/2019/06/01/napster-20-anni-dopo-storiase-an-parker/?refresh_ce=1)
- Skelton E., 2020, “My Night at the Travis Scott ‘Fortnite’ Concert”, in *Complex*, <https://www.complex.com/music/2020/04/travis-scott-fortnite-concert-review>
- Smith M. D., Telang R., 2019, *Streaming, sharing, stealing. I big data e il futuro dell'intrattenimento*, Roma, Minimum Fax.
- The Euromedia Research Group*, 2020, “Media for Democracy Monitor MDM 2020”, in *Covid-19 and the Media: Devastation or Renaissance?* in <https://www.insidemarketing.it/media-e-coronavirus-cosa-e-successo/>
- Verra V., Portoghesi P., 1998, *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, *II Supplemento*, consultabile online: https://www.treccani.it/enciclopedia/moderno-e-postmoderno_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/
- Vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/infodemia/>
- YouTube, 2020, *Watching The Pandemic: What YouTube trends reveal about*

human needs during COVID-19, in <https://www.youtube.com/trends/articles/covid-impact/>

Autrici e autori

Carolina Bertaggia è laureata, con lode, in letterature comparate presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna; ha vissuto e insegnato in Italia, Spagna e Argentina. Si è occupata di eventi culturali presso il consolato italiano a Cordoba (Argentina) e il Comites (Comitato italiani all'estero) di Madrid. Attualmente lavora come docente specializzata in una scuola secondaria di Bologna, organizza corsi e laboratori di scrittura creativa. Ha partecipato come relatrice alle giornate di dibattito *online* organizzate, in collaborazione con la Societat Espanyola de Psicoanàlisi, dall'Universitat di Barcelona, dove ha studiato per un anno.

Anna Cinelli è laureata in Scienze della Comunicazione alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, con una tesi sul Fotogiornalismo. Ideatrice e creatrice del blog "4passinelbosco.com – Blog di viaggi interiori e non" tratta temi di psicologia, filosofia e viaggi.

Alice d'Isernia è laureata in Italianistica presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. A un percorso da libraia, affianca alcune esperienze come addetta stampa in varie realtà culturali bolognesi. Al momento si occupa di comunicazione presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano.

Davide Monda svolge da tre decenni attività didattica e di ricerca nell'Ateneo petroniano e, da quest'anno (2021), anche nell'Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara. È inoltre professore di italiano, filosofia, storia presso l'Istituto d'Istruzione Superiore "Crescenzi-Pacinotti-Sirani" e presso i Licei "A. Manzoni" di Bologna, bibliotecario del Collegio universitario dei Fiamminghi "Jean Jacobs" e della Fondazione "Elide Malavasi", editor di Rusconi (per i classici moderni) e del Gruppo editoriale Persiani, nonché consulente presso altre Case editrici storiche. Nel 2004, insieme con Roberto Roversi (1923-2012), ha ideato la rivista *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche* (www.bibliomanie.it). Giurista, comparatista e storico delle idee, è autore di volumi e saggi (circa 500 pubblicazioni, perlopiù scientifiche o di alta divulgazione) sulla letteratura e la storia culturale d'Europa dal Medioevo al Novecento. Ha curato, infine, diversi classici antichi e moderni.

Arianna Silvestri è studentessa di Produzione e Promozione musicale presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Si è laureata nell'ottobre 2020 in Progettazione e Gestione di Eventi e Imprese dell'Arte e dello Spettacolo (Progeas) presso l'Università degli Studi di Firenze, dove ha concluso il suo percorso con una tesi sullo studio dell'andamento del mercato discografico, della sua evoluzione nel corso del '900 e su come l'arrivo della pandemia di Covid-19 abbia "impattato" su di esso. Attualmente svolge attività di tirocinio presso un'etichetta discografica bolognese (Fonoprint Studios).

Anna Simoncelli è laureata in Lettere Classiche, con una tesi in Egittologia dal titolo: *I Greci in Egitto dal faraone Apries alla conquista di Alessandro Magno*, presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Ha conseguito un diploma di specializzazione post lauream in Archeologia classica, presso l'Università degli Studi di Milano. Socia della società Tecne s.r.l., ha partecipato a numerosi scavi archeologici di emergenza nel nord Italia e con l'Università di Milano a diverse campagne di scavo presso il sito archeologico di Nora (Santa Margherita di Pula, Cagliari). La tesi di specializzazione, il cui titolo è *Nora, le case sulla cala meridionale. La Domus F*, ha restituito importanti risultati proprio su questo settore. L'interesse per la storia, l'archeologia e l'aspetto antropologico, legati alla collaborazione con diverse Soprintendenze per i Beni culturali hanno portato alla pubblicazione su riviste specialistiche di articoli che spaziano dal periodo Neolitico al Tardoantico. Attualmente Anna è insegnante di discipline letterarie presso il Liceo Marconi di Parma.

Patrizia Speranza è laureata in Lingue mercati e culture dell'Asia con tesi in Linguistica Generale presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Attualmente è studentessa di Linguistica Teorica, Applicata e delle Lingue Moderne presso Università degli Studi di Pavia.

Satya Tanghetti è laureata nel 2016 in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, presentando la tesi: *Mungitori stranieri e vacche nostrane. Gli immaginari e la relazione con l'animale per i punjabi impiegati negli allevamenti dal latte dell'Emilia-Romagna*. L'ambito indologico, affrontato in chiave etnografica nel corso della ricerca per la laurea magistrale, rientra nei suoi interessi di studio sin dalla tesi triennale, dedicata ai processi di mobilità castale. Negli anni successivi alla laurea magistrale, invece, oltre a portare avanti l'interesse per il tema della svolta

ontologica e delle relazioni con i non-umani, ha esplorato anche argomenti legati ai gender studies.

Luca Vaccaro è professore a contratto presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. È segretario di redazione della Rivista "Schede Umanistiche", componente dello Staff di *Archilet* e Socio-fondatore del Centro Internazionale di Studi 'Giovan Battista della Porta'. Ha pubblicato diversi saggi su F.M. Vialardi, curando la voce biografica del letterato per il *Dizionario Biografico degli Italiani*. Ha pubblicato articoli su M. Manfredi, G. Bruno, G.B. Della Porta, J.-A. de Thou, O. Guerrini, L. Pirandello ed E. De Filippo, collaborando alla redazione del secondo volume di *Antologia teatrale* (Napoli, Liguori, 2021). Ha in corso di stampa una serie di contributi sull'umanista F.M. Vialardi, fra cui la pubblicazione di una monografia sulla *Lesina* e la raccolta dei discorsi politici dello scrittore vercellese; mentre, per gli studi di letteratura teatrale, è in corso l'edizione critica dell'*Amleto 1918* di R. Bacchelli.

Indice dei nomi

A CURA DI SATYA TANGHETTI

- Abraham, Giorgio: 14n.
Ada: 200-202, 213, 214.
Adamo: 26, 145n.
Ade: 135.
Afrodite: 52n, 132.
Agamben, Giorgio: 25-27.
Alberoni, Francesco: 14n
Alcina: 123.
Alessandro di Tralles: 71.
Alexander, Brian: 14n, 39.
Alfano, Giuseppe: 123, 124.
Alice: 135.
Almodovar, Pedro: 135.
Amore: 122.
Andromeda: 15, 181.
Anfossi, Adelaide: 148, 156.
Angela, Piero: 14n.
Angiolina: 139-147, 142n-144n,
146n-148n.
Anguillara, Giovanni Andrea dell':
181, 181n.
Annabel: 200.
Anselmi, Gian Mario: 50
Appel, Alfred: 207.
Arcolano, Giovanni (Harcolani): 72.
Ardissino, Erminia: 179n, 186, 188.
Ares: 132.
Areteo di Cappadocia: 68, 70, 70n,
89.
Argelati, Filippo: 189n.
Arianna: 15.
Ariosto, Ludovico: 42n, 142n.
Aristofane: 122.
Aristotele: 127, 188.
Arnason, Eleanor: 291.
Asclepiade di Eretria: 71.
Ashman, Rachel: 225n.
Atala: 100-102, 104-109.
Atkinson, Claire: 316n.
Attili, Grazia: 14n.
Aubry (Padre): 107, 109.
Augé, Marc: 14n.
Augias, Corrado: 37, 48.
Avenbrugger, Joseph Leopold: 67.
Avenzoar (Inb Zuhr): 71.
Avicenna: 71, 137.
Baba Jaga: 258-260, 268-271.
Bachelard, Gaston: 180.
Baillou, Guillaume de: 75.
Baim, Charles: 231.
Baldaro Verde, Jole: 14n, 39n.
Balducci, Marino Alberto: 181.
Baltrušaitis, Jurgis: 183.
Balzac, Honoré de: 100, 108.
Barbablù: 253-256, 263-268.
Barbedette, Gilles: 201, 205, 212,
213.
Barbero, Alessandro: 14n.
Barnes, Michael L.: 14n.
Bartoletti, Fabricio (Fabrizio): 74,
76.
Bartram, William: 108.
Basile, Bruno: 182.
Basu, Srimati: 235, 235n, 236n,
237.
Bataille, Georges: 136.
Battisti, Lucio: 135.
Baubo: 135.
Baudelaire, Charles: 103, 149.
Baudrillard, Jean: 183.

- Bauman, Zygmunt: 314.
 Bazzanella, Carla: 277.
 Bazzano, Nicoletta: 21n.
 Bazzocchi, Marco Antonio: 133-136, 145, 145n, 146, 149, 149n, 150, 158, 160, 160n, 161, 162n, 170, 171.
 Beardslee, Lois: 235.
 Beauvoir, Simone de: 15, 135.
 Bellini, Lorenzo: 78.
 Benasayag, Miguel: 127, 10, 131.
 Benedetti, Alessandro: 73.
 Benini, Arnaldo: 30n.
 Benivieni, Antonio: 73.
 Benjamin, Walter: 128.
 Berberova, Nina: 208.
 Bernini, Lorenzo: 21n.
 Berrino, Franco: 32n.
 Bertoni, Federico: 128, 129, 131, 131n, 208.
 Bianchi, Enzo: 99.
 Bianco, Ludmilla: 187.
 Bigi, Emilio: 184.
 Blackledge, Catherine: 39n.
 Blumler, Jay: 298.
 Boerhaave, Hermannus: 80.
 Bolter, Jay David: 301, 302, 316n.
 Bolzoni, Lina: 181.
 Bonaparte, Napoleone: 66, 103.
 Boncinelli, Edoardo: 14n, 29, 30, 30n.
 Bondi, Fabrizio: 181.
 Bonfantini Mario: 104, 105.
 Borges, Jorge Luis: 42n.
 Boschi, Ippolito: 76.
 Bossuet, Jacques-Bénigne: 108.
 Bottani, Livio: 183.
 Bottani, Norberto: 110n.
 Botton, Alain de: 51.
 Bouchard, Marco: 115n.
 Bourdieu, Pierre: 19n.
 Bourke, Joanna: 39.
Bovary, Emma (madame): 43, 44, 138, 138n.
Brentani, Emilio: 139, 141, 141n, 143n, 144-146, 144n, 153, 156n, 160, 161.
 Bressanini, Dario: 14n, 32.
 Brooks, Peter: 121.
 Brunel, Pierre: 116n.
 Bucchi, Gabriele: 181.
 Bunuel, Louis: 28n.
 Burton, Robert: 183.
 Busi, Aldo: 133.
 Buss, David M.: 14n.
 Butor, Michel: 41-43.
 Buzzati, Dino: 133, 148-150, 151n, 152-154, 156-162, 159n, 164-167, 165n, 166n, 168n, 171.
 Cagliano, Stefano: 37n.
 Caillois, Roger: 184, 187.
 Calabrese, Stefano: 14n, 44, 45.
 Calcagno, Carlo: 39n.
 Calvino, Italo: 124, 129-131, 245.
 Campbell, Joseph: 180, 186.
 Camporesi, Piero: 14n, 16n, 39n, 50n, 188.
 Camus, Albert: 199.
 Cannella, Carlo: 14n.
 Cappelletti, Vincenzo: 39, 40.
 Cappelli, Patrizia: 14n.
 Capra, Luciano: 189, 189n.
 Caproni, Giorgio: 122, 136, 137.
 Cardano, Gerolamo: 187.
 Careri, Giovanni: 184.
Carillo de Mendoza, Girolama: 100, 117.
 Carotenuto, Aldo: 14n, 180.

- Carracci, Annibale: 184.
 Carrada, Giovanni: 14n.
 Carroll, Lewis: 135.
 Carver, Jonathan: 108.
 Casamassima, Francesca: 181.
 Casati, Roberto: 128.
 Caselli, Gian Carlo: 14n.
 Cassani, Silvia: 184.
 Castelli, Luca: 318.
 Castelli, Patrizia: 187.
 Castello, Bernardo: 184.
 Castells, Manuel: 297.
 Castelvetro, Lodovico: 184.
 Catelli, Nicola: 39n.
 Celio Aureliano: 71.
 Cellerino, Alessandro: 14n.
 Celso, Aulo Cornelio: 68, 69.
Cenerentola: 15.
 Cervantes Saavedra, Miguel de: 110.
 Chactas: 106, 107, 109.
 Charlevoix, Pierre-François-Xavier de: 107.
 Chateaubriand, François-Auguste-René François-René de: 100-108.
 Cheng, Sealing: 239.
 Chénier, Marie-Joseph: 108.
 Cherfas, Jeremy: 14n.
 Chetwynd, Tom: 251.
 Chiappelli, Fredi: 184, 185, 186n.
 Chicago, Judy: 228n.
 Ciavolella, Massimo: 184.
 Cinotti, Enrico: 14n, 33n.
Circe: 123.
 Citati, Pietro: 205, 207, 209, 211.
 Citton, Yves: 131n.
 Clark, William R.: 14n.
 Cleopatra VII (regina egizia): 185.
 Clifford, James: 229n.
 Colangelo, Carmelo: 124.
 Colombo, Realdo: 73.
 Comito, Terry: 182.
 Connell, Raewyn: 18.
 Gentilcore, David: 35n.
 Châtelet, Noëlle: 28n.
 Conrad, Joseph: 199.
 Cooper, Christine: 224, 229n, 234, 238.
 Corinne, Tee: 228n.
 Correa, Gustavo: 187n.
 Cortellazzo, Sara: 48.
 Cosma, Alessandro: 184.
 Costa, Barbara: 39n.
 Cotroneo, Roberto: 50n.
 Coultate, Tom: 14n.
 Courbet, Gustave: 25, 26, 135n.
 Couturier, Maurice: 201, 202, 205, 209, 210, 214.
Cristoforo (Padre): 107, 114, 115.
 D'Achille, Paolo: 37.
 D'Amato, Francesco: 308.
 D'Urso, Valentina: 14n.
 Damiani, Bruno Mario: 180, 186, 188.
 D'Annunzio, Gabriele: 133, 146, 159.
 D'Aquino, Tommaso (Santo): 72.
 Darwin, Charles: 32.
 De Gubernatis, Angelo: 185.
 De Leo, Maya: 21n.
 De Mauro, Tullio: 276, 282.
 De Sanctis, Francesco: 181.
 Deissmann, Adolf: 34.
 Deleuze, Gilles: 28n.
 DeLillo, Don: 130n.
 Della Vega, Cristoforo: 74, 75.
 Dell'Utri, Massimo: 276.
Demetra: 135.
 Dèttore, Davide: 14n.

- Di Ciaccia, Antonio: 208, 210
 Di Sacco, Paolo: 189n.
 Diamond, Jared: 38.
Didone: 42n, 43.
 Dilthey, Wilhelm: 182.
 Diocleziano, Gaio Aurelio Valerio: 103.
 Dionigi Areopagita: 189n.
 Dionigi, Ivano: 40, 41.
Dioniso: 36n
 Diotima: 122.
 Dodoens, Rembert: 75.
 Dodson, Betty: 224, 224n.
Don Giovanni: 116.
Don Rodrigo: 113, 115.
 Donadoni, Eugenio: 179n.
 Dorfles, Piero: 14n.
Dorigo, Antonio: 148-153, 156-168, 165n, 167n, 170.
 Dostoevskij, Fedor: 130n, 199.
 Dupee, Frederick Wilcox: 211.
 Eco, Umberto: 21n, 29n, 44, 47, 48, 109, 109n.
 Edison, Thomas: 310.
 Eliot, Thomas Stearns: 42n, 122.
Enea: 41, 42, 42n
 Ensler, Eve: 217-238, 217n, 218n, 221n, 224n, 226n, 227n, 230n, 232n, 234n, 237n, 240.
 Epifanio di Salamina: 187.
 Erasistrato: 71.
 Ercolani, Marco: 204.
Eros: 132, 164.
Eva: 26, 145n.
 Fan, Popo: 239, 239n.
 Fanon, Franz: 236n.
 Faralli, Carla: 71.
 Farinetti, Oscar: 14n
 Farmer, Paul: 226.
Faust (dottor): 275.
 Federici, Silvia: 284, 284n, 285.
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe: 108.
 Ferrari, Giovanni Mattia: 72.
 Ferrari, Stefano: 50.
 Ferrario, Fulvio: 115n.
 Ferretti, Francesco: 180n.
 Ferri, Paolo: 131n.
 Ficino, Marsilio: 73.
 Filippo II: 74.
 Finelli, Roberto: 202.
 Finoglio, Paolo: 184.
 Fisher, Helen: 14n.
 Flandrin, Jean-Luis: 14n.
 Flaubert, Gustave: 44, 105, 108, 138.
 Fontanella, Laura: 280n, 289.
 Fornelio: 74.
 Fortini, Franco: 134.
 Foucault, Michel: 18, 145n.
 Francesco I: 73.
 Franco, Giacomo: 181n.
 Franz, Marie-Louise von: 247.
 Frasnedi, Fabrizio: 13n.
 Frazer, James George: 42.
 Freud, Sigmund: 28n, 42n, 44, 122-125, 127, 132, 149, 154, 182, 198, 199-202, 214, 215, 246.
 Friedenfels, Roxanne: 232, 233.
 Fuso, Silvano: 14n.
 Gadamer, Hans-Georg: 129n.
 Gadda, Carlo Emilio: 42n.
 Galeno: 68-70, 74, 75, 77, 92.
 Galimberti, Umberto: 14n.
 Gardou, Charles: 131n.
 Gareffi, Andrea: 183n.
 Garelli, Franco: 14n.
 Gargiulo, Carlo: 37.

- George, Rose: 37n.
 Germisone, Antonio: 72.
 Getto, Giovanni: 179, 179n, 186n.
 Gezzi, Massimo: 121n.
 Gheno, Vera: 277, 278, 280.
 Ghidini, Ottavio Abele: 179n.
 Ghigi, Rossella: 16- 20, 17n, 21n.
 Giddens, Anthony: 19n.
 Gide, André: 101.
 Gigante, Claudio: 179n, 189n.
 Ginguen , Pierre-Louis: 108.
 Giovanelli, Paola Daniela: 50.
 Girardi, Maria Teresa: 179n.
 Goethe, Johann Wolfgang von: 100, 275.
 Goffman, Erving: 19n, 20.
 Goldoni, Carlo: 50.
 Good, Byron: 229n.
 Greenberg, Clement: 301.
 Greg, Walter Wilson: 179.
 Gregory, Tullio: 14n, 34, 35, 36n.
 Gribbin, John: 14n.
 Guarini, Battista: 187.
 Guarnaschelli Gotti, Marco: 14n
 Guattari, Pierre-Félix: 28.
 Guidorizzi, Giulio: 184.
 Gundle, Stephen: 21n.
 Guyton, Arthur C.: 95.
 Hacker, Theodor: 42n.
 Hall, John: 99n.
 Hall, Kim: 233, 234.
 Hammers, Michele: 221n.
 Haraway, Donna: 232n.
 Harvey, William: 77.
Haze, Dolores: vd. Lolita
 Heidegger, Martin: 202.
 Hemingway, Ernest: 199.
 Hepburn, Audrey: 48.
 Hercolani, Giovanni: vd. Arcolano, Giovanni.
 Herunio, Giovanni: 76.
 Hite, Shere: 39n.
 Houiller, Giacomo: 74.
 Huang, Yalan: 238n, 239n.
 Hugo, Victor: 99, 100, 108.
Humbert: 200-213.
 Huxley, Aldous: 213.
 Iacoli, Giulio: 39n.
 Imlay, Gilbert: 108.
 Ippocrate: 67-69, 70n, 86, 89.
 Iside: 253.
 Italia, Paola: 109n.
 Izzo, Maria: 137.
 Jahier, Valerio: 139.
 Jannini, Emmanuele: 14n.
 Josipovici, Gabriel: 212.
 Jung, Carl Gustav: 180n, 182, 185, 186, 246, 247, 249, 250, 253, 257n, 258n, 262n.
Karenina, Anna: 52, 211.
 Kenney, Moira: 228n.
 Kerkringio, Teod: 77.
 Kierkegaard, S ren: 114.
 Kirshenbaum, Sheril: 14n
 Klossowski, Pierre: 42n.
 Koch, Christof: 30n.
 Kundera, Milan: 130.
La Loba: 253, 254, 263, 264.
 Lacan, Jacques: 122, 123, 125, 144, 183, 208, 210.
 Lacroix, Jean: 184.
 Lahontan, Louis-Armand de: 108.
 Lamartine, Alphonse de: 100, 104, 108.
 Lavagetto, Mario: 202.
 Le Page du Pratz, Antoine-Simon: 108.

- Le Pois, Carlo (Pisone): 76.
 Lebensztejn, Jean-Claude: 29n.
 Lee, Rensselaer Wright: 184.
 Leopardi, Giacomo: 48, 122.
 Lesnik-Oberstein, Karin: 225n.
 Letessier, Fernand: 102.
 Levi Montalcini, Rita: 129n.
 Lévi-Strauss, Claude: 214.
 Lévy-Bruhl, Lucien: 262.
 Linden, David: 14n.
 Lloyd, Elisabeth A.: 39n.
Lolita: 197, 200-214.
 Lorenzi, Primo: 184.
 Lorenzini, Niva: 134.
 Lotman, Jurij Michajlovič: 179.
 Love, Barbara: 224.
 Luciano di Samosata:
 Lupelli, Diego: 322.
 Lusitano, Zacuto: 77.
 Macdonald, Dwight: 299.
 MacDougall, Elisabeth: 182.
 Maggi, Lucillo Filalteo: 188, 189n.
 Maines, Rachel: 285.
 Malaguti, Raffaella: 16n.
 Mallarmé, Stéphane: 48.
 Malpighi, Marcello: 78.
Mañara, Miguel: 116-118.
 Manganelli, Giorgio: 129n, 130.
 Manzoni, Alessandro: 101, 109,
 109n, 110, 112, 113, 116.
 Manzotti, Riccardo: 307.
 Marazziti, Donatella: 14n.
 Marcasciano, Porpora: 279, 290.
 Marchis, Vittorio: 37n.
 Marcus, George: 229.
 Margolis, Jonathan: 14n.
 Marinetti, Filippo Tommaso: 133.
 Masini, Stefano: 14n.
 Mastrocola, Paola: 110n.
 Masullo, Aldo: 49.
 Matich, Margaret: 225.
 Mautino, Beatrice: 14n.
 Mazzoni, Guido: 121n.
 McDermott, Dylan: 218.
 McQuail, Denis: 297, 298.
 Medici, Lorenzo de': 73.
Mefistofele: 275.
 Meier, Christel: 187.
 Meldolesi, Anna: 21-24, 23n.
 Mercado, Lodovico: 74.
 Merleau-Ponty, Maurice: 17n, 49.
 Michaud, Stéphane: 100.
 Miller, Geoffrey: 14n.
 Miller, William I.: 28n, 29n.
 Milosz, Oscar Venceslas de Lubicz:
 116.
 Milton, John: 42n.
 Mohanty, Chandra Talpade: 237,
 237n.
 Molotch, Harvey: 14n.
 Monda, Davide: 101n.
Mondella, Agnese: 113.
Mondella, Lucia: 109, 112-114
 Mondino dei Liucci: 72.
 Montagnana, Bartolommeo: 72.
 Montanari, Massimo: 14n, 37.
 Montemayor, Jorge de: 179, 180n,
 186-188.
 Moravia, Alberto: 133, 150, 150n,
 160-162, 162n, 170.
 Morellet, André: 108.
 Morgan, Robin: 225n.
Morgana: 123.
 Morris, Desmond: 14n, 39.
 Mottana, Annibale: 187.
 Mujica, Barbara Louise: 187.
 Muscio, Inga: 232n.
 Musset, Alfred de: 100.

- Mutini, Claudio: 1811, 181n.
 Nabokov, Dmitri: 205.
 Nabokov, Vladimir: 197-215.
 Nafisi, Azar: 208.
 Nancy, Jean-Luc: 39n.
 Nannoni, Angelo: 65n.
Narciso: 127, 183.
 Nerval, Gérard de: 100, 108.
 Niccola, Fonteyn (Fontano): 77.
 Nietzsche, Friedrich: 149, 202.
 Njambi, Wairimū: 236, 236n.
Noè: 36n.
 Nozick, Robert: 100.
 Nussbaum, Martha: 28, 131n.
 Oliverio, Alberto: 30n.
 Ordine, Nuccio: 131n.
 Orlando, Francesco: 124
 Orologi, Giuseppe: 181, 181n.
 Orvieto, Paolo: 186.
 Orwell, George: 43.
 Ovidio Nasone, Publio: 180, 181, 213.
 Padovani, Gigi: 34n.
 Page, Norman: 211.
 Pagliano, Graziella: 99n.
 Palazzeschi, Aldo: 145, 145n.
 Parsons, Elizabeth: 225n.
 Pascal, Blaise: 108.
 Pasolini, Pier Paolo: 133.
 Passigato, Milena: 39n.
 Paz, Octavio: 183n.
 Pedote, Paolo: 21n.
 Pellegrini, Carlo: 103.
Penelope: 15, 148.
 Peroni, Vincenzo: 189.
Persefone: 135.
 Pessoa, João: 123.
 Peterson, Thomas: 184n.
 Petrarca, Francesco: 179.
 Pfeiffer, Jean: 182.
 Piatti, Guglielmo: 66.
 Pinkola-Estès, Clarissa: 247, 248, 253, 255, 257-260, 260n, 264n, 265, 268, 272.
 Piorry, Pier Adolphe: 67.
 Placido, Beniamino: 41.
 Platone: 48, 122.
 Poidimani, Nicoletta: 21n.
 Poliziano, Angelo: 73.
 Pollan, Michel: 33, 34.
 Poma, Roberto: 184.
 Poussin, Nicolas: 184.
 Praz, Mario: 133, 181, 184.
 Premoli, Beatrice: 181.
 Prete, Antonio: 49n.
 Preti, Mattia: 184.
 Prieto, Luis: 275.
Prometeo: 34.
 Propp, Vladimir Jakovlevič: 245
Psyche: 122
 Pulsoni, Carlo: 179.
 Racine, Jean: 108.
 Raimondi, Ezio: 184n.
 Ranchin, Francesco: 76.
 Ravasi, Gianfranco: 101n.
 Ray, John jr: 200, 207.
 Razzini, Roberto: 311.
 Reborà, Giovanni: 14n.
 Recalcati, Massimo: 12, 13n , 25, 26n, 39n, 125, 126n, 127.
 Refini, Eugenio: 181.
 Reim, Riccardo: 134n, 149n.
 Reiser, Alyssa: 232, 233, 237.
 Remaury, Bruno: 21n.
 Remotti, Francesco: 145n.
René: 102, 104-107.
 Renshaw, Sal: 234n.
 Residori, Matteo: 179n.

- Resta, Gianvito: 186n.
 Rezia, Giacomo: 66.
 Ricolfi, Luca: 110n.
 Rifelli, Giorgio: 14n.
 Rinoldi, Paolo: 39n.
 Riolano, Giovanni: 76, 77.
 Riviere, Lazzaro: 76.
 Riviere, Pietro (Poterio): 77.
 Robbe-Grillet, Alain: 41.
 Robustelli, Cecilia: 278.
Rodrigo (don): 113, 115.
 Rogers, Lesley: 14n.
 Rondalezio, Guglielmo: 74.
 Rondini, Andrea: 99.
 Ronsseo, Baldassarre: 75.
 Rorty, Richard: 202, 203.
 Rossi, Fabio: 282n.
 Rostand, Edmond: 100.
Rostova, Natasha: 48.
 Rousseau, Jean-Jacques: 107, 108.
Roxane: 100.
Ruggero: 123.
 Ruiz Cabello, Francisco Miguel:
 187.
 Ruozzi, Gino: 50.
 Sabatini, Alma: 277.
 Sade, Donatien-Alphonse-François,
 (detto marchese di): 42n, 132,
 133.
 Said, Edward: 235n.
 Sainati, Augusto: 182.
 Saint-Pierre, Jacques-Henri Bernar-
 din de: 107, 108.
 Saldaña, Johnny: 230, 231.
 Salio, Diverso: 71, 75.
 Sannerto, Dan.: 77.
 Santagostino, Paola: 248, 263n.
 Sapio, Mario: 184.
 Saraceno, Chiara: 287.
 Sartre, Jean-Paul: 26n, 48.
 Sassatelli, Roberta: 16-20, 17n.
 Savatier, Thierry: 25n.
 Scarpa, Antonio: 67.
 Schivelbusch, Wolfgang: 50n.
 Schmit, Gérard: 127, 130, 131.
 Schneemann, Carolee: 228n.
 Schopenhauer, Arthur: 208.
 Schopp, Claude: 25n.
 Scott, Shelly: 222, 228, 229, 232n.
 Scott, Travis: 320.
 Scott, Walter: 110.
 Scrivano, Riccardo: 186.
 Senac, Jean Baptiste: 73, 85.
 Shakespeare, William: 110, 116.
 Shute, Jennifer: 199-201.
 Sibilla, Gianni: 313.
 Silvertown, Jonathan: 14n, 31, 32,
 32n.
 Simone, Raffaele: 276.
 Simonetti, Gianluigi: 121n.
 Skelton, Eric: 320, 321.
 Smezio, Enrico: 76.
 Smith, Dinitia: 218, 218n, 219.
 Smith, Michael D.: 306, 315n,
 316n, 318.
 Soler, Colette: 183n, 185.
 Sorcinelli, Paolo: 21n, 36n.
 Sormani, Nicola: 66-76, 70n, 78-
 85, 87-89, 91.
 Starnone, Domenico: 137.
 Stefano, Carlo: 74.
 Steinem, Gloria: 219.
 Steiner, George: 99.
 Stern, Alexandre: 14n.
 Sterneberg, Robert J.: 14n.
 Suerbaum, Werner: 43.
 Svevo, Italo: 133, 138, 139, 139n,
 141n, 146, 147n, 149, 153, 161.

- Sweis, Ranya N.: 95n, 96.
 Tasso, Torquato: 179n, 180-182, 184, 184n, 185, 186n, 187-189.
 Telang, Rahul: 306, 315n, 316n, 318.
 Tenenti, Alberto: 182.
 Terminio, Nicolás: 210.
 Terutliano: 101.
 Testa, Antonio Giuseppe: 66-76, 70n, 78-85, 87-89, 91
 Thanatos: 132, 168.
 Thibaudet, Albert: 104.
 Thiébaud, Èlise: 15.
 Tiberio, Claudio Nerone: 69.
 Ticca, Marcello: 14n.
 Todella, Roberto: 39n.
 Todorov, Tvezan: 129, 130.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič: 48.
 Tomasi, Dario: 48.
 Tomasi, Giuseppe (principe di Lampedusa): 142n.
 Tondelli, Pier Vittorio: 133.
Tramaglino, Renzo: 112-115.
 Trentin, Rosanna: 14n.
 Trentmann, Frank: 14n.
 Tse, Tchouang: 131.
 Turchi, Francesco: 181.
Ulisse: 123, 127.
 Vaira, Dino: 37.
 Valentine (Fluida Wolf): 39 n.
 Vannucchi, Vanna: 14n.
 Vargas Llosa, Mario: 124.
Vassilissa: 253, 256-261, 263-272.
 Venturi, Gianni: 182.
 Verza, Annalisa: 39n.
 Vesalio, Andrea: 73.
 Vialardi, Francesco Maria: 179-181, 179n, 184, 187-189.
 Vidio, Vido: 73.
 Vidor, King: 48.
 Vigny, Alfred de: 100, 108.
 Vilanova, Antonio: 180.
 Virgilio Marone, Publio: 41-43, 42n.
 Volkmann, Richard: 131.
 Voltaire, François-Marie Arouet detto: 107.
 Volterrani, Silvia: 181.
 Wallenstein, Gene: 14n.
 Watson, James: 237.
 Weil, Armand: 107.
 Wepfero, Giovanni Giacomo: 78.
 Willis, Tomas: 77.
 Wilson, Bee: 14n.
 Woodward, Joanne: 218, 218n.
 Young, Larry: 14n, 39.
Zergol, Giuseppina: 139.
Zeus: 34, 127, 132, 171.
 Zhou, Shuyan: 238, 238n, 239.
 Zhou, Xiaoxuan: 239n.
 Zhu, Jun: 239n.
 Zimara, Marco Antonio: 189n.
 Zizek, Slavoj: 292.
 Zollino, Giulia: 39n.

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2021
per conto di I Libri di Emil - Odoya srl
da GESP - Città di Castello (PG)

