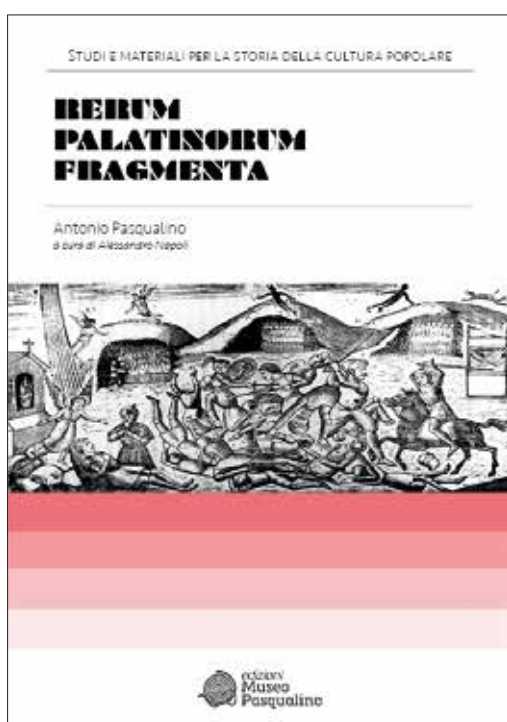


RECENSIONI

RECENSIONI



RERUM PALATINORUM FRAGMENTA,

di Antonio Pasqualino
a cura di Alessandro Napoli
Edizioni Museo Pasqualino, 2018

Da quando mi sono imbattuta nella *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, una riscrittura in prosa monumentale della tradizione cavalleresca italiana medievale e rinascimentale, ho desiderato che esistesse uno studio che documentasse in modo preciso le fonti che questo scrittore siciliano del XIX secolo aveva usato per ogni episodio, insieme alle modifiche ed aggiunte a quelle fonti. Eppure non speravo che uno studio di questo tipo

si sarebbe mai realizzato, considerate sia la sottovalutazione dell'opera da parte degli accademici a partire da Giuseppe Pitrè (1841-1916), sia lo sforzo erculeo che portare a termine un tale compito avrebbe comportato. Sono stata quindi euforica di scoprire che un lavoro del genere è effettivamente ora disponibile grazie agli sforzi congiunti di Alessandro Napoli e del compianto Antonio Pasqualino.

Antonio Pasqualino (1931-1995) ha avuto una doppia carriera: chirurgo e antropologo che insegnò all'Istituto di Antropologia dell'Università di Palermo e al Dipartimento di Antropologia dell'Università della California a Berkeley. Oltre a fondare l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari (1965), il Museo internazionale delle marionette (1975) e l'annuale (e tuttora in corso) Festival di Morgana, è stato autore di numerosi libri e articoli sulla letteratura cavalleresca e sul teatro delle marionette in Sicilia e nel sud Italia. Infatti, è solo con Pasqualino che la *Storia dei paladini* divenne un serio oggetto di studio. Dopo la sua morte, le sue note aggiuntive su Lodico rimasero in forma manoscritta fino a quando la sua vedova Janne Vibaek, cofondatrice del museo ora intitolato a Pasqualino in suo onore, si rivolse ad Alessandro Napoli con l'idea di portarle alla luce.

Alessandro Napoli non solo ha raccolto, confrontato e riordinato gli scritti di Pasqualino, ma ha anche meticolosamente integrato i materiali esistenti con le sue proprie ampie note, riempiendo

gli spazi vuoti e discutendo questioni che erano state lasciate aperte o risolte solo successivamente da lui stesso o da altri. E Napoli è in una posizione perfetta per portare avanti il lavoro di Pasqualino, dato che è sia uno studioso dell'Opera dei Pupi a pieno titolo sia un componente attivo della rinomata compagnia della propria famiglia, la Marionettistica dei Fratelli Napoli di Catania. Il contributo di ogni autore è chiaramente differenziato poiché, a parte l'introduzione di Napoli e l'intermezzo (di cui si dirà in seguito), tutte le sue aggiunte e integrazioni sono state inserite tra parentesi nel corpo del testo o contenute nelle note di chiusura di ogni capitolo e in caratteri più piccoli.

Il libro è diviso in tre parti: "Edizioni e versioni della *Storia dei Paladini di Francia*" (13-20), "Le fonti della *Storia dei Paladini di Francia*" (21-342) e "L'ideologia dell'Opera dei Pupi: opposizioni narrative e concettuali della *Storia dei Paladini di Francia* di Giusto Lodico" (versione aggiornata di un capitolo pubblicato da Pasqualino in precedenza, 343-356). Tre appendici forniscono note aggiuntive di Antonio Pasqualino su varie opere cavalleresche, un'annotazione capitolo per capitolo delle fonti della versione ampliata della *Storia dei paladini* di Giuseppe Leggio e un confronto tra i titoli dei capitoli nelle edizioni di Lodico e Leggio.

La seconda parte, dedicata all'uso delle fonti sia nell'edizione originale del 1858-60 di Lodico che nell'edizione ampliata del 1895-96 di Leggio, offre oltre 300 pagine di analisi testuale suddivise in tredici capitoli che corrispondono ai tredici libri dell'opera originale di Lodico. Si procede nel modo seguente: si fornisce prima il sommario del capitolo di Lodico e poi si indica la fonte di ogni episodio all'interno del capitolo, annotando alterazioni, aggiunte e omissioni. Particolare attenzione è riservata ai dettagli, come la variazione dei nomi. Quando rilevanti, Pasqualino e Napoli offrono anche la probabile causa delle varianti introdotte da Lodico. Viene spesso citato l'intento etico o didattico di Lodico, che porta a dichiarazioni moralistiche e alla censura o alla cancellazione

di contenuti sessualmente espliciti. Un altro motivo frequentemente ricordato per le modifiche di Lodico è più pratico, ad esempio l'omissione di descrizioni, passaggi allegorici e altri passaggi ritenuti superflui o irrilevanti nell'interesse di una più efficace brevità di narrazione. Altre strategie attribuite a Lodico sono la necessità di coerenza narrativa in tutta la compilazione, l'attenzione ai gusti e agli interessi dei suoi lettori e il desiderio di *variatio*. Il volume fornisce un ulteriore servizio ai lettori rilevando divergenze dal testo originale di Lodico nell'edizione ampliata di Leggio. A quanto pare, Leggio non solo ha aggiunto episodi, come è comunemente riconosciuto, ma è anche intervenuto nella narrativa in prosa, ad esempio, modificando alcuni termini cavallereschi che forse non aveva capito.

Gli studiosi dell'Ariosto potrebbero essere delusi dal fatto che la sezione sull'uso da parte di Lodico dell'*Orlando Furioso* sia meno di una pagina nell'annotazione di Pasqualino (197) e completata da solo otto pagine degli approfondimenti di Napoli (198n-205n). Tuttavia, una continua attenzione alla procedura di Lodico può essere meno cruciale qui, sia perché il *Furioso* è già così noto, sia perché Lodico ha seguito il poema così da vicino. In ogni caso, la scarsità di questa sezione potrebbe essere presa come un invito a un esame più approfondito di un autore che ha reso il poema di Ariosto in prosa oltre un secolo prima della rivisitazione più famosa di Italo Calvino.

Il ritratto di Giusto Lodico (1826-1906) che emerge da questo studio, e in particolare dall'intermezzo (329-340) di Napoli, non è semplicemente quello di un compilatore che traduce dalla poesia alla prosa, ma piuttosto quello di un appassionato conoscitore del vasto mondo della poesia cavalleresca medievale e rinascimentale che con grande cura e autonomia ha selezionato, intrecciato e rimodellato un insieme di narrazioni non così omogenee secondo le proprie preferenze e i gusti presunti dei suoi lettori. Riflettendo sulla visione del mondo e della vita che emerge dalla *Storia dei*

paladini, Napoli paragona l'intento didattico di Lodico a quello del suo celebre contemporaneo Alessandro Manzoni, altrettanto impegnato a presentare modelli di comportamento da seguire e da evitare attraverso la costruzione della narrazione e i commenti autoriali.

Questo volume fa avanzare il campo dell'italianistica per almeno tre ragioni importanti. In primo luogo, offre un resoconto completo e dettagliato delle fonti, del metodo di lavoro e della visione del mondo di Lodico, nonché della storia e della ricezione editoriale del lavoro, fornendo così una base solida e affidabile per studi futuri. In secondo luogo, documentando l'attenta attenzione di Lodico sia ai minimi dettagli che alla struttura generale, ribalta in modo clamoroso un pregiudizio accademico di lunga data contro l'opera e invita (anzi, costringe) a una rivalutazione della capacità letteraria del modesto insegnante siciliano. Terzo, il volume esamina più in generale il processo di adattamento e trasformazione dei testi nella Sicilia ottocentesca, aprendo così una finestra su un *milieu* culturale che non solo ha familiarità con l'epica cavalleresca medievale e rinascimentale, ma che è anche attivamente impegnato nel rimodellarli secondo i propri gusti e nell'inventare nuove storie nella stessa ottica.

Magari non tutti vorranno leggere questo libro di 528 pagine nella sua interezza, e la sua struttura cronologica consente infatti di concentrarsi su singoli capitoli in base alle fonti invece di leggerlo da copertina a copertina. Eppure uno studio completo di questa natura - dedicato a un testo di quasi 3000 pagine e in dialogo sia con le sue fonti epiche che con una successiva edizione ampliata - non poteva essere realizzato in un volume più compatto. E i lettori che seguono Pasqualino e Napoli lungo questo viaggio letterario riceveranno informazioni privilegiate su come i pupari hanno messo in scena alcuni episodi sia nella tradizione palermitana che in quella catanese. Napoli ricorda, per esempio, che la sua famiglia di pupari distribuì confetti al pubblico in occasione del matrimonio di Bradamante con Ruggiero, celebrato

nella tradizione catanese lo stesso giorno di quelli di Marfisa e Guidone Selvaggio e Cladinoro e Carinda (205).

Rerum palatinorum fragmenta, o "Frammenti di cose sui paladini" (che fa eco intenzionalmente a Petrarca), è stato pubblicato dalla divisione editoriale del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, che ha prodotto anche un altro lavoro simile sulle narrazioni cavalleresche drammatizzate nel teatro dei pupi siciliano, *Il poema che cammina: la letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi* di Anna Carocci. In modo complementare, i due volumi sono guide indispensabili al notevole intervento letterario di Giusto Lodico e al suo impatto sulla cultura e la società siciliana, in particolare il teatro di marionette siciliano. In più, entrambi i libri dovrebbero interessare studiosi e studenti di poesia medievale e rinascimentale, di processi di adattamento letterario, di letteratura e cultura italiana dell'Ottocento e di cultura popolare in generale.

(Jo Ann Cavallo)



IL POEMA CHE CAMMINA
La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi
 di Anna Carocci
 Museo Pasqualino, 2020.

Riempie il cuore di gioia il fatto che, oltre a Jo Ann Cavallo, un'altra italianista specializzata nello studio della letteratura cavalleresca si sia occupata delle permanenze e dei mutamenti che la materia carolingia ha subito attraversando la cultura siciliana – popolare e non – dal primo trentennio dell'Ottocento ai nostri giorni.

Il volume di Anna Carocci ripercorre, alla luce di prospettive di analisi specificamente filologiche, testuali e letterarie, la

lunga strada compiuta dai poemi cavallereschi fino ad arrivare a camminare davvero, per mezzo dei pupi, sul palcoscenico dei teatrini: strada che ha colmato una grande distanza geografica (dalla Francia delle *chansons* al nord Italia dei cantari franco-veneti, e poi giù lungo tutta la penisola fino alla sua propaggine meridionale), temporale (dal Duecento ai nostri giorni), e non da ultimo culturale, muovendosi trasversalmente tra pubblico popolare e pubblico colto, artisti d'eccezione e autori men che mediocri, élite culturali e tradizioni popolari.

Questo metaforico “cammino” viene segmentato dall'Autrice, ripercorrendo sentieri già autorevolmente tracciati da Antonio Pasqualino, nelle quattro tappe

che indico qui di seguito. Come nacque *'u Libru per antonomasia*, cioè la *Storia dei Paladini di Francia* di don Giusto Lodico, il romanzo popolare che negli anni 1858 – 1860, ricucendo e armonizzando insieme le trame di molti romanzi e poemi cavallereschi, codificò il repertorio principale dell'Opera dei Pupi e diventò per tutti i pupari siciliani “la Bibbia”, la fonte autorevole cui attingere per le loro rappresentazioni. Poi il successivo e conseguente ramificarsi della *vulgata* lodichiana (come le definisce Carocci, le «riscritture dello riscrittore» elaborate da Pietro Manzanares e Giuseppe Leggio) e la parallela proliferazione della letteratura cavalleresca popolare a dispense (con autori come Luigi Arangio, Emanuele Bruno, Costantino Catanzaro, Gaetano Crimi, Salvatore Patanè). Contemporaneamente all'affermazione delle dispense cavalleresche, all'interno di una dialettica spesso oscillante tra anteriore paternità e/o successiva filiazione, l'Autrice indaga le trasformazioni e gli adattamenti che i materiali narrativi e le parole dei libri subivano passando dal testo alle rappresentazioni serali quotidiane dell'Opera dei Pupi nella sua epoca d'oro, dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Sessanta del Novecento, sia attraverso la più comune redazione delle *serate* impostate alla maniera degli scenari della Commedia dell'Arte, sia attraverso la redazione di copioni distesi parziali (*Opira* catanese) o integrali (tradizione napoletano-pugliese). E infine ciò che è accaduto all'Opera dei Pupi dagli anni Settanta del Novecento a oggi, quando, per superare la gravissima crisi subita da questa forma di teatro nell'era del consumismo, da un lato la tenace volontà di poche famiglie d'arte (Cuticchio a Occidente e fratelli Napoli a Oriente), dall'altro l'impulso e la nuova rilevanza dati all'*Opra* dall'instancabile lavoro di Antonio Pasqualino e dei suoi collaboratori, condussero alla nascita e all'elaborazione di nuove forme di drammaturgia, che innovarono la tradizione dall'interno e ne guidarono i portatori a una più consapevole e matura autocoscienza delle proprie capacità artistiche e letterarie. Conclude il saggio, come utile

esempio di questa ultima e contemporanea stagione dell'Opera dei Pupi, quello che la Carocci chiama «Un caso studio», cioè l'esame comparato di cinque recentissime versioni dell'episodio della pazzia di Orlando messo in scena da compagnie di antica tradizione.

La materia viene aggredita compulsando ed esaminando un gran numero di fonti dirette, che spaziano dai romanzi popolari a dispense ai copioni manoscritti degli *opranti*, da interviste condotte da Antonio Pasqualino e Janne Vibaek dagli anni Sessanta agli anni Ottanta del Novecento a interviste inedite della Carocci ai pupari durante il periodo di gestazione del libro.

Passata in rassegna la suddivisione della materia, dirò quali siano secondo me le parti più interessanti e feconde del volume. Innanzitutto il riesame dei criteri, delle finalità e delle modalità di utilizzo delle fonti praticati da Giusto Lodico nella redazione della sua *Storia*. Cade qui subito opportuno rilevare che, a proposito di questa indagine, si è ripetuto quanto accadde negli anni Settanta del Novecento, quando Carmelo Alberti e Antonio Pasqualino elaboravano contemporaneamente i loro fondamentali libri sull'Opera dei Pupi e pervenivano per molti versi ad analoghi risultati di ricerca. Infatti, mentre Anna Carocci elaborava il suo libro, anche io ristudiavo Lodico ordinando e completando le ultime carte sparse di Antonio Pasqualino, riguardanti lo studio sistematico delle fonti narrative utilizzate da don Giusto per la sua compilazione. Avendo completato il mio lavoro, esitato nel volume *Rerum palatinorum fragmenta*, e leggendo il libro della Carocci, ho avuto il piacere di condividere con l'Autrice i medesimi risultati e le medesime conclusioni intorno al lavoro di Lodico: cioè il fatto che egli non è un passivo compilatore dei materiali selezionati e utilizzati, bensì è un redattore creativo, che li riplasma in armonia ai fini pedagogici e moraleggianti da lui chiaramente esplicitati nel «Preambolo» della sua *Storia*. Altri risultati della ricerca della Carocci, cui io pervenivo contemporaneamente nella mia, sono l'aver messo adeguatamente

in luce l'amore di don Giusto per la letteratura cavalleresca, la sua predilezione per la tecnica dell'*entrelacement* e la sua dimestichezza col linguaggio arcaico e di non sempre facile comprensione dei poemi. Merito esclusivo dell'Autrice è infine – e di questo io in prima persona Le sono grandemente debitore – quello di aver individuato, a proposito delle fonti della storia di Morbello Malaguerra, due nuovi testi che hanno contribuito all'elaborazione delle avventure di questo personaggio: *l'Aiolfo del Barbicone*, ma soprattutto il *Palmerino d'Oliva* di Ludovico Dolce.

Altro merito della Carocci è il puntuale confronto tra la prima edizione della *Storia dei Paladini di Francia* di Giusto Lodico e le due edizioni “con aggiunte e correzioni” di Pietro Manzaneres e Giuseppe Leggio. Pregevole il lavoro di confronto con l'opera di Manzaneres, mai finora così sistematicamente condotto da nessuno studioso. E interessante anche quanto emerso attraverso l'esame comparato di Lodico originale e Lodico “rifatto” da Leggio (anche qui siamo arrivati con l'Autrice ad analoghi risultati): Leggio non ha la stessa dimestichezza di Lodico con il linguaggio dei testi cavallereschi, che perciò spesso fraintende e banalizza, né apprezza particolarmente la tecnica dell'*entrelacement*, che molte volte anzi si spinge a “smontare” laddove Lodico ha voluto mantenerla e utilizzarla: e qui la Carocci propone un'esaustiva e gustosa analisi comparata del racconto di Roncisvalle nelle tre redazioni di Lodico, Manzaneres e Leggio, dove dimostra inequivocabilmente che le valentie di Rinaldo a Roncisvalle, intrecciate da Luigi Pulci nel *Morgante* a quelle di Orlando e così mantenute da Lodico nella sua *Storia*, sono state invece “separate” e dislocate da Leggio alla fine della battaglia, quando ormai quasi tutti i paladini sono morti e Orlando ha già squillato il suo Olifante.

Assai belle sono poi le parti del volume in cui l'Autrice, con finezza di analisi, riesce a restituire a tutto tondo a molti dei protagonisti di questa storia il loro spessore di grandi e sinceri appassionati della letteratura cavalleresca carolingia: e qui

penso non soltanto alle belle pagine dedicate a tale proposito a don Giusto, ma anche a quelle che si leggono di Antonio Pasqualino e del grande puparo catanese Raffaele Trombetta (tutta da gustare fra l'altro un'attenta lettura di un testo di Trombetta che ben conosco e molto amo: la gran *parlata* di Namò di Baviera a Carlo Magno per il perdono di Berta e Milone).

Infine, ulteriore pregio del volume è l'indagine sistematica sul lavoro di elaborazione dei copioni che i pupari di tradizione hanno dovuto compiere per superare la crisi degli anni Sessanta del Novecento e poter affrontare un nuovo pubblico, non più schiettamente popolare, ma borghese e interclassista, quando non fu più possibile la rappresentazione delle *storie* nei lunghi cicli di quotidiane puntate serali. Studiando i copioni elaborati da Giacomo Cuticchio, da suo figlio Mimmo, da Fortunato Pasqualino, da Nino Amico (di cui si riconosce il giusto merito nell'aver fortemente voluto che l'*Opera* catanese fosse riconosciuta come "Teatro" con l'iniziale maiuscola), dal sottoscritto insieme a Fiorenzo Napoli, l'Autrice dà ampio conto dei travagli culturale e testuale che li ha fatti nascere, dei necessari "regolamenti di conti" che ciascun addetto ai lavori ha dovuto fare con la sua passione per la letteratura cavalleresca e l'*Opera dei Pupi*, nella stringente necessità di poterla presentare a un pubblico contemporaneo, spesso colto, smagato e con quintali di pregiudizi da demolire. Il risultato a cui giunge la Carocci (di cui Le sono grato prima di tutti io, che, quale autore di copioni, so "di quanta carne e quanto sangue" ne costi la stesura) è quello della formulazione per questi testi di una nuova categoria d'indagine, quella di «spettacoli d'autore» *tout court*, che consentono ancora oggi a Carlo Magno e a Orlando, a Rinaldo e a Gano, ad Astolfo e a Malagigi di poter camminare insieme a noi per sempre rinnovare le antiche *storie* di questo mondo... che in fondo rimane ancora lì, a combattere i suoi eterni travagli sotto le mura della bella Parigi.

(Alessandro Napoli)



GLI ERRORI OVVERO LE VERITÀ NASCOSTE

Salvatore Claudio Sgroi,
Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2019.

Il lavoro di Salvatore C. Sgroi, *Gli Errori ovvero le Verità nascoste* (VII volume della serie "Lingue e culture in Sicilia. Piccola biblioteca per la scuola", edita dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani) si configura come un manuale-prontuario che aiuta il lettore interessato ai fatti di lingua ad assumere consapevolezza circa la reale natura di oltre 150 casi di usi linguistici contemporanei che, seppur giudicati "errati" dal "comune sentire", non sono effettivamente "errori", quanto meno nella prospettiva di una diversa nozione di norma/errore rispetto a quella a cui siamo generalmente abituati. In questo senso, il volume ben si presta a stuzzicare la curiosità, tra le persone colte, ma soprattutto tra docenti e alunni, sui problemi connessi al rapporto fra norma, uso e accettabilità in un tempo in cui sembra affermarsi sempre più la consapevolezza dello scarto tra i criteri "prescrittivi" delle grammatiche e dei dizionari e gli effettivi usi linguistici dei parlanti. Secondo Sgroi, quelli che comunemente vengono giudicati "errori" linguistici non sono usi banalmente "sgrammaticati" della lingua: essi obbe-

discono altrimenti a precise regole (Verità nascoste) che, nel suo lavoro, egli svela, di volta in volta, con quella consueta arguzia e chiarezza alla quale ci ha abituati negli anni con la sua lunga attività di infaticabile e impareggiabile divulgatore in diversi giornali on line e a stampa.

Col suo lavoro, SgROI ci lascia scoprire, per esempio, che se oggi molti parlanti dicono “egida”, anziché “ègida”, lo fanno perché interviene una regola inconscia che porta ad assimilare la parola così “erroneamente” pronunciata alla maggior parte delle parole italiane che terminano in *-ida*. Ne consegue, dunque, che anche gli “errori” obbediscono a precise regole, né va dimenticato che anche l’italiano standard può avere le sue varianti (colte). In effetti, le cause dell’ “errore” «vanno cercate, spesso, in meccanismi di semplificazione, omogeneizzazione dei paradigmi complessi, interferenza con i sostrati dialettali, meccanismi che sono altrettanto linguistici e spesso precedono il cambiamento di lunga durata. D’altra parte, una lingua senza errori sarebbe una lingua morta» (dalla *Introduzione* delle curatrici).

In sostanza, per SgROI, l’errore, in quanto tale, non esiste perché esso non è «un oggetto “naturale” o «materiale», ma una «nozione “culturale” in quanto il risultato della propria educazione, della tradizione scolastica e familiare» (p. 11). In questo caso, si tratta di una nozione basata sull’idea che l’errore viene commesso “per ignoranza” e «perché non si conoscono le regole» (*ibidem*). Secondo una tale prospettiva basterebbe, allora, individuare le cause che conducono all’errore perché esso possa finalmente e felicemente essere estirpato. Se, per esempio, considerassimo la questione dal punto di vista di un insegnante, si potrebbe concludere che per evitare l’errore sarebbe sufficiente indurre l’alunno a studiare le regole (oltre a spiegare quando e come quell’errore si è formato). Eppure, tale possibilità «si rivela il più delle volte inefficace», stando «al giudizio degli stessi insegnanti sulla (in)competenza linguistica dei propri allievi e sulla perseveranza degli errori pur corretti» (*ibi-*

dem). La questione è interessante: a ben pensarci, l’esperienza ci insegna che non è sufficiente spiegare all’alunno che con il *se* occorre usare il congiuntivo affinché il discente, una volta appresa la regola, riesca a riprodurla. È vero invece che la prassi di un uso corretto «si acquisisce prevalentemente grazie all’esposizione agli usi colti della lingua, per imitazione» (p. 22). In sostanza, se, dopo avere spiegato all’alunno la regola “se + congiuntivo”, egli continua a produrre il condizionale, ciò è da ricondurre alla «familiarità degli studenti a usi popolari della lingua e alla scarsa lettura di testi colti» (*ibidem*), piuttosto che alla mancata interiorizzazione della regola. Da questo punto di vista, l’importanza dell’insegnamento della grammatica, che l’autore, ovviamente, giudica di grande valore per lo sviluppo delle capacità cognitive, appare effettivamente insufficiente al conseguimento dell’obiettivo dello sviluppo delle abilità linguistiche. SgROI si allinea, dunque, ai tanti linguisti che, partire dagli anni ’70, hanno messo sotto accusa l’insegnamento nelle scuole della grammatica tradizionale, insegnamento considerato di poca utilità se non accompagnato da una costante esposizione alla lingua reale, che «in quanto sistema potenziale di segni e di regole di combinazione, si realizza in Norme o usi sociali di parlanti nativi, colti o incolti che siano» (p. 19) e i cui usi (per l’A. «infiniti») «appaiono pluri-differenziati» in ragione della complessa architettura della lingua variabile. Di conseguenza, al netto degli errori «comunicativi di verbalizzazione», esiste un ulteriore uso marcato della lingua che va però considerato errore solo se investe la dimensione diastratica (errore diastratico, cioè riconducibile all’italiano popolare); tutti gli altri casi non sono errori, ma “sbagli”, in quanto usi/errori non diastratici, ma connessi di volta in volta alle diverse dimensioni della variazione (diatopica, diaemesica, diafasica) della lingua. In questo senso l’“errore” (che non è, dunque, uso “sgrammaticato”) può essere considerato tale secondo una duplice prospettiva: da un lato esso è un uso generato da una re-

gola (detta R1 e corrispondente alla «Verità nascosta») che si pone in alternativa (o in concorrenza) a un'altra (detta R2): si tratta di regole che vanno identificate accuratamente e che vanno tenute opportunamente distinte; dall'altro lato ogni "errore" è «un uso giudicato e sanzionato negativamente con motivazioni diverse» (p. 22): si tratta di motivazioni (di volta in volta etimologiche, logicistiche e così via) che, anche in questo caso, vanno identificate e distinte accuratamente. Alla luce di questi due parametri, un uso linguistico può essere considerato "realmente" errato solo se produce un testo poco comprensibile o del tutto incomprensibile (errore comunicativo) ovvero solo se rientra tra quelli tipici o pressoché esclusivi dell'italiano popolare (errore diastratico).

Sulla base di tali criteri, Sgroi passa in rassegna ben 150 casi di "errori/verità nascoste" per i diversi livelli di analisi linguistica (non trascurando preliminarmente qualche esempio di «pesudo-errori di verbalizzazione» riferiti alla produzione orale): errori ortografici (da *un pò* a <cas/co>, <ca-ssa>), errori fonno-ortografici, fonno-prosodici (da *persuàdere/dissuàdere* a *errata corrige*), errori grafo-morfologici, morfologici, errori concernenti il genere (da *la diabete* a *il tav/la tav*), errori morfosintattici, sintattici (per es, «se + condiz.»), di punteggiatura, errori lessicali (da *redarre*, a *elicitare* 'produrre') e, quanto al lessico, Sgroi aggredisce una ricca serie di esempi (meridionali) concernenti i regionalismi segnici, semantici e fraseologici fino ai regionalismi non dialettali (da *carpetta* a *stranizzarsi*).

La trattazione dei diversi casi svela la profonda convinzione da parte dell'A. del suo statuto di linguista/grammatico "laico", «critico verso ogni forma di prescrittivismismo e imposizione di uso della lingua» di cui, in definitiva, è «responsabile il singolo parlante» (dalla bandella della Quarta di copertina). Questa laicità è evidente nel suo peculiare approccio nell'affrontare le questioni connesse a norma e uso, sempre caratterizzate da una totale sospensione del giudizio nei confronti di qualunque tentazione prescrittivistica.

Così nel caso, per esempio, della forma *èbbimo* (pp. 103-104, trattata assieme a *sèppimo* e *fécimo*), si coglie profondamente lo scarto tra il suo approccio e quello di un altro linguista come Luca Serianni (dallo stesso Sgroi definito grammatico "clericale"). Entrambi – Sgroi nel suo volume, Serianni in «Italiano digitale» IX, 2019/2 (aprile-giugno), p. 53 – trattano dell'uso di *èbbimo*, in concorrenza ad *avemmo*, secondo un medesimo schema: prospettiva etimologica, analisi morfologica dei paradigmi dei verbi forti con la loro tipica alternanza tra forme rizoniche di prima, terza e sesta persona, e rizoatone di seconda, quarta e quinta, e la conseguente spinta livellatrice verso le forme rizoniche; rassegna sugli impieghi "livellati" nei dialetti e nella tradizione letteraria del passato e del presente.

Ma nella chiusa si evidenzia la sostanziale divergenza di vedute: per il grammatico "clericale" «[r]icostruire le vicende storiche di una forma non significa però legittimarne l'uso nella norma attuale. Dire o scrivere *èbbimo* qualificerebbe come poco istruito il parlante e lo scrivente di oggi. L'italiano contemporaneo, proprio per l'uso ormai condiviso delle sue strutture fondamentali, ha eliminato molte alternative che erano possibili fino all'altro ieri e sarebbe ingenuo richiamarsi a esempi di scrittori del passato più o meno recenti (lo usavano Nievo, D'Annunzio e alcuni vincitori del premio Strega, e quindi sono autorizzato a fare lo stesso!)» (Serianni *ibidem*); al contrario, per il grammatico "laico" – molto più semplicemente e lapidariamente –, dal punto di vista sociolinguistico, *èbbimo* (proprio dell'italiano regionale meridionale) non è da giudicarsi come forma errata «in considerazione anche degli usi letterari e di parlanti colti» (p. 104).

(Roberto Sottile)

La parola e la spada

Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade



LA PAROLA E LA SPADA
Violenza e linguaggio attraverso l'Iliade
 di Francesca Piazza
 Il Mulino, 2019.

La parola e la spada di Francesca Piazza (Il Mulino 2019) è un libro per indagare il nesso antropologico tra linguaggio e violenza. Il titolo richiama bene questo intreccio, a cominciare dagli echi proverbiali o dalle metafore che entrano nella nostra vita quotidiana, ma il libro si adotta come campo d'indagine l'*Iliade*, un archetipo del nostro pensiero e della nostra immaginazione e quindi la sfida è notevole. Il punto di vista è quello della filosofia del linguaggio, ma naturalmente entrano in gioco altre prospettive, tra i testi antichi, le questioni dell'oralità e la filologia. Visto che l'epica greca arcaica diventa oggetto privilegiato d'analisi di questo libro, da questa specifica prospettiva proviamo a valutare i risultati dell'indagine.

C'è un prologo (pp. 9-43) che ci indica le direzioni del libro. Normalmente noi pensiamo a un'opposizione tra la parola e la forza, anzi dalla nascita della retorica potremmo quasi credere che la *peitho*, la parola che sa persuadere,

possa rappresentare una attenuazione della violenza. Entra in gioco un dubbio essenziale sulla natura del linguaggio. C'è da domandarsi se il linguaggio per l'animale uomo sia qualcosa «in grado di riplasmare, e in modo radicale, non solo le capacità cognitive più elevate ma anche una pulsione come l'aggressività» (p. 11). Si tratta insomma di capire come il linguaggio modifichi la violenza umana rispetto agli altri animali. Non basterà perciò l'aiuto dell'etologia per spiegare la specificità delle pratiche umane. Come si vedrà, le possibilità del *logos* possono essere più distruttive della forza fisica. Non sarà una conclusione facile. Gli uomini possono uccidere nel nome di qualcuno. Soltanto l'animale uomo ha la capacità di non riconoscere il suo simile, ha il potere di dire di un suo avversario «questo non è un uomo» (p. 15).

Per questo nelle espressioni più comuni il linguaggio e la violenza possono essere associati, le parole possono essere affilate, non sono diverse dalle armi. Parlare e combattere si intrecciano in una relazione complessa. Perciò si parla di «pratica verbale». Il valore offensivo delle parole dipende dal modo in cui vengono recepite e dalle condizioni, come nell'esempio degli usi violenti e discriminatori di termini come *queer* e *nigger*. L'A. prende in considerazione come esempio gli *slurs*: le interpretazioni possono essere molte, possiamo adottare un approccio semantico oppure pragmatico. Ma si può andare più in là, «le parole, tutte le parole, non sono, non possono mai essere, neutre ma sono sempre il risultato di una storia e ogni loro occorrenza si porta dietro inevitabilmente questa storia» (p. 31).

Per la evidente complessità diviene indispensabile adottare il concetto di «pratica verbale», o anche di «gioco linguistico» di Wittgenstein. L'A. mette ben in evidenza come già secondo Aristotele gli esseri umani sono caratterizzati non semplicemente dal linguaggio, ma la loro specificità è costituita da *attività in relazione al linguaggio*. Le attività verbali, insomma, non sono mai un qualcosa di autonomo e di isolato. «Le pratiche ver-

bali e non verbali formano un tessuto coarticolato e unitario, ossia una *forma di vita*» (F. Lo Piparo, *Il professor Gramsci e Wittgenstein. Il linguaggio e il potere*, Roma 2014, p. 67). Così sono utilmente valutate anche le categorie degli *atti linguistici* di Austin, ma sempre in relazione all'idea più articolata di «pratica verbale».

Al centro è posto il ruolo dei partecipanti, che sono alternativamente parlanti, ascoltatori, e spettatori. Sempre con Aristotele il *logos* è definito in relazione a colui che parla, a ciò di cui si parla, a colui a cui si parla, al *telos* o fine (rivolto all'ascoltatore). L'ascoltatore sta in principio e non alla fine del processo discorsivo. Il potere offensivo delle parole non dipende soltanto dalle intenzioni del parlante, ma è sempre in certa misura connesso alla reazione dell'ascoltatore. Come si vedrà poi dagli esempi epici, per la violenza delle offese è determinante la presenza di un terzo che ascolta. L'insulto, l'offesa, l'attacco critico davanti a terzi amplifica generalmente la violenza, ma possiamo dire anche la potenza e il significato. In certi casi si direbbe che, senza terzi che assistono, l'offesa del messaggio che rende insostenibile l'attacco è inefficace. Non ci sono le condizioni di felicità dell'insulto.

Ma c'è un'altra valutazione da fare. A quanto pare non siamo padroni solo noi delle nostre offese. Contribuiscono alla realizzazione del significato complessivo non solo i partecipanti, ma anche tutti quelli che «hanno fatto ricorso alle stesse parole mettendo in scena altre pratiche» (p. 39). È una questione di sovranità limitata. O meglio, nei termini degli studi sull'oralità della poesia epica greca arcaica, si tratta di un fattore simile alla *traditional referentiality*. «In un certo senso, lo *hate speech* è sempre una citazione ed è anche per questo che esso può davvero far male». Si potrebbe dire che ogni nostra ingiuria non sta da sola, ma nella

percezione degli ascoltatori sta insieme a tutte le altre manifestazioni della stessa offesa, in relazione col sistema di espressioni uguali o simili. L'epica orale agiva in questo modo, quando si diceva *ptoliporthos Odysseus*, se per noi si tratta di valutare tutte le attestazioni e da questo intuiamo i valori, per l'ascoltatore del canto epico agivano le storie, tra i *klea andron* e le *oimai*, e tutti i canti, tutte le *performances* dei rapsodi della Grecia arcaica. Una poesia biotica, che vive dentro negli orecchi e nella memoria collettiva (cf. A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2009, p. 90).

Solo per fare un esempio, per l'epiteto degli eroi della *persis*, che agisce come potentissima metonimia, cf. Hom. *Il.* 10.363, 2.278, *Od.* 8.3, 16.442, 22.283 πτολίπορθος Ὀδυσσεύς, 9.504, 530 Ὀδυσσῆα πτολίπόρθιον, 18.356, 24.119 Ὀδυσσῆα πτολίπορθον, 14.447, *Il.* 8.372, 15.77, 24.108 Ἀχιλλῆα πτολίπορθον, Hes. fr. 25.23 M.-W. Ἀμφιτρωνιά[δ]ηι Ἡ[ρακλῆ]ι πτολίπόρθωι (cf. anche in una formula genealogica Hom. *Il.* 2.728 Ὀϊλῆι πτολίπόρθω, 20.384 Ὀτρυντῆι πτολίπόρθω, Hes. fr. 10a.44 M.-W.). Per gli dei cf. Hom. *Il.* 5.333 πτολίπορθος Ἐνυώ, 20.152 Ἄρηα πτολίπορθον, Hes. *Th.* 936 ἐν πολέμῳ κρυόεντι σὺν Ἄρηι πτολίπόρθω. Gli effetti di questa contaminazione sono notevoli. E per valutare la persistenza si può vedere quello che accade di questo epiteto quasi tre secoli dopo in relazione ad Agamennone e alla *Iliou persis* in Aesch. Ag. 783s. βασιλεῦ, Τροίας πτολίπορθ', / Ἀτρέως γένεθλον, 906 Ἰλίου πορθήτορα, cf. anche 1227 Ἰλίου τ' ἀναστάτης.

Ma ritorniamo alle ingiurie. Oltre alla storicità, c'è l'apertura sul futuro. Come per le strutture formulari che trovano nuove applicazioni, il principio vale per tutte le future nuove «pratiche verbali», alla stessa

1 J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington and Indianapolis 1991, 7: «Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization».

maniera di quello che noi possiamo valutare per nuovi poemi e nuovi protagonisti.

Da questo si possono intuire le risposte alla domanda «Perché l'*Iliade*?». Perché è un documento antropologico, e questo ha uno speciale valore che forse andrebbe sottolineato anche di più, è la testimonianza di una cultura orale, dove la voce e le parole, con la loro potenza e la loro memorabilità sono al centro della vita e della società. Di qui deriva la definizione celebre di “enciclopedia tribale” e si generano anche gli effetti di una stilizzazione poetica che è ben diversa da quella della letteratura. Le parole degli eroi entrano nella vita e diventano archetipo e modello condiviso. Anche, se non soprattutto, con i loro duelli sul campo di battaglia tra avversari di schieramenti diversi e con le loro contese tra le assemblee, i consigli, i banchetti tra membri dello stesso schieramento. Di qui viene l'articolazione del volume nelle sue due parti.

Nel capitolo primo, «Armi e parole nell'*Iliade*» (pp. 45-58), troviamo tutte le definizioni della relazione epica tra le armi e le parole. Se per Simone Weil la forza trasforma l'uomo in una cosa, questo – come sottolinea l'A. – vale a maggior ragione per la parola violenta. Sono proprio le parole che, affiancate alle armi, contribuiscono a fare dell'avversario una cosa. In Omero la guerra è fatta anche con le parole. La parola in battaglia è una forma di combattimento.

Si potrebbe quasi dire che parole e azioni si equivalgano: il valore degli eroi sta per definizione nelle due cose (Hom. *Il.* 9.443 μύθων τε ῥήτῃρ' ἔμεναι πρῆκτῆρά τε ἔργων). Vengono ben messi in evidenza gli intrecci e le sovrapposizioni. Per gli eroi si tratta sempre di prevalere sull'avversario, nelle assemblee e nei consigli e nella guerra. Così la battaglia e l'assemblea hanno entrambe come epiteto formulare *kydianeira*, l'una e l'altra danno *kydos* e gloria. Le formule e queste sovrapposizioni hanno un peso speciale.

È l'indizio della connessione antropologica profonda tra parole e violenza, le strutture dicono proprio questo. Per noi nascono probabilmente proprio dall'*Iliade*.

de. Del resto possiamo verificare la natura agonistica della parola epica, con una doppia valenza positiva e negativa. Se la scena del giudizio nello scudo di Achille è un *agon* (Hom. *Il.* 18.498), la stessa parola può servire a dirimere le contese. È una scena questa che si oppone polarmente alla guerra, è principio di civiltà. Nell'utopia di Scheria sciogliere le contese è una delle grandi virtù di Alcino e di Arete. Ma la contesa è parte di questa parola. E la contesa rimane un valore epico, un grande tema di canto.

Nella battaglia, a confronto con le armi è ricorrente nell'epica la svalutazione delle parole, sembrano una cosa più adatta alle assemblee, è ovvio (*Il.* 16.630-631), oppure possono andar bene per i bambini e le donne, che sono per natura estranei alla guerra (*Il.* 7.235s.). Ma è anche evidente che in battaglia le parole non sono mai soltanto parole. Lo dimostra il timore che Diomede, uno degli eroi più grandi, un *aristeuon* dell'*Iliade*, ha del vanto di Ettore di averlo messo in fuga (Hom. *Il.* 8.145-150). Scopriamo che, allora, notevole è il valore delle parole del vanto. È forse il timore del *kleos* negativo, le parole del vanto fanno la storia, il duello diventa realtà cognitiva.

Nel secondo capitolo, che prende il titolo «La danza di Ares», da una immagine epica per la guerra si passa all'analisi dei duelli come pratica verbale (pp. 59-86). Le armi rimangono nello sfondo, quello che serve sono le parole come parte integrante dello scontro. Lo dicono le strutture tematiche che segnano l'inizio e la fine del duello.

Per la *monomachia* epica l'obiettivo concreto è mostrare le proprie virtù con un avversario di pari valore. Oltre ai duelli in battaglia ha una speciale rilevanza il duello cerimoniale, lo si potrebbe chiamare ancor meglio duello spettacolare, perché è fatto per il pubblico all'interno e all'esterno della narrazione epica. Senza un grande duello non c'è emozione, non c'è canto. Per questo, vale la pena di ricordarlo, assistiamo a un duello che per noi moderni appare come una incongruenza, come quello tra Paride e Menelao (Hom. *Il.* 3). A che cosa serve al nono anno di

guerra? Ci sarebbe da dubitare che comunque sia un duello meno cruento, ossia che non preveda necessariamente la morte di uno dei due contendenti, come indica l'A. Forse non è nelle previsioni, ma è nella struttura, per un contatto/contaminazione con il confronto sportivo. È proprio la dimensione spettacolare che lo chiede, e con essa naturalmente l'*oïme* che non può essere arbitrariamente modificata. Paride non può morire adesso, e nemmeno Menelao. Lo sanno tutti, basta una *If not-situation* e l'intervento di una dea che spezza la cinghia dell'elmo di Paride, una banalità accidentale, per riportare gli eventi nella corretta direzione.

Per il duello in battaglia, il duello *peri psyches*, ossia per la vita (cf. *Il.* 22.161), valgono tre condizioni. La reciprocità tra duellanti: ci si scontra tra pari, nel duello vale almeno di principio il rapporto tra conspecifici, come tra due leoni. Anche se la violenza punta sempre all'ultimo sangue, il duello è un confronto fatto di una componente negoziale. C'è, infine, il ruolo del terzo, senza un pubblico non vale nemmeno la pena di combattere.

È necessaria poi una evidente prossemica del duello, è a tiro di lancia, ma anche a tiro di voce che comincia il duello, ci si deve poter guardare negli occhi, perché lo sguardo è forse la prima forma di minaccia insieme alle altre manifestazioni visive e acustiche. Ma la vicinanza serve anche per scambiare le parole. Forse per questo un'arma potente e celebre come l'arco è un'arma squalificata, disonorevole per questi eroi. Le parole degli uni e degli altri contano, tutti le vogliono sentire. I duellanti stanno sullo stesso piano, ma l'obiettivo finale è lo scardinamento di questo assetto, il vincitore starà sopra, il vinto nella polvere.

Se la componente contrattuale è innegabile, la negoziazione che è propria di ogni dialogo potrebbe depotenziare la violenza. Non rinuncerei agli schemi etologici, secondo i quali questa è la prima funzione del *flyting*, attraverso la paura che mette in fuga l'avversario o che lo sottomette. È vero che la ferocia degli uomini non ha pari: chiaramente nello scambio

verbale le cose si trasformano e le parole servono a costruire la vittoria finale, che può arrivare agli estremi della violenza. È suggestivo e problematico pensare che il *logos* produca questi effetti. La componente contrattuale però è sicuramente notevole per i due duelli cerimoniali tra Paride e Menelao, con tanto di patti, giuramenti e maledizioni, e tra Ettore e Aiace Telamonio, con sfide istituzionali, minacce che prevedono un *fair play*, e una conclusione in parità, con uno scambio di doni a testimonianza dell'incontro e della sua memorabilità. Ettore esprime «parole di lode nei confronti del suo avversario (vv. 288-293), riconoscendogli, così, una superiorità di fatto» (p. 75). Avrei dei dubbi, Ettore riconosce la grandezza dell'avversario, questo è nel codice. Non può essere che così. Anzi, anche qui gli schemi andrebbero bene per una scena di *Xenia*, come avviene nel trapasso dalle formule del duello a quelle dell'ospitalità per Glauco e Diomede (*Il.* 6).

Se nel duello agisce la reciprocità, si può capire perché in battaglia la supplica non funziona. Non è questa la via giusta di contrattazione, non questa la situazione. Lo chiarisce il duello tra Ettore e Achille, dove la contrattazione è nelle parole di sfida di Ettore e serve per stabilire il diritto degli onori funebri. Ma la risposta di Achille non accoglie patti: non ci sono possibilità di accordi come tra leoni e uomini, tra lupi e agnelli (*Il.* 22.261-269). Vale bene l'unica conclusione possibile per questo scontro: «Il duello tra Ettore e Achille come un caso esemplare di mancato riconoscimento tra co-specifici, possibile soltanto per l'animale linguistico, l'unico capace di dire ad un membro della sua stessa specie "tu non sei un uomo"» (pp. 78s.). Il rapporto nuovo è quello tra predatore e preda (cf. *Il.* 24.207 ὀμψιγίης per Achille – e si può aggiungere tra altre immagini la similitudine dello sparviero e della colomba di *Il.* 22.139-142). Sono proprio le parole che possono generare l'estremo della violenza con la negazione dello statuto umano all'avversario.

Una attenzione notevole è riservata a questo punto al ruolo del terzo (p. 81, al §

5 *Duello triangolare*). Se l'obiettivo è il *kleos*, non c'è gloria senza spettatore e/o giudice, con la proclamazione della vittoria e le parole del vanto. Lo sappiamo, sono la prima pubblicazione del risultato del duello, sono l'inizio del canto epico. Dopo l'uccisione di Ettore agisce il vanto 'collettivo' di Achille. Si possono anche adottare altre categorie di analisi. Interessante è il riferimento a Freud e al motto di spirito ostile e alla comicità, ma forse il paragone più utile è quello della satira, che non possiamo qui discutere. Ma la questione non è probabilmente l'amplificazione della violenza (p. 84). Lo spettatore dà significato allo scontro. Ci si può ragionare, con le parole e il testimone cambiano le dinamiche. La questione non è più solo tra gli avversari, ma implica la funzione pubblica di ciò che avviene. Su due piani, quello immediato e, più ampiamente, quello proiettato nel tempo.

Il terzo capitolo, *Parole in duello* (pp. 87-127), rappresenta il cuore dell'argomentazione e ci dà il quadro completo delle parole del duello in cinque categorie: *provocare, raccontarsi, minacciare, supplicare, vantarsi*. In particolare, la prima e l'ultima azione verbale istituiscono e definiscono i confini tematici del duello sul piano compositivo.

La sfida è parte del duello, serve a intimorire l'avversario, mentre avrei dei dubbi sull'ostentazione del coraggio come funzione. La sfida secondo le regole etologiche serve a mettere in evidenza/affermare la superiorità, per spaventare, costringere alla fuga il rivale. Potrebbe essere la funzione prevalente. L'ostentazione può servire anche a darsi coraggio, sentirsi più forte dell'avversario può contare. Ma la sfida, come si mette bene in evidenza, ha in genere un secondo effetto, chiama al duello l'avversario (a margine, una svista però importante, il verbo ovviamente è *προκαλίζετο* non *παρα-*, p. 91, e così vale anche a p. 114 per *παρακαλέω*). La funzione di ingaggio diventa fondamentale nello scontro tra gli uomini e in queste parole iniziali.

Nella sfida, al di là delle ingiurie, ci deve essere comunque un riconoscimen-

to del valore dell'avversario, una parità o una comparabilità. È un primo «contatto interrogativo», che può suonare come una minaccia o un dubbio, ma in ogni caso la pratica verbale della sfida è dialogica, cooperativa.

Nel duello si afferma la propria identità, l'abbiamo definito un «contatto assertivo», il racconto genealogico da un lato crea la comparabilità dei duellanti, dall'altro le genealogie stabiliscono i rapporti di forza, servono a riconoscersi e a pesarsi. Vale la pena di sottolinearlo. I dubbi sulla genealogia dell'altro divengono difesa che indebolisce chi si ha di fronte. Ma come avviene nel duello tra Sarpedone e Tlepolemo la genealogia conta concretamente per il cantore e per il pubblico del canto epico, il grado di discendenza da Zeus, sottolineato all'inizio (*Il.* 5.631 *υἱός θ' υἱώνος τε Διὸς νεφεληγερέταο*), produce il risultato finale e Sarpedone uccide Tlepolemo. E il pubblico lo sa calcolare fin dall'inizio. Sono cose che rimarranno poi anche nella tradizione letteraria (rinvio a A. Camerotto *Il nome e il sangue secondo Quinto Smirneo. Riprese e trasformazioni di un motivo del duello eroico*, in A. Aloni, M. Ornaghi [a cura di], *Tra panellenismo e tradizioni locali. Nuovi contributi*, Messina 2011, pp. 407-430).

La minaccia è spesso un «contatto imperativo», ma può essere dissimulata o ironicamente presentarsi in forma di consiglio. In ogni caso prefigura o «mette davanti agli occhi» (Aristot. *Rhet.* 1410b 34) l'*aikia* che attende l'avversario. L'A. lo dice, se il linguaggio è indiretto, questa obliquità semantica è la stessa che troviamo nel linguaggio della mafia. La minaccia per essere efficace deve rispettare le «condizioni di felicità» di Austin. Colui che minaccia deve possedere un *ethos* adeguato, mentre la minaccia che fallisce il bersaglio si può ritorcere contro colui che l'ha pronunciata, è come mancare un colpo con le armi (*halios, anemolios* valgono per le parole e le armi, p. 104).

La supplica è atto da inferiore a superiore, come è definita sulla traccia dei lavori di Manuela Giordano (*La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in*

Omero, Napoli 1999). Supplicare è l'opposto di minacciare. Secondo la prospettiva etologica (cf. I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia della guerra*, Torino 1983) corrisponde a un «farsi piccoli» in opposizione a un «farsi grandi». La specificità degli uomini sta nella sinergia delle due componenti, i gesti e le parole, che concorrono a realizzare la supplica. In battaglia la supplica non può funzionare, come viene illustrato nei casi di Licaone e di Ettore con Achille, e di Adrasto con Menelao/Agamennone.

Il vanto chiude il duello come parte costitutiva: ha un ruolo sicuramente centrale, forse è l'esito ambito e atteso. La tensione vuole tutta arrivare a questo. Il verbo εὔχομαι indica l'azione, ma mai alla prima persona. Alle parole si uniscono i gesti e la spazialità, secondo i codici prossemici il vincitore sta sopra al vinto (con l'imperativo *keithi*, giaci, sei morto! o peggio). E accompagnano il vanto, la spoliatura e l'*aikia*.

Il vanto non serve a intimorire l'avversario, già morto o comunque vinto, ma vale a intimorire gli altri, serve per la rivendicazione della vendetta, ma soprattutto è la prima pubblicazione della vittoria. Per la felicità austiniiana del vanto sono necessari la fondatezza, il riconoscimento degli altri, e ancora il ruolo del terzo. In più, anche il momento conta, farlo troppo presto è sempre un segno pericoloso. Il vanto serve anche a scaricare la tensione dello scontro. Se la sfida è dialogica, il vanto è monologico. Ma spesso può valere anche come replica alle parole della sfida.

Si possono trarre a questo punto da parte dell'A. delle conclusioni più ampie. «Umano però non significa meno violento». L'avevamo già anticipato dalle frasi iniziali del libro. Nelle azioni di guerra le parole tra nemici «provocano la violenza, la amplificano, la rendono più dolorosa e ubiqua». Le parole, insomma, servono ad affilare le armi.

Nella seconda parte del libro, a partire dal capitolo quarto, «Fuoco amico» (pp. 129-194), le parole sono quelle rivolte all'interno del proprio schieramento. Significativamente si comincia con gli insulti di *Full metal Jacket* di S. Kubrick

(1987). È il metodo Hartman per l'addestramento dei *marines* in primo piano. Cambiare il nome a qualcuno non è un gioco, è un gesto con il quale letteralmente ci si appropria dell'interlocutore. Nomi che tutti ricordiamo bene come *Palla di Lardo* o *Biancaneve* servono per aumentare l'aggressività. La violenza verbale all'interno dei gruppi suscita, amplifica, differisce la violenza fisica.

L'*Iliade* è il poema di un conflitto interno, la *menis* di Achille, o meglio è il canto della *eris* tra Achille e Agamennone (è nella *protasis* del poema, *Il.* 1.1-8). Per lo scontro verbale violento si possono valutare lo scenario, gli scopi, lo *status* dei contendenti, le relazioni prima e dopo lo scontro, gli esiti o effetti perlocutori, le reazioni dei partecipanti. Questo l'obiettivo che l'A. si propone.

Ma nel poema ci sono anche le contese degli dei, che non sono del tutto diverse da quelle dei mortali. A Zeus non ci si può contrapporre, *né con la forza né con le parole*. Ha uno *status* speciale. Le minacce di Zeus sono sempre felici dal punto di vista perlocutorio, suscitano spavento, obbedienza. Hanno funzione intimidatoria anche nei confronti degli altri. Le parole del dio hanno un alto potere performativo e le sue minacce raggiungono in genere il loro obiettivo perlocutorio. Nessuno degli umani ha lo stesso potere performativo delle parole che ha Zeus. Sono un buon paradigma, semplificato e irraggiungibile per i mortali.

Le parole violente del comandante verso i propri uomini sul campo di battaglia servono a incitare a combattere, sono un amplificatore della violenza. Agamennone insulta gli Achei per la viltà, Diomede non sarebbe alla pari del padre Tideo, tra combattimento e parole: *Il.* 4.399s. τοῖος ἔην Τυδεὺς Αἰτώλιος· ἀλλὰ τὸν υἱὸν / γείνατο εἶο χέρεια μάχῃ, ἀγορῆ δέ τ' ἀμείνω. Ma Diomede non replica al rimprovero del comandante, «indipendentemente dalla verità dei suoi contenuti» (p. 147). La replica è solo rinviata al momento opportuno. Ciò che conta è chi e perché pronuncia il rimprovero, lo *status* di chi parla e la funzione delle

parole. Ma le ingiurie di Agamennone non funzionano subito dopo nel caso di Odisseo, che replica al rimprovero, quelle di Agamennone sono *parole al vento*: *Il.* 4.355 ἀνεμώλια βάζεις. Agamennone è costretto a ritrattare, Odisseo ha lo *status* per rispondere alle accuse, ma si potrebbe parlare di *kairos* della comunicazione. E con le parole è sicuramente il migliore. In ogni caso la violenza verbale tra compagni rafforza la coesione del gruppo e potenzia la violenza fisica verso l'esterno. La gamma dei rimproveri che l'A. passa in rassegna è ampia. Ci sono i rimproveri tra alleati, come tra Sarpedone ed Ettore, tra fratelli, Ettore e Paride, tra moglie e marito, tra Elena e Paride.

E poi ci sono situazioni diverse, come le contese intorno alle gare dei giochi funebri in onore di Patroclo. Ci sono gli scontri per i premi e per le scorrettezze nello svolgimento della gara dei carri, e ci sono perfino le liti tra gli spettatori. Idomeneo vede nella gara dei carri in testa Diomede e non l'atteso Eumelo. Aiace d'Oileo attacca Idomeneo come uno che parla a vanvera. Idomeneo sfida Aiace a scommessa. Achille fa da conciliatore e scioglie la contesa, ma è comunque il segno di una dimensione agonistica. Non del tutto diversa dall'*eris* tra Achille e Agamennone o dalle altre *erides* degli eroi.

L'assemblea è lo scenario più importante per gli scontri verbali, senza distinzione (giustamente) tra assemblee achee e troiane, divine e umane. In guerra, di norma, non si contesta il comandante, come riconosce Polidamante nei confronti di Ettore (*Il.* 12.210-215).

Ma questo è ciò che avviene nell'*Iliade*. È il caso della rivincita di Diomede nel canto IX dell'*Iliade*. Diomede sa quando parlare e quando stare in silenzio, sa ottenere il consenso degli Achei. Nestore interviene ad approvare le parole di Diomede, ma anche a ristabilire l'autorità di Agamennone che è *basileutatos* tra tutti (*Il.* 9.68-70). In questo caso le cose funzionano per il meglio, i due discorsi di Diomede e di Nestore insieme servono a raggiungere l'obiettivo di continuare la

guerra e di rafforzare la coesione degli Achei in difficoltà.

Ma ci sono due situazioni più problematiche. Il bersaglio è sempre Agamennone.

C'è l'episodio di Tersite, che contende (*erizetai*) con i *basilees*. Sono parole *ou kata kosmon*, con tutto il peso che questa indicazione formulare comporta. È *ametroepes*, e ancora *akritomythos*. È un problema di parole (sulle tracce di L. Spina, *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli 2001). È chiaramente un *neikos* secondo tutte le regole tematiche, possiamo perfino dire che le cose che Tersite dice non sono diverse da quelle di Achille. Per questo non avremmo collocato a questo punto l'analisi di questo episodio, perché troppo forti sono le prospettive di una parodia interna. Ma chiaramente l'azione di Achille che dà inizio all'*Iliade* è attesa per la fine del libro. Quello che vediamo, in conclusione, è l'incapacità di Tersite di rispettare ruoli e circostanze. Odisseo lo ingiuria e lo minaccia, poi le parole diventano azioni e lo colpisce. Davanti all'esercito che fa da pubblico, da terzo. Dispiacere e riso stanno allora insieme, ma l'esercito elogia Odisseo. Tersite ha mancato un'occasione importante. Anche questo a posteriori gli possiamo rimproverare. Non ha compreso fino in fondo il *kairos* della contestazione. E, come racconta Omero, paga per questa responsabilità.

L'ultimo capitolo, «In principio era la lite» (pp. 195-212), è dedicato alla contesa più importante dell'*Iliade*. È il *neikos* che genera il poema. L'innesco è una questione di *geras* tra eroi. Achille si prende l'onore di attaccare Agamennone per il suo errore politico che causa la peste nel campo acheo per l'ira di Apollo. Achille attacca a suon d'ingiurie (*Il.* 1.149 ἀναιδείην ἐπιειμένε κερδαλέοφρον), secondo il principio che oppone *ciò che si è a ciò che si fa*. La minaccia finale di Agamennone di prendersi Briseide, il *geras* di Achille, è un ripristino della propria autorità davanti a tutti. Ma scatena l'ira di Achille, che potrebbe uccidere Agamennone. Achille ferma la spada e su indicazione di Atena attacca a parole: *Il.* 1.225 οἶνοβαρές,

κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο.
Le parole sono tremende, v'è l'accusa politica (*Il.* 1.232 δημοβόρος βασιλεύς) e il riferimento al terzo, gli Achei che non sanno reagire (ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις). L'attacco si compie con la minaccia-maledizione dei futuri lutti. L'intervento di Nestore tenta la mediazione, ma fallisce.

Si tratta di una contesa gravissima, è un duello in piena regola, fatto solo di parole, ma simile al duello armato, come indica il contatto con la formula *antibion machesasthai* (cf. *Il.* 1.304 ἀντιβίοισι μαχεσσαμένω ἐπέεσσιν, 2.377s. μαχεσσάμεθ' εἴνεκα κούρης / ἀντιβίοις ἐπέεσσιν, 1.277s. ἐριζέμεναι βασιλῆϊ / ἀντιβίην). Ci sono tutti gli elementi ben messi in evidenza dall'A.: la reciprocità dei duellanti, la componente negoziale, il ruolo del terzo, la collocazione al centro (*meson*) l'uno di fronte all'altro, da pari a pari in prossimità fisica.

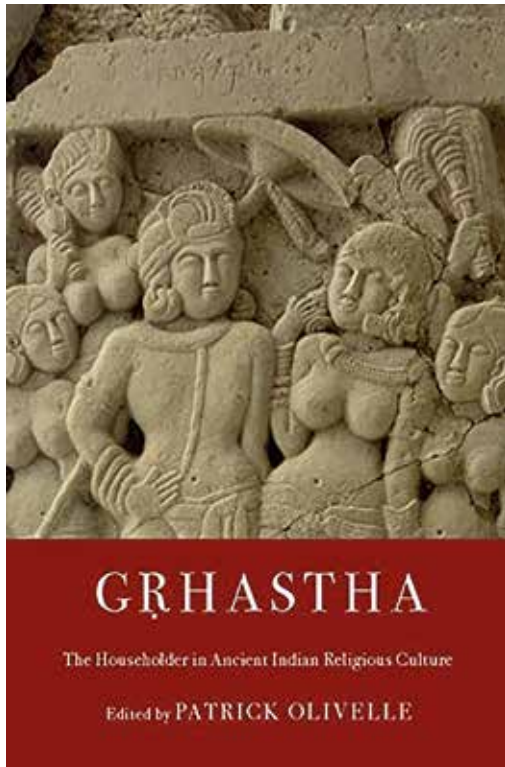
Certo la contrattazione non è andata a buon fine. Ma possiamo invece dire più oggettivamente che forse la negoziazione ottiene il risultato secondo le sue forme: l'esito è dato dalla sequenza degli atti di negoziazione in positivo e in negativo. I due contendenti non hanno intenzione di trovare un accordo fin dall'inizio. O, più semplicemente, l'accordo non è possibile, proprio come nel duello tra Ettore e Achille. Fanno la loro parte. E quello che alla fin fine conta per il racconto epico è proprio questo. La contesa, il *neikos*, è uno dei più grandi temi del canto eroico. Lo sappiamo da altre contese, come quella del canto di Demodoco di *Od.* 8.73-82, che rappresentava il *neikos* tra Odisseo e Achille e la cui fama raggiungeva il cielo. O, se vogliamo, vale anche per la contesa tra Aiace Telamonio e Odisseo per le armi di Achille. Insomma le contese come i duelli sono una delle situazioni in cui gli eroi conquistano il loro *kleos*.

L'epilogo del libro (pp. 213-214) riprende brevemente l'idea fondamentale che lo ispira. L'intreccio tra verbalità e prassi violenta è tipico dell'animale che possiede il *logos*. Non è una bella cosa da dire, ma è così. Con un'altra immagine dal film di Kubrick: sulla scena sta il sol-

dato Joker, che fa da narratore, porta in combattimento sull'elmetto, con qualche ironia e consapevolezza, la scritta minacciosa *Born to kill* accanto al simbolo del pacifismo. L'ambiguità sembra essere la cifra distintiva dell'uomo.

Così si conclude la sfida di questa indagine, che si è valsa di una attenta lettura dei testi e di una bibliografia ampia anche tra i lavori specialistici. L'argomentazione è ben condotta, ben coesa attorno all'*Iliade*. Il testo è ben curato e non sono molti i piccoli refusi. Il campo d'indagine forse poteva essere ampliato, in particolare all'*Odissea*, o ad altri testi dell'epica arcaica, almeno per qualche parallelo in più (basti pensare al duello di Eracle e Kyknos/Ares). Inoltre, forse non valeva la pena di fare perno sulle traduzioni, con discussioni in qualche caso sovrabbondanti, perché le traduzioni sono ovviamente sempre problematiche quando si valutano i testi antichi. Ma lo sappiamo, servivano per il lettore, e quindi è cosa ben fatta. In conclusione è questo un bel libro che merita attenzione da molte prospettive, anche per chi si occupa di epica greca arcaica e delle questioni dell'oralità.

(Alberto Camerotto)



GRHASTHA. THE HOUSEHOLDER IN ANCIENT INDIAN RELIGIOUS CULTURE

a cura di Patrick Olivelle
Oxford University Press, 2019

Questo volume, che raccoglie gli interventi di alcuni tra i più influenti indologi contemporanei, è il frutto, come spiega il curatore Patrick Olivelle, di un workshop sul *grhastha* tenutosi alla University of Texas at Austin, presso il Department of Asian Studies, nel febbraio del 2016. Il workshop e il volume originano da uno studio davvero innovativo nel campo degli studi vedici, che Olivelle definisce più volte come *seminal*, cioè quello di Stephanie Jamison, a sua volta presente in questo volume con un contributo che approfondisce uno studio precedente, pubblicato nel 2018 in *Hindu Law. A New History of Dharmasāstra*, Oxford University Press, Oxford (curato pure da Olivelle e Donald R. Davis). Al libro del 2018 Jamison partecipa con due saggi, uno dedicato allo *strīdharmā* (le regole di condotta riguardanti le donne) e l'altro al matrimonio (*vivāha*) e al capofamiglia (*grhastha*). In questo studio 'seminale' Jamison avanza alcune ipotesi, che ritornano nel volume qui recensito, che sconvol-

gono le certezze acquisite dall'indologia nel corso dei decenni intorno a una presunta continuità, mai messa in discussione, tra la figura del *grhastha*, termine che compare nella letteratura sul *dharma*, e quella del *grhapati*, che si ritrova nei componimenti religiosi del *Veda* ma non compare mai nei testi sul *dharma*. Come sostiene Olivelle nell'Introduzione a *Grhastha. The Householder in Ancient Indian Religious Culture*: "Scholars have assumed, explicitly or implicitly, that the householder who occupies the central position in the religio-legal texts called *Dharmaśāstra*, texts that defined for two millennia or more the essential features of what we call Hinduism, was identical to the Vedic householder". Il rigore delle analisi filologiche condotte da Jamison costituisce un punto di svolta negli studi: la studiosa ha scoperto infatti che il termine rappresenta un neologismo all'interno del vocabolario sanscrito che non si riscontra infatti nei testi vedici più antichi, ma che si trova invece in forme pracrite a partire dalle prime fonti scritte dell'India, cioè le iscrizioni dell'imperatore Aśoka Maurya (III sec. a. C.), di cui si occupano i saggi, contenuti insieme a quello di Jamison nella prima parte del volume, di Joel P. Brereton e dello stesso Patrick Olivelle, di Oliver Freiberger (che approfondisce l'analisi del termine all'interno del Canone *pāli*) e di Claire Maes (che si occupa invece di indagare le fonti del canone Jaina). Emerge così una connotazione del termine *grhastha* in contrapposizione (o in associazione) con *pravrajita*, ovvero 'colui che è andato avanti', colui che ha scelto dunque di abbandonare la propria casa scegliendo di vivere come asceta itinerante, mentre il *grhastha* è propriamente 'colui che è rimasto a casa'. Egli non è un semplice capofamiglia che ha scelto il matrimonio e ha assunto un ruolo puramente secolare all'interno della società, ma un individuo che si caratterizza come membro religioso inserito nella innovativa corrente ascetica śramaṇica, che, secondo gli studi di J. Bronkhorst (*The two sources of Indian ascetism, The two traditions of meditation*

in *ancient India*, culminati nel 2007 in *Greater Maghada*) ha avuto origine nella regione del Maghada intorno al VI sec. a. C. Il termine *śramaṇa* indica ‘colui che si sforza’, ‘colui che cerca’, cioè l’asceta che, praticando esercizi di austerità o di rinuncia, cerca di raggiungere l’obiettivo della liberazione, contrapponendosi così alla tradizione vedica più antica (anche se è pur vero, come messo in luce da molti studiosi, per esempio A. Pellegrini, *Osservazioni sul significato del termine tapas nel RgVeda* e L. Renou, *Études sur le vocabulaire du RgVeda*, che lo ‘sforzo’ ascetico del rinunciante potrebbe avere origine nel concetto del *tapas* vedico, ovvero il ‘calore’ che si produce nel poeta ispirato che ha visto e poi composto in lingua umana gli inni del *RgVeda*).

Scrive Jamison: «The *grhastha* is, in fact, no mere layman, but one who pursues his religious duties no less than the ‘gone forth,’ although he pursues them at home» (Jamison 2019: 17). Il *grhastha* della tradizione hindū, dunque, ha un’origine che rimanda alle grandi correnti religiose di carattere ascetico che si sono innestate sulla tradizione vedica e sono state accolte dalla classe brāhmaṇica, ma attraversa una rifunzionalizzazione della figura e un rinnovamento semantico e concettuale rispetto al ‘signore della casa’ (*grhapati*) vedico: piuttosto che abbracciare la vita dell’asceta itinerante (*pravrajita*), il quale sceglie di rinunciare al coinvolgimento nella vita domestica, il *grhastha* risulta, a tutti gli effetti, un membro di un gruppo religioso che sceglieva di ‘rimanere a casa’, ma questa scelta non era in contrapposizione alla sfera religiosa śramaṇica. Anzi, il *grhastha* persegue uno scopo religioso ben preciso, equivalente a quello del *pravrajita*, ma in contrapposizione a esso, tanto che si potrebbe parlare, come fa Olivelle ancora nell’Introduzione, di una competizione tra i due su chi sia l’autentico rappresentante dell’*homo religiosus*. Questa competizione è assente nella tradizione brāhmaṇica, dove il ruolo del *pater familias* rappresenta un’alternativa a tutti gli effetti superiore a quella dell’a-

sceta rinunciante. Questa concezione era già stata chiarita da Jamison nel saggio del 2018 parlando di una ‘sacralizzazione della vita quotidiana’ del *grhastha* operata all’interno della letteratura sul *dharma*: la tradizione brāhmaṇica, infatti, istituzionalizzando una serie di riti propri del *grhastha*, ha dato vita a un nuovo sistema concettuale che “ennobles the life of a householder and makes him a worthy counterweight to the wandering ascetic” e questa ridefinizione del ruolo del *grhastha* si comprende alla luce del contesto di «a pluralistic religious environment where marriage and family were not the only choices for a young man in his prime. This dialectic may have caused special emphasis to be laid on the centrality of the householder in Brahmanical circles» (Jamison 2018: 127). A proposito dei due saggi di Brereton e Olivelle, emerge una diversa linea interpretativa, che gli autori stessi definiscono, rispettivamente, minimalista e massimalista, delle fonti āśokee in merito all’analisi del termine *pāśaṇḍa*. Questa parola, che in sanscrito significa ‘eresia’, nelle iscrizioni di Aśoka, come dimostra Brereton, non ha valenza negativa, ma piuttosto neutra di ‘comunità religiosa’. Per Brereton i due termini *pāśaṇḍa* e *grhastha* costituiscono una coppia complementare, mentre per Olivelle *pravrajita* e *grhastha* rappresentano due classi di membri all’interno dei gruppi di *pāśaṇḍa*. La seconda parte del volume esplora le ricorrenze e significati che il termine *grhastha* assume all’interno dei trattati che si occupano del rituale domestico (*grhya*), della norma (*dharma*), dell’arte di governare (*nīti*) e dell’eros (*kāma*), aggiungendo, grazie ai saggi di Timothy Lubin, di nuovo di Olivelle, di David Brick e di Mark McClish, nuove suggestioni che concorrono a comprenderne meglio le sfumature semantiche, collocandolo nel suo complesso sviluppo storico e disciplinare. La terza parte del volume prosegue l’indagine attraverso le vie percorse dal *grhastha* nella letteratura, sia in quella epica con i saggi di Aaron Sherraden, che constata l’assenza del termine nel *Rāmāyaṇa*, e di Adam

Bowles, che ripercorre le occorrenze del termine nel *Mahābhārata*, sia nella tradizione letteraria del *kāvya*, con il saggio di Csaba Dezső. Il volume è preceduto anche da un Prologo, che costituisce un vero e proprio saggio a sé stante, firmato da Whitney Cox, esperto di letteratura tamil. Lo studioso si concentra sull'analisi del *Cilappatikāram*, un poema epico, forse collocabile intorno alla prima metà del I millennio, attribuito a Iḷaṅko Aṭikaḷ, focalizzando la sua attenzione sul termine *pācaṅṭa*, corrispettivo del sanscrito *pāśaṅḍa*. Il Prologo fornisce anche la chiave di lettura migliore per leggere i saggi raccolti nel volume. Scrive Cox, infatti, che gli autori emergono come una comunità di studiosi in cui anche le significative differenze interpretative si collocano in un orizzonte che è quello dell'argomentazione razionale: «to see such differences of interpretation recorded, considered, discussed, and left to the judgment of the reader is to find oneself in a Habermasian oasis in the midst of a vast Trumpian desert».

(Igor Spanò)



MADRI D'ORIENTE FRA TRADIZIONE E DISSENSO

a cura di Marianna Ferrara e Leila Karami
Jouvence - Coll. *Historica* vol. 33, Milano 2020

In alcuni interessanti articoli scritti tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta del secolo scorso, Robert P. Goldman, avvalendosi delle teorie di Sudhir Kakar, proponeva una lettura in chiave psicoanalitica di alcuni miti e concetti dell'universo hindū, focalizzando la propria attenzione sulla misoginia e l'omofobia della cultura patriarcale indiana. L'autore ne individuava la radice nell'autorità del padre e nella paura, interiorizzata a partire dal peso della tradizione ascetica, per il contatto erotico con il corpo femminile. Per le tradizioni hindū, le donne sono caratterizzate o da una sessualità insaziabile o come madri devote, il cui amore divora i figli (tale doppia immagine coincide con il carattere ambiguo delle dee hindū, materne ma al contempo assetate di sangue e dall'aspetto terrificante). Per superare l'ansia generata dal pericolo del contatto con la donna, si pongono agli uomini tre possibili soluzioni: quella di rinunciare alla sessualità dedicandosi all'ascetismo, quella di trattare le donne

con il rispetto che si deve a una madre, depotenziandone così i possibili risvolti sessuali (pensiamo alla storia di Arjuna e Urvaśī) o quella di abbandonare totalmente la sessualità maschile, identificandosi con la donna (è questo il caso degli *hijra*, che attraversano una transizione sessuale che li rende capaci di superare il conflitto). Queste conclusioni possono essere rilette in un recente romanzo di Christopher Raja, *The burning elephant* (2015), nel quale il rapporto di Govinda, il piccolo protagonista, con la madre è indagato proprio assumendo il punto di vista del bambino. Il romanzo, infatti, oltre a rappresentare una testimonianza di un autore che fa parte delle comunità hindū diasporiche (Raja racconta gli eventi che hanno condotto la sua famiglia ad abbandonare Calcutta e a emigrare in Australia, all'indomani del terribile attentato a Indira Gandhi e all'ondata di violenze che ne è scaturita), consente di rileggere queste teorie nel rapporto che Govinda intrattiene con i genitori e soprattutto con la madre Gitanjali, che agli occhi del bambino si identifica progressivamente con la dea Durgā, terribile e materna a un tempo.

I saggi raccolti in *Madri d'Oriente fra tradizione e dissenso*, a cura di Marianna Ferrara e Leila Karami, con una preziosa introduzione dell'iranista e islamologa Anna Vanzan (Jouvence- Coll. *Historica*, Milano 2020) aprono una finestra sull'universo femminile a partire dalla prospettiva della maternità, facendo incontrare al lettore realtà spesso misconosciute dei paesi di cultura islamica e della regione sud asiatica, in un viaggio che attraversa i paesi del Nord Africa, il Medio Oriente, l'India, la Cina. Queste 'madri d'Oriente', di cui vengono narrate le storie con profonda adesione da parte delle autrici e degli autori, rivelano come le tradizioni culturali dei rispettivi Paesi d'origine costituiscano spesso l'ostacolo contro cui combattere o a cui aderire con rassegnazione, ma sempre con sguardo critico: l'originalità del volume risiede proprio nel mettere in luce le contraddizioni con le quali queste donne si sono scontrate, interpretando, con le loro voci e i loro

corpi, il dissenso verso i modelli patriarcali che tutt'oggi dominano gran parte delle tradizioni culturali di questi Paesi. La prospettiva storica che dall'età antica attraverso il Medioevo e giunge fino alla contemporaneità introduce il lettore nel tema complesso della maternità attraverso gli strumenti della critica letteraria, del diritto, della storia delle religioni. Come scrivono le due curatrici «non abbiamo inteso dare una definizione di che cosa sia la maternità, né suggerire se o come si possa tracciare una linea rossa tra il fenomeno biologico che rende le donne madri e le pratiche culturali attraverso cui ci si aspetta che le donne siano madri. A fronte di un tema che è stato ampiamente dibattuto, abbiamo invece voluto riflettere sulla dinamicità della 'nozione' di maternità e del 'ruolo' di madre presente nelle pratiche sociali, ma anche nei processi normativi recepiti nei codici giuridici, negli usi dei simboli e dei miti, al di là delle convenzioni, delle leggi e delle norme etico-religiose». Nel volume, frutto di un convegno che ha visto coinvolte un gruppo di studiose a cui si aggiunge la voce di un antropologo, si intrecciano, dunque, secondo prospettive diverse, le storie di donne in carne e ossa o appartenenti alla dimensione mitica (Sītā, Eva, Māyā), dando voce sia a coloro che sono riuscite a esprimersi attraverso il mezzo letterario o l'attivismo politico sia a chi non ha o non ha avuto modo di essere soggetto narrante della propria storia (dalle prostitute di Vārāṇasī alle protagoniste dei miti, le cui storie sono sempre state raccontate dagli uomini). Incombe sulle diverse tradizioni culturali e religiose analizzate una metafora ingombrante, ovvero quella della patria identificata come madre che chiede sacrifici ai propri figli e che accomuna il mondo islamico all'India hindū e alla Cina buddhista.

Come ricorda Anna Vanzan nell'Introduzione, che consente di ripercorrere rapidamente alcune questioni importanti che hanno condotto le donne, nel corso degli ultimi due secoli, a riflettere sulla loro condizione e sul loro ruolo all'interno non solo delle società occidentali europeizza-

te, ma anche nelle regioni mediorientale e asiatica, il colonialismo ha indotto a una modernizzazione delle società, ma anche a una riproposizione dei modelli culturali patriarcali occidentali che si sono sovrapposti e innestati su quelli dei paesi colonizzati: «Il colonialismo fece spostare l'asse delle considerazioni di genere, costringendo i paesi sottoposti al suo giogo a una duplice e spesso discrepante strategia: da un lato, a riconsiderare in modo progressista la posizione della donna nella società; dall'altro, a frenare l'emancipazione femminile in nome del nazionalismo e della difesa della patria».

Le curatrici hanno organizzato il volume in due parti: *Voci dal mondo musulmano* e *Voci dall'Asia*. Nella prima parte, i primi due saggi indagano la letteratura femminile moderna e contemporanea di alcuni paesi di lingua araba, scrutando nelle opere narrative e poetiche che cosa significhi essere madre in contesti culturali segnati dalla guerra, come nel romanzo *Umm Saad* di Kanafānī, di cui Elvira Diana analizza la figura della madre, protagonista e simbolo della resistenza palestinesi, che incita alla lotta armata dopo la *nakbah* (la catastrofe rappresentata dal grande esodo palestinese dopo la prima guerra arabo-israeliana del 1948, che ridusse centinaia di migliaia di Palestinesi alla condizione di esuli profughi) ovvero dall'istituzione statuale che non separa la sfera della tradizione religiosa da quella politica, con l'applicazione della *shari'a*, nello studio di Bianca Maria Filippini sulla realtà iraniana. Deborah Scolart inquadra il tema della maternità in un'analisi rigorosa delle tradizioni giuridiche dei paesi islamici, focalizzando l'interesse sulla nozione di *nasab* (filiazione) e facendo emergere le differenze tra l'islam di tradizione sunnita e quello di tradizione sciita. Si sviluppa così una serie di considerazioni sul modo in cui da una parte è stato tradizionalmente inquadrato a livello giuridico il tema della maternità tradizionale e dei rapporti tra diritti e doveri delle madri nei confronti dei figli (e viceversa), dall'altra sulle molteplici prospettive aperte dal tema della

maternità non convenzionale, riflettendo su come i giuristi islamici stanno affrontando temi quali la fecondazione assistita. Mentre Enrica Raineri concentra la propria indagine sulla condizione di esclusione ed emarginazione subita dalle madri nubili in Marocco, Leila Karami offre un'indagine storico-religiosa che, a partire dalla lettura di alcuni resoconti di viaggi di pellegrini musulmani tra la fine del XVII e l'inizio del XX secolo, si concentra sulla descrizione della tomba di Eva (Ḥavvā), madre di tutta l'umanità, a Gedda, distrutta dai Wahhabiti nel 1928. Nei loro resoconti di viaggio i pellegrini musulmani insistono nel descrivere questo monumento funebre, divenuto vero e proprio luogo di culto, con proporzioni poco realistiche rispetto al corpo di un essere umano, e riportano che al centro del monumento, in corrispondenza dell'ombelico di Eva, era stata costruita una piccola cupola, che ogni pellegrino si doveva soffermare a baciare. La tomba di Eva rappresenta un tipico esempio di sovrapposizione di culti che si sono succeduti nel corso dei secoli, dunque di riutilizzo e rifunzionalizzazione di un luogo sacro già in uso in età preislamica, da parte della nuova religione islamica. La studiosa, alla luce dei culti litolatrici che caratterizzavano i culti preislamici, si chiede: «la 'tomba di Eva' può avere sostituito qualche masso o più massi che successivamente la tradizione popolare ha voluto collegati a formare un lungo corpo sepolto in quel luogo?» (p. 134).

La seconda parte ospita per lo più saggi che indagano la realtà indiana e si apre con una riflessione sui personaggi materni del *Rāmāyaṇa*, il grande poema epico della tradizione hindū, popolato di eroi ed eroine divenuti, nel corso dei secoli, veri e propri modelli culturali per i fedeli, in quanto incarnazioni del *dharmā*. L'autrice, Marianna Ferrara, si sofferma in particolare sulla figura di Sītā, modello di moglie e madre virtuosa, di cui viene messa a nudo l'ingombrante presenza come modello per le donne hindū, e di cui vengono svelate le narrazioni che intorno a lei sono state costruite: Sītā è stata utilizzata non

in vista di una negazione della maternità o delle virtù muliebri, ma piuttosto come strumento di controllo da parte del potere maschile e patriarcale. L'articolo procede accostando all'analisi della virtuosa Sītā quella di altre donne, che la tradizione e lo stesso Vālmīki, autore a cui viene attribuito il poema, hanno individuato come modelli femminili negativi: la regina Kaikeyī e la sua ancella Mantharā, promotrici di una trama politica ai danni dell'eroe del poema, Rāmā, per impedirgli di prendere possesso del trono di Āyodhyā, e la demone Sūrphaṅkhā, sorella dell'antagonista, il demone Rāvaṇa, che ha rapito a Rāmā la sua sposa, la bellissima Sītā. Sūrphaṅkhā fa le sue *avances* all'eroe, senza temere di collocarsi con il suo comportamento fuori dalle norme che impongono alla donna di contenere la propria sessualità nell'ambito di relazioni matrimoniali lecite e normate. Ferrara costruisce un interessante gioco di contrapposizioni tra questi personaggi, individuando nella bellezza come simbolo di virtù incarnata da Sītā il modello della moglie e madre buona, cioè che aderisce al sistema di valori tradizionale, mentre nella bruttezza il simbolo della malvagità, di quelle donne che si collocano fuori dalla norma sociale e religiosa. Ci sembra soprattutto interessante (un'indicazione che potrebbe valere per l'indagine di qualsiasi contesto culturale) come ciò offra spunti di riflessione per ripensare i concetti di bellezza e di bruttezza e su come siano stati concepiti e utilizzati nel discorso patriarcale, facendo coincidere tali aspetti estetici con determinazioni di carattere morale. Con il saggio successivo, pur rimanendo in suolo indiano, ci spostiamo su una prospettiva antropologica: indagando i rapporti tra madre e figlio, viene riportata la testimonianza di Nalin, un musicista originario del Gujarat trasferitosi a Roma, che Romina Rossi intervista nell'ambito di un progetto riguardante la comunità induista che si riunisce intorno al tempio del quartiere romano di Torpignattara. I dati antropologici si irrobustiscono attraverso il ricorso ai testi della tradizione religioso-giuridica hindū, interpretati alla luce

della psicoanalisi, in particolare facendo ricorso alle teorie del più noto psicoanalista indiano, Sudhir Kakar, a cui abbiamo accennato all'inizio. Ciò consente all'autrice di individuare un preciso orizzonte paradigmatico nel quale si è inserita la maternità in India, ovvero un ideale impossibile da realizzare, a partire dall'ipotesi del *maternal enthrallment*, l' 'incanto materno' di una madre imponente, inarrivabile nella sua perfezione, frutto «dell'esaltazione di una maternità totalizzante e forzatamente privata del diritto al desiderio». Laura Lettere analizza invece la figura della madre biologica del Buddha, la regina Māyā, a cui la tradizione buddhista indiana, e in particolare il *Buddhacarita* di Āśvaghōṣa, dedicano pochissimo spazio, ma che in alcune tradizioni e in alcuni testi buddhisti cinesi acquista una propria autonomia all'interno delle narrazioni della vita del Buddha, fino a diventare protagonista del *Sūtra della Mahāmāyā*. La studiosa, interrogandosi sui motivi per cui in questi testi la tradizione buddhista cinese abbia voluto dar spazio alla madre del Buddha, risponde con l'ipotesi che l'esaltazione della maternità sia funzionale alla necessità di attrarre alla predicazione buddhista proprio le donne.

Mara Matta consegna al lettore anche non specialista una delle figure più intense di tutto il volume. Analizzando il documentario di Yasmine Kabir *Una certa liberazione*, Matta presenta un segmento della storia recente del Bangladesh, subito dopo la guerra che portò nel 1971 alla separazione dal Pakistan e alla formazione dello stato nazionale, indagando il destino di oblio che le madri dei ragazzi che hanno dato la vita per la patria (una madre ancora una volta) hanno avuto dopo la costruzione della nuova nazione. Queste 'madri di sangue' sono state cancellate dalla narrazione ufficiale e dunque dall'archivio della memoria, ma una di esse si è ribellata, imponendo il proprio nome e rifiutando di vedersi strappare, oltre ai figli, anche la sua identità. La storia di Gurudasi Mondol è la storia di una donna hindū che risiede nel Bengala orientale, che vede il marito e i suoi tre

figli uccisi, rapita e stuprata dai *rājākār*, i ‘collaborazionisti’ reclutati dal Pakistan in Bengala, rinchiusa in una stanza di un campo di prigionia, quindi liberata dai *muktijoddha*, i ‘combattenti per la liberazione’: «Alla fine della guerra viene condotta in un istituto per malati di mente, poiché la giovane donna viene giudicata pazza (*pāgal*). Riesce però a fuggire e torna nel suo villaggio di Kopilmoni (*Kapilmuni*), nel distretto sudoccidentale di Khulnā, dove il Governo le offre, come ricompensa per essere stata una *birangona*, una “eroina di guerra” (*bīrānganā*), un piccolo spazio, una ‘stanza tutta per sé’: quattro mura con un tetto di lamiera, in un complesso di casupole basse dove viene assistita dai vicini di casa musulmani. Il suo passato tragico avrebbe potuto sancire la sua condanna a *barangona* (*bārānganā*, ‘prostituta’). Il riferimento a Virginia Woolf non è casuale: la studiosa costruisce la narrazione tenendo in costante riferimento gli scritti dell’autrice inglese, che, ci ricorda, si suiciderà riempiendosi le tasche della giacca di pietre e lasciandosi annegare nel fiume Ouse. A questo terribile destino sfugge però Gurudasi, la quale, interpretando fino in fondo il ruolo della pazza, riesce, forse recitando, a vivere nella memoria di un paese che ne vuole cancellare il ricordo (peraltro, si noti per inciso che il gioco interpretativo sulla coppia di parole ricordo/rimembranza da parte di Matta è uno dei passaggi più teoreticamente densi e preziosi dello studio): Gurudasi inizia a produrre latte dai suoi seni e, rompendo tutte le convenzioni sociali e religiose, allatta indistintamente i bambini musulmani e hindū del suo villaggio, mettendo in scena ogni giorno una recita in cui danza, movimenti scomposti, urla fanno parte di un gioco performativo volto a rimanere impressa nella memoria di chi la circonda, tanto che i bambini la eleggono ‘la regina del villaggio’. Gurudasi allora, attraverso un atto biopolitico che rifunzionalizza il proprio corpo non più in vista di una maternità reale, diventa la protagonista di una certa liberazione di sé, su cui non potrà più calare il silenzio a cui la

volevano costringere. La prostituzione, a cui Gurudasi è riuscita a sottrarsi, è invece il mestiere delle madri incontrate e intervistate da Edoardo Elia Avio. Lo studio ci porta nel cuore di Vārāṇasī, nel *red light district* di Shivdaspur, dove le *veśyā* (prostitute), a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, incontrano i loro clienti, spesso in un contesto di trasmissione del mestiere di madre in figlia, circondate dalle urla giocose dei loro bambini. Mentre nella mente di chi scrive affiorano le immagini di *Born into brothel*, il documentario del 2004 di Zana Briski e Ross Kauffman sui bambini del *red light district* di Sonagachi a Calcutta, leggendo le testimonianze etnografiche di Avio emergono non solo una serie di storie terribili, ma anche la scelta orgogliosa di alcune delle donne intervistate di conquistare l’autonomia dal potere maschile, rappresentato dai mariti. Proprio del marito, Puna, una prostituta di 40 anni, racconta con orgoglio di non aver mai avuto bisogno: «A cosa ci serve l’uomo di casa (*ghar ka ādmī*)? Siamo sufficienti io, le mie due sorelle e mia madre. Altre invece hanno uomini al seguito. La maggior parte di loro sono alcolizzati che chiedono soldi di continuo». Emergono però al contempo, nelle parole di altre prostitute, le ragioni di scelte dolorose, il racconto del traffico internazionale di ragazze avviate al *galat kām*, ‘il mestiere sbagliato’ e il binomio su cui le loro vite si costruiscono: *lajjā* (vergogna) e *izzat* (onore), concetti con i quali queste madri, i loro figli e le loro figlie devono confrontarsi per tutta la vita. Chiude il volume lo studio di Randa Khalil sulla rappresentazione prima in lingua inglese e poi in traduzione in lingua hindī dei *Monologhi della vagina* di Eve Ensler da parte della regista e attrice Mahabanoo Mody-Kotwal. Khalil, in particolare, si concentra sulle difficoltà di traduzione in hindī del termine ‘vagina’, che in Occidente ha una storia meno connotata di quanto non l’abbiano i termini, scelti dalle traduttrici indiane, *yoni* e *chūt*, il primo essendo un termine sanscrito, rivestito di una serie di significati legati alla tradizione religiosa, l’altro, invece, un

termine marcatamente scurrile (affine all'inglese *cunt*). Tuttavia, come dimostra l'autrice, la scelta di alternare nei *Monologhi* questi due termini risulta quanto mai efficace, perché ha consentito di avvicinare il grande pubblico all'opera teatrale, e al contempo ha fatto emergere un grande dibattito culturale in India, che ha consentito a molte donne di raccontarsi, dando voce alle violenze subite fino ad allora nel totale silenzio, ma anche di fare i conti con quella parte dell'opinione pubblica ancora legata a schemi sociali arcaici.

Questo 'volume inconsueto', come viene definito dalle curatrici, consente di riflettere «sulle tante 'madri d'Oriente', quelle che tra difficoltà, contraddizioni e limitazioni sfidano le tradizioni e danno voce al dissenso».

(Igor Spanò)



FEMMINISMI FUTURI
Teorie | Poetiche | Fabulazioni
 a cura di Lidia Curti
 Iacobelli Editore, 2019

Frutto dell'omonimo gruppo di ricerca del Centro di studi postcoloniali e di genere dell'Università l'Orientale di Napoli, *Femminismi futuri* è un testo che offre una cartografia dei discorsi femministi contemporanei proiettati sul futuro, che su questo si interrogano criticamente tracciando delle traiettorie possibili. I saggi delle diverse autrici sono tutti, seppur da diverse angolazioni, in continuo dialogo con l'ultimo lavoro di Donna Haraway, nella traduzione italiana *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Termine proveniente dal Pimioa Cthulu, un aracnide californiano, Chthulucene è il tempo del ragno, il dominio della ragmatela nel suo continuo farsi e disfarsi rapportandosi a tutte le specie animali, umane e vegetali. Chthulucene è l'era in cui viviamo, ma anche l'era futuribile, il mondo che necessita di essere anticipato, immaginato e narrato a partire dall'oggi. Come sopravvivere nell'era del Cthlu? Come sopravvivere su un pianeta devastato dalle politiche di morte del capitalismo estrattivo sempre più infetto?

Make kin, not babies: istituire parentele, non bambini. Alla incessante crescita demografica che sta soffocando il pianeta e al principio futurista del sistema riproduttivo bisogna adesso contrapporre le *kin*, le parentele, le comunità, le convivenze tentacolari, una nuova alleanza dei corpi, come l'aveva definita Butler, attraverso cui creare nuove forme di convivenza. Per risanare la terra e i tentacoli distrutti dal modo di produzione capitalista, abbiamo però bisogno di storie, di nuovi racconti, di visionarietà; detto altrimenti di FS, lemma del lessico harawayano dai significati multipli di Fanta-Scienza, Fatto scientifico, Fabulazione speculativa, Figure stringa, Femminismo speculativo. Sono queste le inclinazioni del pensiero che segnano l'imprescindibile legame tra fatto e finzione necessario per immaginare nuovi futuri possibili.

Ed è proprio a partire dalle traiettorie tracciate da Haraway, dalle convivenze necessarie per sopravvivere su un pianeta infettato da una crisi ecologica irreversibile, e dalla FS, che i femminismi futuri

nel volume a cura di Lidia Curti tracciano delle traiettorie visuali e visionarie per immaginare e narrare il futuro.

Dal transfemminismo del movimento globale *Ni una Menos* al recente manifesto Xenofemminista del collettivo *Laboria Cubokinks*, dal cyberfemminismo all'afrofuturismo femminista, le pratiche e le narrative futuribili di questi movimenti contro il futurismo capitalista stanno già anticipando le nuove parentele nel nome dell'intersezionalità. Nell'articolo del 1989, *De-marginizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Anti-discrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, Kimberlé Crenshaw introduce il concetto d'intersezionalità in riferimento agli assi di potere del genere, della razza e della classe e mostra come essi determinino forme di discriminazione e di oppressione appunto intersezionali. Questo nodo complesso di relazioni di potere, cifra della società capitalista in cui viviamo (che attraversava già in realtà i lavori di bell hooks, Audre Lorde e Angela Davis) è divenuto il principio motore dei movimenti femministi contemporanei e dei loro scioperi globali, non soltanto nella lotta contro il binarismo di genere quale elemento normativo e disciplinante della società patriarcale capitalista, ma anche nella costruzione di quelle alleanze e parentele per uno spazio ed un tempo futuribili.

La possibilità di tracciare futuri alternativi possibili è la cifra dell'afrofuturismo femminista, un movimento che mette insieme culture afro-diasporiche, tecnologia e fantascienza e che nel testo viene analizzato dalle autrici nelle sue diverse produzioni culturali. L'afrofuturismo si esprime infatti nell'immaginario letterario, artistico, nella cultura popolare, nella moda, nel linguaggio cinematografico in film come *Get Out* di Jordan Peele (2017) o *Sorry to Bother you* di Boots Riley (2018) e nella musica, dalle produzioni di Sun Ra al funk, dal rap alla techno. Dagli scenari futuri dei romanzi di scrittrici come Octavia Butler e Nnedi Okorafor all'arte afrofuturista di Wangechi Mutu, incentrata sulla necessità della parola e della rappre-

sentazione femminile, *Leitmotiv* di questo movimento è il tempo e la memoria. La memoria di una storia *not to pass on* come scriveva Toni Morrison nel suo *Amatissima*, giocando con il doppio significato del verbo inglese di tramandare e tralasciare: una storia che si vuole ma che non si deve dimenticare. La memoria di un passato, quello della schiavitù, rimosso, silenziato, negato, che nell'afrofuturismo sembra «arrivare dal futuro per riscrivere il senso del presente disturbando il mondo in cui viviamo». Una memoria le cui tracce, i cui semi disseminati per tutto il libro dalle diverse autrici, ci portano agli interstizi dell'archivio. La riflessione sull'archivio e sulla necessità della sua messa in discussione come *fiction* ci conduce a quesiti fondamentali su ieri e sull'oggi: chi parla? Chi ha il potere di narrare e rappresentare? Da chi la memoria è autorizzata e tramandata? Chi pianta i semi per la germinazione del futuro? L'intervento per tracciare le traiettorie in direzione del futuro necessita dunque la "coltivazione di contro-memorie", di contro-storie o di fabulazioni speculative per dirla con Haraway; necessita di quel *intentional remembering* di cui ci parla l'antropologo Appadurai, ovvero dell'archivio come aspirazione collettiva e non come collezione.

Femminismi futuri è una collettanea di dieci saggi divisi in tre sezioni. Nelle *Favole per pensare* le autrici ci accompagnano nella riflessione sul futuro attraverso il filone letterario della narrativa speculativa, dal *Frankenstein* di Mary Shelley sino a *Il racconto dell'ancella* di Margaret Atwood, per arrivare alla FS di Donna Haraway (Marina Vitale). Ci conducono attraverso la metafora dei semi e del seminare, dai semi che hanno costituito l'antica alleanza tra imperialismo e botanica ai semi della diaspora e delle migrazioni, sino a quelli della ri-memoria di Toni Morrison riletta nei romanzi afrofuturisti di Octavia Butler e nelle produzioni artistiche di Wangechi Mutu (Lidia Curti). Ci aiutano nella lettura della scrittura vegetariana di Han Kang, un «attacco radicale del femminile al carno-fallo-logo-centrismo che costruisce l'abisso del danno alla terra» e

in cui si gettano le basi di una sorellanza arborea (Silvana Carotenuto). Infine, ci guidano attraverso i semi dell'artista Larissa Sansour e gli archivi del territorio e della memoria palestinese, quelli disciplinati e autorizzati dalle relazioni di potere e quelli contro-, seminati per una contro-memoria che si inserisca nel processo di scrittura del futuro (Olga Solombrino). In *Tecnologia e Immaginario* le autrici ci proiettano invece direttamente nei futuri immaginati, attraverso le eco-cronopolitiche femministe di movimenti come lo xenofemminismo, il transfemminismo, il compostismo di Haraway e Tsing o la pratica del Black Quantum Futurism (Tiziana Terranova); nella fantascienza transfemminista queer (la sci-fi tfq) letta attraverso la telepatia dei *Sense 8*, serie tv della piattaforma Netflix (Antonia Anna Ferrante); nelle produzioni artistiche del movimento contemporaneo Solarpunk, le cui narrazioni sul futuro intendono operare interruzioni nelle narrazioni dominanti del sistema capitalista e colonialista (Roberta Colavecchio); infine nelle produzioni artistiche contemporanee eterogenee ma accomunate dalla riflessione su femminismo, curatela e *speculative fiction* (Alessandra Ferlito). Chiude il testo la sezione *Cyberfantasy* che, quasi seguendo l'impostazione di Chthlucene, il cui ultimo capitolo è dedicato ad un tentativo di fabulazione e di narrativa speculativa, ci presenta la storia di Lil Miquela, l'influencer virtuale che «attraverso la rifrazione prismatica transfemminista è espressione di una epistemologia macchinica che passa attraverso molteplici e complessi livelli di mediazione» (Stamatia Portanova), e la narrazione collettiva di «Ragazze anfibie», una narrativa cyborg che, come spiega Luciana Parisi nella nota che conclude il volume, invita a «nuovi sforzi speculativi per visioni aliene sull'origine di un sesso che non è uno».

La cartografia offerta da Femminismi futuri ci proietta immediatamente sulla necessità di (rin)tracciare oggi le traiettorie del pianeta di domani. Attraverso la lettura dei diversi scenari futuribili delle teorie, delle poetiche e delle fabulazioni dei fem-

minismi dell'oggi e del domani, ciò che emerge è l'improcrastinabilità del discorso su un futuro possibile in cui, alla tossicità del capitalismo estrattivo, si contrappongano invece nuove alleanze tentacolari. Il futuro è un processo in formazione.

(Gabriella Palermo)



LA FINE DEL MONDO

Contributo all'analisi delle apocalissi culturali

di Ernesto De Martino

Nuova edizione a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio
Einaudi 2019.

In un breve e denso articolo pubblicato ne "La Ricerca Folklorica" (aprile 1986, n. 13, pp. 15-22) interamente dedicato a un bilancio sui metodi e i percorsi di ricerca inaugurati da Ernesto De Martino, Vittorio Lanternari metteva in rilievo una serie di aspetti che oggi appaiono centrali in merito alla *vexata quaestio* sulla ricezione, in Italia e all'estero, del pensiero e delle opere demartiniane. A proposito di un volume di Pietro Scarduelli sul rito (1983) il grande etnologo, pur non ponendo ri-

serve sulla serietà e la capacità argomentative del “giovane studioso”, di contro lamentava la “superstiziosa” supposizione di guadagnarsi credito con riferimenti ad autori, meglio se “americani”, scelti secondo criteri di un «aggiornamento cronologico ove la novità garantisce necessariamente autorevolezza a scapito di autori precedenti» (p. 21). Di là dalla polemica specifica sulla dimenticanza se non su un più o meno intenzionale “relegare nell’ignoto” le teorie demartiniane da parte delle nuove leve di antropologi del rito, le osservazioni di Lanternari individuavano con estremo rigore destini e inattualità del pensiero di De Martino, sommamente incarnate ne *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali* (1977, 2002) la cui sofferta genealogia editoriale e scientifica ha visto avvicinarsi figure di primissimo piano delle discipline storico-religiose e etno-antropologiche nazionali quali Angelo Brelich (1913-1977), Clara Gallini (1931-2017) e Marcello Massenzio. Frammentazioni, peregrinazioni e inattualità ora ampiamente ripensate in questa nuova edizione, curata da Giordana Charuty, Daniel Fabre (1947-2016) e Marcello Massenzio e che ha il grande merito di intercettare ulteriori quanto inaspettate emersioni documentali e metodologiche dell’Atlantide demartiniana. Come ricordato assertivamente da Massenzio in Premessa (ad uso del lettore italiano), la nuova *Fine del mondo* riproduce l’edizione francese (2016) e obbedisce a criteri interpretativi non coincidenti con quelli adottati nelle precedenti edizioni italiane (p. X). Esito di un eminente lavoro di ricerca frutto di un mirato e sistematico lavoro seminariale (2013-2015), supportata da una etnografia di archivio inaugurata dalle ricerche di Giordana Charuty e decisiva per una messa a punto di adeguati apparati critici, la nuova *Fine del mondo* si pone quale ripensamento che disincaglia l’opera dai paradigmi sin ora imperanti (in primis l’opposizione storicismo/ontologismo formulati da Clara Gallini nella edizione del 1977) e mira a ricomporre *ab intra* le scissioni e le frammentarietà

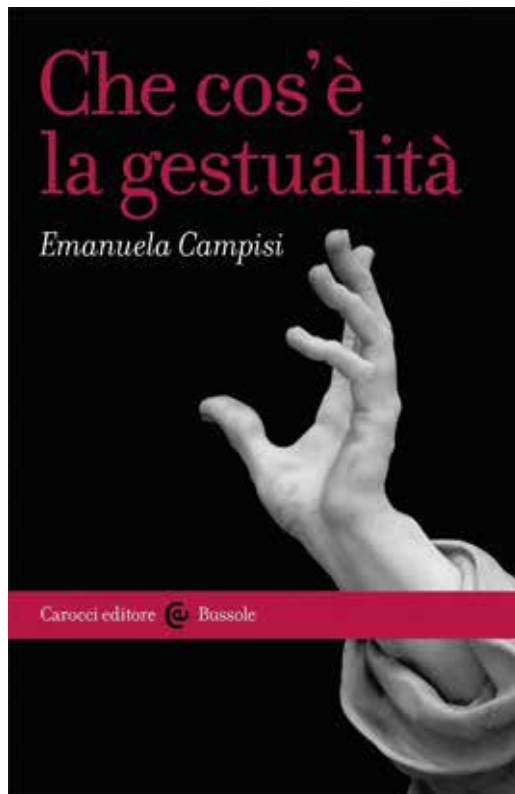
che ne avevano fatto un *livre phantôm* (Charuty, Fabre, Massenzio 2013). In tal senso la ragionata riorganizzazione dei capitoli, impreziosita da apposite introduzioni redatte dai curatori, si presenta come una reimmersione nei momenti cogenti e inediti della struttura dell’opera. Tra queste, Marcello Massenzio ricapitola sapientemente le trame e gli attraversamenti che da *Naturalismo e storicismo nell’etnologia* (1941) a *Apocalissi culturali e psicopatologiche* (1964) ci conducono “alle porte dell’opera postuma” (pp. 31-43) mentre l’introduzione del compianto Daniel Fabre (riordinata da Charuty e Massenzio) tratteggia in maniera dettagliata la vicenda della controversa ricezione della *Fine del mondo* nel clima politico-culturale italiano tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta. Va segnalato come tra le recensioni di quel periodo, sospese tra ambiguità e ammirazione, quella di Carlo Ginzburg paventava l’idea di prendere in considerazione «un contesto culturale non esclusivamente italiano» al fine di una adeguata lettura storica dell’opera (p. 56). Ed è con ogni probabilità tale sollecitazione ginzburgiana ad aleggiare nell’impresa di traduzione del *La fine del mondo* che ha significato, come sottolinea Giordana Charuty «prescindere da quel senso di inattualità che si era imposto alla prima curatrice nel contesto scientifico degli anni Settanta, e di divenire più consapevoli dei modi di lavorare, degli imprevedibili percorsi del pensiero, dell’attualità scientifica e culturale di cui tutti i quaderni recano traccia; insomma di divenire suoi contemporanei» (p. 29). Accanto ai capitoli classici sulle apocalissi culturali nel mondo antico (pp. 91-128), nelle esperienze psicopatologiche di fine del mondo (pp. 155-208), nel Cristianesimo (pp. 243-301) e nel “terzo mondo” (pp. 311-326), come in Occidente (pp. 347-409) o nel marxismo (pp. 413-452), l’*Overture*. “Domani ci sarà un mondo?” (pp. 65-77) e il capitolo settimo “Antropologia e filosofia” (pp. 473-532) contribuiscono, di fatto, a una più intensa ricontestualizzazione di temi decisivi dell’opera-laboratorio demartiniana.

In *Overture* si riportano due interventi presentati a Perugia tra il maggio e il luglio del 1964 in occasione dei quali va segnalata la presenza di Guido Calogero per la filosofia e Umberto Eco per l'estetica. Negli interventi in questione compaiono, già tematizzati, le complesse implicazioni storico-culturali tra *ethos* ed *escaton* e l'apocalisse occidentale intesa quale "documento interno" attraverso il rapporto con la filosofia e letteratura "borghese" ma anche con la letteratura fantascientifica euroamericana «così ricca di oscure profezie sociali e di presagi di estinzione» che ne testimoniano il carattere di orientamento collettivo «giovantesi [...] di tutta la potenza dei cosiddetti mezzi di comunicazione di massa» (p. 82). In "Antropologia e filosofia" emergono alcuni degli assi portanti del volume dove il noto concetto di "ethos del trascendimento" mette in relazione antropologia, fenomenologia ed esistenzialismo sino a porsi quale orizzonte di una "etnologia riformata" ove ri-assorbire il rischio di non-esserci-nel mondo tra i quali quello di una "indefinita privatizzazione" dell'esserci appare straordinariamente attuale (p. 533). Il percorso tra gli enunciati demartiniani ci viene pertanto restituito non solo all'interno di una trama fittissima e coerente ma che addirittura potenzia i punti di forza dell'opera ovvero il confronto "eretico" con Martin Heidegger, Edmund Husserl, Karl Jaspers e Günther Anders, la psicopatologia esistenzialista di Ludwig Biswanger e ancor più degno di interesse il dialogo con alcuni esponenti della *Konservative Revolution* tedesca come Ludwig Klages, Ernst Jünger e Oswald Spengler, quest'ultimo già evocato da De Martino in un suo saggio giovanile (1929) e che meriterebbe un'attenzione particolare.

Appurata dunque l'esistenza e la consistenza di un De Martino "fuori di sé" come preconizzato qualche anno fa da Giovanni Pizza in un suo saggio (2017), in che termini tesaurizzare le rinnovate visioni e passioni delle apocalissi demartiniane? Si tratta forse di considerare la riedizione della *Fine del mondo* il punto

di arrivo di una raggiunta e agognata domesticità dell'opera o, più riflessivamente, assumerla quale "documento interno", "apocalisse in prima persona" entro cui ricomporre aporie, contraddizioni, posture e furori mai veramente sopiti? Perché invece non intravedere, forti di tali rinnovate e ritrovate ermeneutiche, la possibilità di una nuova spedizione etnografica verso le poco rassicuranti "atmosfera da Venerdì santo" che contraddistinguono l'attuale clima politico-pandemico e il ginepraio dei neo-irrazionalismi a esso riconducibile, costellato di un composito universo simbolico-religioso di cospirazionismi millenaristici e "sciamanismi" insurrezionali? Come rispondere alle angosce territoriali di comunità locali "assediate" che esorcizzano sbarchi e navi quarantena attraverso l'ostentazione amuletica di (sempre più reificati) turismi e patrimoni culturali? O ancora, all'abbattimento/imbrattamento rituale di statue di artisti e intellettuali che sembrano prefigurare lo scontro, già accennato da Roger Bastide nei primi anni Trenta del secolo scorso, tra una religione liberal democratico-solare e una ctonio-irrazionale a trazione sovranista? Etnografie e apocalissi restano ancora drammaticamente e politicamente embricate: in questo senso l'ennesima "superstiziosa" rimozione di tale eredità demartiniana equivarrebbe a un patetico quanto grottesco allontanamento dal campanile di Marcellinara in direzione di quel «frivolo défilè di modelli di cultura, sospinti sulla passerella della scienza antropologica da un presentatore estetizzante, dinanzi a un pubblico disponibile per tutti gli acquisti» (p. 79).

(Antonino Frenda)



CHE COS'È LA GESTUALITÀ

di Emanuela Campisi
Carocci, 2018

Giorgio Gaber, nel brano *Wittgenstein* dell'album "Io se fossi Gaber", racconta un aneddoto nel quale Ludwig Wittgenstein pare che, poco tempo dopo aver completato il *Tractatus Logico-Philosophicus*, si fosse trovato in treno con il suo assistente che, ad un certo punto, gli chiese: "Mi scusi Professore, come spiega lei il gesto che fanno gli italiani?" (gesto interrogativo tipicamente napoletano). Wittgenstein pensò un attimo e poi, impallidendo, esordì dicendo: "Porca miseria, devo rifare tutto da capo!".

Wittgenstein si rese conto che nell'elaborazione filosofica del *Tractatus* aveva tenuto in considerazione soltanto una parte di ciò che possiamo definire "linguaggio", ovvero la dimensione proposizionale e verbale. Ma *osservando un po' meglio* il comportamento linguistico dei comunicatori si accorse che la definizione di linguaggio va ben oltre la componente verbale che produciamo tramite l'apparato fonatorio.

Tra gli elementi linguistici non strettamente verbali vi sono anche i gesti che, al contrario di quanto riteneva l'amico di Wittgenstein nel racconto di Gaber, non sono presenti solo tra gli italiani ma sono pervasivi nella comunicazione umana e svolgono importanti ruoli cognitivi e comunicativi.

È proprio questa l'ipotesi che permea il libro di Emanuela Campisi *Che cos'è la gestualità*, edito per Carocci nella collana "Le Bussole" nel 2018.

Campisi fornisce un'introduzione d'ampio respiro ai *Gesture Studies*, ambito di indagine interdisciplinare che si occupa proprio di analizzare la gestualità e indagare il suo ruolo nella cognizione e comunicazione umane. Obiettivo del testo è scardinare un'immagine errata del linguaggio, che per secoli ha tenuto prigionieri gli studiosi di linguistica, filosofia del linguaggio e antropologia. Con l'intento di ribaltare lo stereotipo per cui i gesti costituiscono un fenomeno di paralinguaggio, Campisi conduce il lettore in un viaggio, lungo cinque capitoli, che inevitabilmente lo porterà a mettere in discussione l'aura negativa e periferica sedimentata intorno al termine "gestualità".

Nel tentativo di fornire una fotografia ben diversa della gestualità, e dunque del linguaggio, Campisi fa dialogare armonicamente ambiti disciplinari diversi, in un concerto che tiene insieme riflessione filosofica, teorizzazioni psicologiche, sperimentazioni psicolinguistiche e, ancora, neuroscienze, semiotica, antropologia. La complessità della riflessione teorica si accompagna ad uno stile chiaro e maturo, rendendo il libro accessibile sia ai neofiti sia ai lettori esperti.

Inaugura questo viaggio nel mondo dei *Gesture Studies* un primo capitolo che fornisce una breve storia degli studi sulla gestualità, organizzata intorno a tre discipline e mostrando la loro intrinseca interdisciplinarietà: retorica, etnografia e psicologia.

Campisi nota che la retorica, da Quintiliano agli studi più recenti, pur limitandosi a "disciplinare" i gesti, ha avuto il merito di introdurre la riflessione sulla gestualità all'interno degli studi sul linguaggio. Etnografia e psicologia – nel cui

ambito si sono formati i pionieri degli studi sul gesto, Adam Kendon e David McNeill – si sono caratterizzate, invece, per un atteggiamento neutrale e descrittivo, finalizzato a comprendere come i gesti vengono usati effettivamente nelle conversazioni quotidiane.

Dopo aver fornito i principali riferimenti teorici nello studio della gestualità, il capitolo presenta una *overview* sugli studi del gesto oggi, notando come gli ambiti più produttivi in questo campo siano la psicolinguistica e le neuroscienze. In modo puntuale e accurato, ma accessibile anche al lettore meno esperto, Campisi spiega il funzionamento dei principali metodi di analisi dei gesti usati oggi: le video-registrazioni di conversazioni in contesti naturalistici o laboratoriali, l'*eye tracking*, ovvero l'analisi della direzione dello sguardo, la risonanza magnetica funzionale e l'analisi degli ERP, potenziali-evento correlati. Particolare importanza è attribuita al software ELAN, un sistema di annotazione che consente di analizzare i gesti in modo particolarmente dettagliato.

Proseguendo questo viaggio alla scoperta della gestualità, l'autrice dedica il secondo capitolo alla classificazione dei gesti. Partendo dalla separazione canonica tra "gesti che accompagnano il parlato" e gesti che ne sono indipendenti, Campisi riporta l'ipotesi di McNeill per cui esiste piuttosto un *continuum*, organizzato in base al grado di dipendenza del gesto dal parlato in cui i "puri" *parlato* e *gestuale* costituiscono soltanto i casi estremi: tra questi, troviamo forme intermedie di relazione tra i due domini, pervasive nella nostra *forma di vita*.

Dopo un'ampia analisi dedicata all'identificazione delle unità minime della gestualità, Campisi analizza le caratteristiche fisiche e semantiche del gesto, mettendo in evidenza in particolar modo i parametri usati per il loro studio e la loro classificazione. Dopo aver messo in luce i principali metodi di classificazione usati nella letteratura sui gesti (Kendon 2004, Mittelberg 2008), Campisi dedica ampio spazio alla distinzione tra gesti deittici, gesti rappresentativi e gesti pragmatici.

I primi sono gesti che indicano un punto nello spazio e sono fondamentali per lo sviluppo linguistico e cognitivo del bambino, come dimostrano i molteplici studi di linguistica acquisizionale di cui l'autrice discute. I secondi sono gesti che rappresentano il significato a cui si riferiscono imitandone la forma o l'azione corrispondente (ad esempio l'atto di tenere in mano un bicchiere). Infine, i gesti pragmatici «sembrano riferirsi al modo stesso in cui il discorso si sviluppa all'interno della relazione» (p. 37), ovvero contribuiscono allo svolgimento dell'interazione conversazionale ed esprimono gli atteggiamenti dei comunicatori verso ciò che stanno dicendo.

Nonostante l'importanza e l'utilità delle classificazioni dei gesti, Campisi, rivelando simpatie per approcci vicini al "secondo Wittgenstein", ricorda che il significato di un gesto, proprio come le parole, è l'insieme dei suoi usi, «una rete di possibilità in cui l'attivazione di un nodo piuttosto che di un altro dipende solo dal contesto e dall'intenzione del parlante» (p. 37).

Passando al terzo capitolo, l'autrice si chiede quale sia il ruolo della gestualità nella cognizione: i gesti svolgono un ruolo cognitivo e sono dunque parte del linguaggio, o possono essere relegati, come è stato fatto per secoli, al livello paralinguistico?

Partendo da un articolo di McNeill (1985) in cui lo studioso sostiene che la nozione di "linguaggio" debba essere ampliata oltre l'aspetto proposizionale, fino ad includere la componente gestuale, Campisi presenta le posizioni più influenti del dibattito sul ruolo cognitivo del gesto. La questione, discussa ad un livello teorico particolarmente approfondito, viene completata da un ampio ricorso ad una dimensione sperimentale e all'osservazione comportamentale.

Con spirito conciliativo e facendo dialogare una dimensione filosofica e una (neuro)psicologica, Campisi sostiene che «entrambe le posizioni, quella secondo cui i gesti sono linguaggio e quella secondo cui non lo sono, se viste come esclusive, descrivono soltanto in parte la complessità del fenomeno gestuale e, come

spesso accade, un approccio integrato è in realtà il modo migliore per guardare ai gesti, che sono, proprio come tutta la facoltà di linguaggio, una risorsa comunicativa e cognitiva» (p. 49-50).

Il gesto, discute Campisi, non si limita a rispecchiare i processi cognitivi, ma li influenza e li modifica: vari esperimenti mostrano infatti che proibire l'uso delle mani peggiora notevolmente i risultati durante la soluzione di semplici compiti sperimentali. Se, ad esempio, si chiede a qualcuno di raccontare una storia con le mani ferme dietro la schiena o con le braccia incrociate, la *performance* sarà nettamente peggiore rispetto a condizioni naturali in cui si fa ampio ricorso ai gesti.

Ma non solo l'uso dei gesti aiuta il parlante che li produce: ad un ruolo cognitivo se ne accosta, infatti, uno comunicativo alla cui analisi è dedicato il quarto capitolo. Facendo ricorso a varie teorie e illustrando in modo approfondito vari esperimenti, Campisi mostra che i gesti migliorano anche la comprensione del messaggio da parte dell'ascoltatore, nel corso di un'interazione conversazionale. Guidando il lettore all'interno del dibattito tra ruolo cognitivo e ruolo comunicativo del gesto, Campisi illustra un ragionamento per assurdo: «se i gesti fossero prodotti solo per se stessi e non per il destinatario, variare la posizione dei partecipanti e la loro reciproca visibilità non dovrebbe causare alcuna differenza» (p. 71). Ovvero, descrivendo un'azione, ad esempio quella di preparare il caffè, i nostri gesti dovrebbero essere sempre uguali ogni volta che ripetiamo la stessa descrizione, a prescindere dal fatto che stiamo parlando ad una o più persone contemporaneamente.

In realtà, vari studiosi, tra cui Ozyurek (2002), mostrano che la produzione dei gesti è influenzata da diversi fattori linguistici e contestuali, tra cui il numero dei partecipanti alla conversazione e la loro posizione nello spazio.

Possiamo concludere, seguendo l'argomentazione di Campisi, che i gesti hanno sia una funzione cognitiva – servono, cioè, al parlante – sia una funzione comunica-

tiva – favoriscono la comprensione dell'ascoltatore – e sono rivolti all'ascoltatore. Nel capitolo viene affrontata e problematizzata anche la questione del rapporto tra cultura, lingue e gestualità: l'autrice mostra la problematicità e l'intrinseca connessione tra i tre elementi, mantenendo sempre in dialogo, lucidamente e criticamente, riflessione filosofica e indagine sperimentale.

Il quinto e ultimo capitolo affronta la gestualità nell'ontogenesi e nella filogenesi. Immergendosi negli studi di linguistica acquisizionale, Campisi mostra che imparare a gesticolare, così come imparare a parlare, è un processo lungo per gli esseri umani e rivela le aporie e i noumeni tutt'oggi presenti in questo ambito di studi. Nonostante ciò, però, dalla *literature review*, ricostruita in modo puntuale dall'autrice, emerge che «anche da questa prospettiva gesti e parole non sono due fenomeni indipendenti, ma due componenti che si intrecciano nello sviluppo del linguaggio, che raggiunge una fase matura solo quando le due modalità interagiscono in modo dinamico e flessibile» (p. 93).

A questa sezione ontogenetica, segue un'interessante sezione filogenetica dedicata al ruolo dei gesti nella comunicazione tra primati non umani. A tal proposito, Campisi suggerisce una sofisticata, quanto controversa, ipotesi: «è al gesto, e non alle parole, che dobbiamo guardare se vogliamo capire in che cosa il nostro linguaggio si differenzia dalle forme di comunicazione animali» (p.95), ricordando che la multimodalità del linguaggio, troppo spesso dimenticata, debba essere tenuta in considerazione e resa centrale anche negli studi evuzionistici del linguaggio. Ipotesi, questa, su cui i detrattori della gestualità o i discontinuisti chomskyani non sarebbero propriamente d'accordo.

Il libro si conclude con una serie di domande ancora aperte negli studi sulla gestualità: se essa è così fondamentale nella cognizione e nella comunicazione, perché tra membri della stessa lingua non gesticoliamo tutti con la stessa frequenza? Come sono influenzate le abilità linguistiche dal possesso di un ricco re-

pertorio gestuale? E, sul piano delle ricadute sociali, quale beneficio troverebbero insegnanti e alunni se venissero istruiti a prestare attenzione ai gesti come «risorsa per veicolare significati»? (p. 103).

Queste, e altre domande, non impediscono all'autrice di presentare i *Gesture Studies* come trampolino di lancio per indagare questioni fondamentali nello studio del linguaggio: il rapporto tra segno linguistico e referente, il processo di adattamento degli enunciati e delle risorse di comunicazione multimodali ai destinatari, il ruolo delle intenzioni comunicative negli scambi conversazionali e la relazione tra capacità cognitive universali e differenze linguistico-culturali.

Il periodo che conclude questo agile e denso libro costituisce al tempo stesso un resoconto finale del percorso iniziato un centinaio di pagine prima e un monito per il futuro: ricordando che i gesti, come le parole, sono a pieno titolo «simboli linguistici», Campisi energicamente afferma che «una visione del linguaggio che non tenga conto dell'importanza dei gesti, rimarrà una visione unilaterale: solo dall'analisi di gesto e parole insieme il linguaggio umano si rivela nella sua pienezza e complessità».

Ed è questa l'immagine del linguaggio che l'autrice restituisce in questo libro: un'immagine piena e complessa che rivela il linguaggio nella sua intrinseca multimodalità.

(Stefania Garello)



IL MITO DELLE ORIGINI

Breve storia degli spaghetti al pomodoro

di Massimo Montanari
Laterza, 2019.

Il 26 luglio 1860, terminata l'impresa garibaldina in Sicilia, Cavour informa i suoi ambasciatori a Parigi: «Le arance sono già sulla nostra tavola e siamo decisi a mangiarle». Il 7 settembre dello stesso anno i Mille entrano a Napoli, e Cavour manda una seconda missiva ai suoi uomini oltralpe: «I maccheroni sono cotti e noi li mangeremo». Nell'immaginario dell'epoca le arance connotano insomma il territorio siciliano mentre i maccheroni sono lo stereotipo napoletano per eccellenza. E il Piemontese, apprestandosi a mangiarli, intende inglobare le sorti politiche del Meridione al resto della costituenda Italia.

È sempre stato così? Ovviamente no. Anche se troppo spesso si intende a pensare il contrario, dato che l'immaginario collettivo si nutre ingenuamente di simboli alimentari, andando a cercarne le supposte origini storiche che dovrebbero giustificare il senso e il valore. Ma i simboli alimentari, come tutti i simboli e come tutti

i prodotti alimentari, sono entità costruite nel tempo e nello spazio, frutto di conflitti e negoziazioni, casualità e causalità, mille rivoli che temporaneamente si incrociano per poi misteriosamente divergere. Come dire che se i maccheroni in quel preciso periodo storico sono il simbolo di Napoli non è certo perché son stati lì sin dalla notte dei tempi. Ce li hanno portati, a un determinato momento, e sono diventati, diversamente che altrove dove erano gustati solo dai ricchi, il più diffuso cibo popolare, quello dei ceti meno abbienti. Ne saprà qualcosa ancora Totò, che stretto dall'immensa povertà li riponeva malamente in tasca per ogni evenienza. Forza dell'antonomasia.

Secondo Massimo Montanari – che in *Il mito delle origini. Breve storia degli spaghetti al pomodoro* intende dare una lezione di metodo storiografico ricostruendo le vicende degli spaghetti al pomodoro (Laterza, pp. 107) – quella corrispondenza cavouriana con gli ambasciatori è pertanto da intendere come una specie di fermo immagine su una storia lunghissima: quella della pasta come simbolo del nostro Paese, cominciata dodicimila anni fa con la rivoluzione agricola in Medio Oriente e andata avanti quanto meno sino a metà Novecento, unico momento in cui l'identità italiana in cucina ha istituito come sua pietanza tipica quel cibo (casualmente?) tricolore che accosta il bianco della pasta, il rosso della salsa di pomodoro e il verde del basilico.

Montanari procede per tappe successive, raccontandoci separatamente le sinuose vicende della pasta, del pomodoro, del formaggio grattugiato, dell'olio d'oliva, del peperoncino e del basilico, indicando volta per volta come e quando ognuno di questi singoli ingredienti ha incontrato gli altri per andare a costruire quel che adesso, facendo brutale economia del passato, leggiamo – e mangiamo – come un tutt'uno. Ogni piatto, ricorda lo storico, è tale perché ha una sua precisa struttura la quale a sua volta dipende da un sistema alimentare pregresso: sistema fatto sì di gusti come anche di teorie, di capacità produttive e avventure commerciali, istanze politiche e sommovimenti sociali. Così la pasta ci ha messo un sacco di tempo per diventare un

genere alimentare a sé stante: paradossalmente quando ha assunto quelle centinaia e centinaia di formati che l'hanno resa celebre nel mondo. Per quel che riguarda in particolare gli spaghetti, si può benissimo affermare, sostiene Montanari, che siano nati a Trabia, in Sicilia, a dispetto di chi, poco informato, crede ancora alla *fake news* per cui sarebbero stati importati dalla Cina tramite Marco Polo.

Ma la nostra pietanza nazionale, ricorda Montanari, diviene tale quando agli spaghetti si aggiunge il formaggio, pecorino prima, vaccino poi. Laddove i primi sono sfuggenti e bagnati, il secondo è tendenzialmente asciutto: di modo che la teoria classica che in cucina tende a bilanciare i contrasti fondamentali (secco/umido, caldo/freddo) viene rispettata alla perfezione. Il pomodoro arriverà tardi: importato dalle Americhe, a tutta prima verrà associato alla melanzana (*mela insana*), dunque considerato tossico, e potrà assurgere agli onori dei fornelli soltanto quando lo si saprà trasformare in quella che è la regina dell'alimentazione occidentale: e cioè in salsa. A lungo gli spaghetti sono stati bianchi, e venivano mangiati, oltre che col formaggio, con lo zucchero: unico elemento colorato, la cannella.

Ma non è finita. Occorre anche considerare il ruolo del peperoncino, spezia piccante che diversamente dal pepe, raro e costoso, arriva anch'esso dal Nuovo Mondo e, una volta importato, cresce sempre e dovunque. Il piccante dei poveri, insomma. E occorre considerare, *last but not least*, l'invenzione della forchetta, posata che proprio gli spaghetti rendono necessaria. Al punto che potremmo chiederci se è nata prima quella posata o prima quel particolare formato della pasta, un po' come l'uovo e la gallina.

Tutto qui? Per nulla: occorrerà lo sguardo esterno degli emigrati, molti dei quali assaggeranno gli spaghetti al pomodoro soltanto in America, ai primi del Novecento, additandolo con nostalgia come loro piatto simbolo. «Le radici –commenta Montanari – spesso sono gli altri».

(Gianfranco Marrone)



CULTURE DEL TATUAGGIO

A cura di Francesco Mangiapane e Gianfranco Marrone
Edizioni Museo Pasqualino, 2018

La pratica contemporanea del tatuaggio conosce una diffusione planetaria. Con un meccanismo caratteristico della semiosfera, la scrittura sul corpo da anti-linguaggio marginale è diventata moda globalizzata. Se sino a pochi decenni fa il tatuaggio era fenomeno di nicchia, e rivendicava in vario modo l'essere minoranza, oggi si contano numeri tali da normalizzarlo, se non banalizzarlo: nel 2015, circa il 30 % delle persone ne fanno uso negli Stati Uniti, il 13 % in Italia: che significa, da noi, più di sette milioni. Come per tutte le mode di massa, inizia a far tendenza il fatto di non esibirne, e se ne facilita così l'oggettivazione.

Diverse scienze umane si sono occupate del fenomeno, in particolare l'antropologia criminale a quella culturale, nei loro intrecci costitutivi con la sociologia, il folklore, la teoria delle immagini, la storia letteraria e gli studi culturali e, *not least*, la semiotica, teoria del segno e del senso. La questione dell'identità individuale e collettiva dei processi di costruzione, trasformazione e denegazione del segno che dal somatico tracima nel sociale (e viceversa),

peraltro, coincide solo parzialmente con quella relativa alla scrittura del corpo. La pratica del tatuaggio produce tradizioni – anche inventate – e traduzioni anche al di là dell'ambito strettamente etnico, andando a coinvolgere, oggi più che mai, la dimensione estetica: e cioè sensoriale e somatica, ma anche visiva, vestimentaria, ultravestimentaria e artistica.

Lo sguardo semiotico sulle culture, raddoppiando i piani del problema (espressione/contenuto), permette non solo di interpretarne i molteplici percorsi antropologici ma anche i luoghi in cui, bloccandosi, tendono a istituzionalizzarsi oppure, al contrario, sciogliendosi, propongono soluzioni originali e 'creative'. Da una parte, il corpo, slittando fra dolori subiti e sofferenze volute, tende a diventare altro da sé, a metaforizzarsi (quali analogie, poniamo, fra tatuaggio e street art, fra tatuaggio e marchiatura, fra tatuaggio e brand o antibrand?). Dall'altro la società, cosiddetta liquida si adopera per costruire significati che, giocando con il destino dell'indelebile, non fanno che moltiplicarsi cancellandosi a vicenda (l'io e il sé, il gruppo e l'alterità, il riconoscimento e il disconoscimento...). Sul piano dei valori, se il marchio, storicamente, è apposizione d'infamia, il tatuaggio è la sua rivalorizzazione positiva. E se la marchiatura è, in altri contesti, una delle funzioni narrative delle fiabe di magia, che sanziona e segnala l'essere eroe del soggetto, il tatuaggio inverte ancora una volta il gioco, e caratterizza trasgressivamente gli antieroi, i maledetti, i diversi, gli emarginati – pronti oggi, però, a farsi legione.

Questo libro si propone, oltre alla realizzazione di una rassegna documentaria, di estendere il campo e i metodi della semiotica al *segno tegumentario* per analizzare la relazione testuale tra le icone e i corpi, tra il soma e il sema (pitture corporali, ferite, perforazioni, scarificazioni, marchiature, ecc.), nonché le tattiche enunciative dell'io-pelle e dei suoi involucri. La direzione del discorso è ovviamente duplice: da una parte il discorso (e il racconto) sul tatuaggio, dall'altra il tatuaggio che, di per sé, discorre e rac-

conta. La semiotica, interessata ai processi di “artificazione”, del divenire artistico delle pratiche di rappresentazione e significazione (body art, fotografia, street art, danza hip hop, ecc.) – propone a sua volta l’esame socio-semiotico dei diversi e imprevisi modi con cui il tatuaggio di fa arte (opere firmate, vecchi generi, nuove scuole, collezioni, gallerie, critica, mostre, cataloghi, riviste, libri, film, trasmissioni TV, siti internet e così via)

Si aprono così innumerevoli vie di ricerca possibili. Elenchiamone alcune: il ruolo del segno tegumentario per un superamento della nozione trivializzata di moda, dunque un andar oltre l’indumento e una nuova maniera di concepire il rapporto al nudo e al vestito (coprire/scoprire, nascondere/svelare, sbigottire/sorprendere), la necessità di un confronto con altri sistemi di segni, in particolare di scrittura (grammatologia, inchiostri e colori, arti calligrafiche) legati al corpo e alla pelle: trucco, protesi, lifting, scarificazioni, piercing, burning, ecc. e relative connessioni, sottolineando le differenze per sostanza dell’espressione; l’instaurazione di tipologie di generi iconici via una continua invenzione della tradizione (neo tribalismo, primitivismo); uno studio del ruolo specifico del tatuatore come soggetto d’enunciazione, nella particolare relazione al tatuato e alle sue trasformazioni estetiche e patemiche; una topologia dell’espressione propriocettiva (dolore e suo ruolo) ed esterolettiva (visibilità e comunicazione); la questione della esibizione del tatuaggio, della durata, delle correzioni e cancellazione; il problema della disponibilità (moltiplicazioni, repliche dei tatuaggi: metamorfosi corporee); tutta la questione delle rimediazioni dei tatuaggi (film, televisioni, reality show, riviste specializzate ecc.); il nesso fra tatuaggi e pratiche semioticamente affini (murales, street art, marchiature animali, brandizzazioni). E ancora: branding tattoo; tattoo removal; tatuaggio ed etnomedicina; tatuaggio, racconto lette-

rario ed *ekphrasis*; trauma e tatuaggio; tatuaggio e colonialismo/postcolonialismo; tattoo e gender; tattoo e *biological quality*.

In particolare, il presente volume si sofferma più che altro su un percorso di ricerca legato più che altro alla semiotica della cultura². Da cui, in prima istanza, un succedersi diacronico e un sovrapporsi sincronico di interdizioni sulla base di una specie di staffetta di assiologie: un’*interdizione religiosa*, che fa capo alle tre grandi religioni monoteiste, le quali in vario modo inneggiano a un corpo puro di origine divina, di fatto vietando il tatuaggio (ma non mancano vistose eccezioni, come nel culto copto): in tal modo alla scrittura del corpo, tipica delle società dette senza scrittura, si sostituisce la scrittura del Testo sacro tipica delle religioni dette appunto del Libro, di modo che il corpo torna a essere (o forse lo è per la prima volta) bianco, lindo, puro perché non scritto (cfr. l’opposizione fra corpi tatuati e corpi lindi in *Moby Dick*); un’*interdizione scienziata*, quella della antropologia criminale di Lombroso e dei suoi seguaci, che naturalizza il divieto religioso, producendo il grande stereotipo dell’uomo delinquente perché tatuato o, viceversa, tatuato perché delinquente; infine un’*interdizione estetica*, che traduce la naturalizzazione lombrosiana in una scelta poetica, quella del minimalismo nell’architettura e nel design. Il primo riferimento d’obbligo è alla teoria di Adolf Loos: nel celebre saggio del 1908 che s’intitola non a caso *Ornamento e delitto* si istituisce un paragone fra corpi tatuati e oggetti ornati, auspicando in entrambi i casi una via verso la ‘purificazione’.

La cosa più interessante è che queste assiologie che in qualche modo si sono succedute nella storia si ritrovano oggi mescolate nella contemporaneità, e se si contrastano nei conflitti interculturali si ritrovano insieme, quasi ironicamente, nei corpi istoriati, in una sorta di bricolage figurativo che va a costruire il corpo-testo delle soggettività post-post-moderna: se-

² In questo senso, questo libro va letto parallelamente a *Iconologie del tatuaggio*, a cura di G. Marrone e T. Migliore (Milano, Meltemi 2019), dove si approfondiscono invece tematiche legate al nesso fra tatuaggio e cultura visiva.

gni primitivi, religiosi, naturalisti, estetici che convivono nel medesimo sintagma tegumentario personalizzato alla bisogna.

(Gianfranco Marrone, dalla introduzione del volume)



IL DISEGNO SELVAGGIO
Un'antropologia del grafismo infantile
di Simone Ghiaroni
Meltemi, Milano, 2019

Con *Il disegno selvaggio. Un'antropologia del grafismo infantile* (Meltemi, Milano 2019), Ghiaroni espone gli esiti della sua ricerca sul campo svolta presso una «strana tribù: i bambini di una scuola dell'infanzia».

L'introduzione di strumenti etnografici nel contesto scolastico consente di scrutare da vicino una delle prime formazioni sociali a cui il bambino prende parte. In questo luogo incontra i suoi simili e svolge tutte le attività proposte dagli insegnanti che incoraggiano il disegno come attività ricreativa, un momento ludico di intermezzo tra le attività didattiche.

La partecipazione a numerosi laboratori e la relativa osservazione hanno dato

al ricercatore la possibilità di analizzare la produzione grafica infantile al suo stato primitivo, "selvaggio". Questo termine, se comunemente inteso come «incontrollato, senza regole e limiti», prende le distanze dai dettami imposti dall'evoluzione culturale e del conseguente disegno "addomesticato" degli adulti in cui le regole della grammatica visiva si ritrovano alla base di tali figurazioni. È forse questo che spinge a definire "scarabocchi" qualsiasi «tracciato precario e maldestro». Una definizione negativa a priori «in contrasto con quello che si pensa essere un "disegno" vero e proprio».

Sebbene il fenomeno dello scarabocchio sia stato vittima di opinioni negative è stato oggetto di studi da parte della comunità accademica. Già dalla fine dell'Ottocento l'apparente "scarsa qualità" dei disegni infantili ha incuriosito una serie di studiosi che si sono avvicinati al tema. Lo stesso autore introduce il suo testo richiamando il volume pionieristico di Corrado Ricci (*L'arte dei bambini*, pubblicato nel 1887) le cui osservazioni proposte a distanza di centotrentatré anni sono ancora valide.

Tutti gli scarabocchi, specialmente nelle primissime fasi, si crede siano il frutto di un «piacere motorio che il bambino trarrebbe dall'attività di sfregamento di un pennarello su un foglio e il valore gestuale di questa azione». Un «evento cinetico» che ha come fine ultimo «l'intenzione di lasciare una traccia». Un'intenzionalità del gesto che non si riferisce al solo piacere motorio, ma è anche una componente visiva che da questo si genera a suscitare un certo appagamento.

È evidente dunque, come il piacere visivo sia un elemento imprescindibile dello scarabocchiare. Ma non si tratta solo di questo: ci troviamo di fronte a qualcosa che li include entrambi. Un piacere che comprende l'urgenza, cognitiva e comunicativa, di lasciare un segno. Un indice peirciano che si lega al «proprietario della mano che sta compiendo quel gesto e ne restituisce a sé e ad altri la presenza».

Sulla base di tali nozioni Ghiaroni definisce questi tracciati come *linee-identità*.

Un concetto teorico che ricorre spesso tra le pagine del volume in quanto è da questo primo strumento interpretativo che vengono esposti i diversi casi osservati.

La *linea-identità* così definita si configura come un «processo di identificazione», un atto di affermazione del sé, riconducibile a quanto enunciato da Duranti con la definizione di «*agentività primaria*», ovvero: la «possibilità di creare un dialogo, prima ancora di avere un dialogo con qualcuno in particolare con noi stessi»; in contrasto con tutte quelle teorie che definiscono questi primi tracciati come privi di intenzionalità comunicativa.

Uno degli intenti posti dall'autore è proprio quello di tirare fuori lo «scarabocchio da quel limbo non comunicativo in cui molti autori lo relegano», anche al costo di passare – come egli stesso afferma – per un «ricercatore di significati occulti».

Per fare ciò, decide di «spostare l'attenzione dal foglio al comportamento empirico del bambino, dalla semantica alla pragmatica». In questo modo si trova dinanzi a una comunità che mediante il mezzo grafico è in grado di definire e «comunicare la propria identità, mettersi in relazione con il contesto, dare vita a giochi che nascono nell'immagine, negoziare e stabilire relazioni sociali».

Ogni foglio che è stato marchiato con una *linea-identità* è un oggetto che ha una vita sociale che non si esaurisce con la fine dell'attività grafica; una volta concluso questo processo, i disegni iniziano a circolare tra i bambini mediante differenti modalità. L'analisi etnografica, in questo caso, offre le basi per delineare determinati sistemi che sottostanno all'uso dei disegni come dono per assolvere specifiche funzioni sociali. Quindi, l'analisi della fase successiva alla creazione grafica, quella che Kopytoff definisce la «biografia culturale dell'oggetto-disegno», permette di «rendere saliente ciò che altrimenti potrebbe rimanere oscuro».

Si osserva, infatti, che i disegni in questa fase «vengono manipolati, strappati o conservati e, con loro, vengono manipolate le relazioni sociali e le identità che vi

sono in imputate e a cui questi, *indessicalmente*, si riferiscono».

A questo punto, la rilettura del *Saggio sul dono* di Marcel Mauss appare quasi scontata, ma non per nulla banale. Nel riprendere lo studio maussiano, l'autore presta molta attenzione a quelli che vengono definiti i tre obblighi fondamentali, ovvero: «dare, ricevere e ricambiare»; non intesi come imposizioni, ma come «un accorgimento metodologico per comprendere meglio il modo d'uso dei disegni *come* doni, così da fare emergere delle strutture di comportamento riguardante la circolazione dei disegni». Così, gli elaborati donati sono un modo per comprendere la creazione o il rafforzamento delle relazioni sociali all'interno del gruppo.

Ma la necessità di ricambiare il dono ricevuto non è un fattore importante nelle argomentazioni proposte da Ghiaroni. Infatti, il suo studio si muove verso la direzione proposta da Sahlins in la *Sociologia dello scambio primitivo*, che ha elaborato un «modello nel quale la reciprocità non è di un solo tipo, ma assume forme diverse all'interno di un *continuum* in ragione di altre variabili sociali». Eppure, la mancanza di tali obblighi non esclude la possibilità dello scambio di doni.

L'analisi delle differenti pratiche di scambio però non è in grado di spiegare il perché questo avvenga. Riprendendo il testo di Mauss, infatti, si può capire cosa esorta la reciprocità di scambio. Secondo Mauss nelle società definite «arcaiche» «vige la credenza secondo la quale nella cosa donata resti uno spirito, una forza immateriale che opera in modo tale che se il destinatario di un dono, invece di ricambiarlo e continuare il ciclo di scambi, lo trattiene, esso gli arrecherà un danno». Questo lascia intendere che: «regalare qualcosa a qualcuno equivale a regalare qualcosa di se stessi». Ma cosa esattamente? Se ci riferiamo ai disegni e a quanto detto prima, appare evidente quale sia la cosa donata: la *linea-identità* che si riferisce come un indice alla proiezione di sé. Quindi l'idea della forza magica maori, quella che «lega tutti i beni al proprio possessore» sembra confermare la rela-

zione tra il donatore e l'oggetto donato attribuendo certamente un peso diverso alle relazioni che si instaurano tramite questo. Sodalizi e amicizie, che possono nascere da uno scambio di disegni, sono il frutto della volontà di creazione di una comunità che fonda su questo principio la sua esistenza.

«Lo stabilirsi di pratiche di dono non è che uno dei possibili giochi che i bambini fanno usando i disegni». Infatti, la possibilità di giocare con le immagini prodotte e poi regalate consentono di negoziare «le relazioni sociali imputando le identità e le azioni a delle rappresentazioni, dei simulacri d'identità che si sostituiscono ai bambini coinvolti nel contesto comunicativo». Così, il gioco permette di analizzare concretamente le teorizzazioni finora proposte e approfondire determinati aspetti che possono venir fuori solo con il dialogo tra il ricercatore e i partecipanti a questa ricerca. L'abilità di Ghiaroni è proprio questa: la capacità di stabilire un dialogo, lo scambio di idee e di sentimenti. L'autore ha condotto sul campo una ricerca partecipata che gli ha permesso di portare a termine le teorie di questa nuova antropologia del disegno infantile.

Concludendo, *Il disegno selvaggio. Un'antropologia del grafismo infantile* permette di entrare nel vivo delle dinamiche sia cognitive che comunicative di ogni singolo individuo che si relaziona mediante il disegno all'interno di quella comunità che è la classe scolastica.

(Caterina Quartararo)



LA CAMERA DI HENRIETTE
Schizzi, mappe e disegni di paesaggi identitari

di Maria Pia Pozzato
Meltemi, 2020

La camera di Henriette. Schizzi, mappe e disegni di paesaggi identitari, il nuovo lavoro di Maria Pia Pozzato, uscito quest'estate per la Biblioteca di Semiotica di Meltemi, è un libro enigmatico, che, come non di rado capita ai libri di semiotica, non si capisce bene in quale scaffale della biblioteca collocare. Il suo titolo dice qualcosa solo a chi ha letto la *Vita di Henry Brulard* (1890), evocando uno degli schizzi contenuti nella famosa autobiografia di Stendhal. D'altra parte, però, il sottotitolo suggerisce come non (solo) di critica letteraria si tratti, di come l'oggetto di studio prescelto sia piuttosto legato a una molteplicità di rappresentazioni spaziali che si riconoscono per il fatto di essere precarie (schizzi) ed emotivamente connotate. La bella copertina, come da idea di fondo del libro, aggiunge di suo, chiarendo quale sia il riferimento: si tratta di disegni che evocano il momento fondamentale della fanciullezza, legati

all'identità nel senso più individuale che si può attribuire a questa parola.

Del resto, basta scorrere le prime pagine dell'introduzione perché tutto venga chiarito. I saggi contenuti nel volume partono dalla letteratura, prendendo in esame gli schizzi contenuti nel testo stendhaliano. Essi vengono discussi e analizzati nel primo capitolo come prototipo, sublime concretizzazione letteraria di un'esigenza tutt'altro che aristocratica, ovvero avvertita da ognuno, di riconoscere ai luoghi di infanzia un carattere fondamentale nella costruzione del percorso esistenziale, della propria storia di vita. Da qui l'idea, sbocciata per caso nella mente dell'autrice durante il corso universitario di *Sociosemiotica dei luoghi* che tiene all'università di Bologna, di una singolare ricerca: «Disegna una sorta di mappa del tuo luogo d'origine, all'interno della quale, da qualche parte, compaia la tua casa». È questo il quesito che dal 2013 al 2017, Maria Pia Pozzato ha posto ai suoi studenti, provenienti da ogni parte del mondo. Ne è venuto fuori un *corpus* molto ricco (circa duecento disegni) che, in prima battuta, è stato esaminato da un team interdisciplinare (costituito dall'autrice e dai geografi Emanuele Frixia e Alessandra Bonazzi). Sebbene i risultati di questa ricerca fossero già stati pubblicati (in inglese, da Springer), si fa strada l'idea che questo corpus, nel frattempo arricchitosi di contributi provenienti da un ambito sociale più ampio e stratificato di quello dei soli studenti, meritasse di essere preso in considerazione come sfida intellettuale innanzitutto rivolta alla semiotica e che, quindi, fosse da rileggersi interamente per il tramite del punto di vista e della "cassetta degli attrezzi" della disciplina.

Maria Pia Pozzato, in apertura del volume, ci tiene a fare un elenco dei suoi ispiratori, esibendo un prestigiosissimo pedigree di studiosi e intellettuali che hanno intrapreso un cammino simile. Inizia con Lévi-Strauss, sorprendendolo in un passaggio dei suoi *Tristi Tropici* (1955) a fare i conti con la nostalgia della campagna francese, suo luogo d'infanzia. L'autrice lascia Lévi-Strauss ai

suoi tristi tropici, e passa a elencare altri riferimenti. C'è Louis Marin, il cui studio sulle mappe (contenuto in *Della rappresentazione*, 1994, e in altri testi significativi) si rivela di fondamentale importanza per le analisi a venire. È proprio lui a suggerire come studiare le figurazioni spaziali possa essere un originale viatico verso l'esplorazione di interi sistemi culturali e politico-economici. Ci sono Denis Bertrand (di cui viene evocata l'analisi di *Germinal*, 1985), c'è Manar Hammad (con i suoi studi sullo spazio e sul Medio Oriente arabo, ambedue del 2003). Ci sono i *côté* (*chez Swann* e *de Guermantes*) letterari richiamati da Proust nella sua *Recherche* e pure Calvino che, ne *La strada di San Giovanni* (1990), racconta di sé bambino, trascinato a forza dal papà in montagna per occuparsi dell'orto di famiglia, dal cui itinerario appare una vera e propria grammatica dei valori in cui l'alto finisce per designare agli occhi del piccolo tutto ciò che di negativo c'è nella sua vita. C'è Maurice Merleau-Ponty, al cui monito viene ricondotta l'audacia di voler sondare, attraverso gli schizzi in esame, caratterizzati dall'essere frutto di una richiesta impreveduta ed estemporanea, l'emergenza del «senso del mondo allo stato nascente», non ancora corrotto dalla riflessione razionale.

Ma c'è anche il riferimento a Gaston Bachelard di *La poetica dello spazio* (1957), che forse più di altri contraddistingue il punto di vista adottato nella ricerca, ispirando l'idea che lo spazio di casa possa essere considerato come spazio poetico, affettivo, legato alla parte più intima del sé, la cui ripresa, il suo richiamo (riverbero) «ci invita a un approfondimento della nostra esistenza». Ecco che allora il *corpus* di disegni diventa un vero e proprio "corpus di sogni" che sarà la chiave per entrare nel peculiare modo di affrontare la vita di ognuno. Infine arriva Umberto Eco con le sue mappe dei posti fantastici. Anche la lettura dei suoi lavori ha un ruolo nell'economia del volume: *Storia delle terre e dei luoghi leggendari* (2013) si occupa, infatti, non di rappresentazioni fittizie ma di luoghi che nonostante fos-

sero inesistenti si caratterizzavano per il fatto di essere creduti veri da coloro che li avevano disegnati. I luoghi di infanzia sono così, sono allo stesso tempo luoghi concreti e costruzioni dell'immaginario.

Ma andiamo al sodo. Pozzato, nel primo capitolo del volume, passa in rassegna alcuni esempi tratti dalla letteratura. Nelle illustrazioni letterarie, questi luoghi così emotivamente coinvolgenti scompaiono. Succede nel caso di *Austerlitz* di Winfried Sebald (2001). La *hall* dove il protagonista, fortunatamente scampato all'olocausto, incontra per la prima volta i suoi nuovi genitori a Londra, nonostante l'intensa descrizione, non viene disegnata ma semplicemente indicata in una mappa, nella convinzione che la sua messa in forma visiva sarebbe in fin dei conti risultata banalizzante. Succede qualcosa di simile anche allo schizzo che dà il titolo al volume quello della camera di Henriette, madre prematuramente mancata di Henri Brulard.

Lo schizzo è stavolta estremamente schematico, indica un momento preciso, quello del fulmineo balzo della mamma dal materasso su cui giaceva il figliolo verso il proprio letto. Un frangente solo a prima vista insignificante ma, d'altra parte, fondamentale nel ricordo che il bimbo avrebbe portato con sé della madre. Nello schizzo rivediamo i rapporti spaziali che regolano gli elementi della camera (porte, finestre, letti, etc.) ma non la protagonista né tantomeno il suo gesto atletico. Al contrario, riconosciamo il posizionamento dell'osservatore: come a dire che non è il "che cosa" (il balzo della mamma) a essere necessario ma il "chi" del punto di osservazione, la presa che questo momento deve avere avuto su di lui. In tal modo Stendhal riesce a riportare il discorso sul piano emotivo, chiamando il lettore a proiettarsi in questo spazio, a pensarsi in quello scenario, lasciandosi alle spalle ogni velleità di dominare cognitivamente l'episodio. Ancora interessanti sono alcuni casi tratti del medesimo romanzo, in cui si mostra come il fatto che uno dei personaggi possa compiere un tragitto, spostandosi nello spazio fra

due case vicine, possa dirla lunga sulla sua identità e il suo stato d'animo. La breve distanza che Henry percorre fino a casa del nonno – illustrata con un apposito schizzo – segna, infatti, il passaggio da un ambiente disforico a uno euforico, dall'oppressione alla felicità segnata.

Un altro schizzo descrive la legnaia in cui soleva lavorare il piccolo falegname Lambert, miglior amico di Henry, venuto anche lui a mancare prematuramente. In questo caso, alcuni elementi affettivi, come le trottole che il piccolo amava intagliare, vengono, nello schizzo che correda il testo scritto, riportati fuori scala a sottolinearne l'importanza emotiva.

Ne viene progressivamente fuori una vera e propria grammatica di soluzioni espressive chiamate a rendere conto della dimensione emotiva, a "spiegare" il *punctum*, delle individualissime emozioni dei personaggi *quasi-reali* chiamati in causa.

Un medesimo meccanismo regola le immagini del *corpus*, i tanti disegni del proprio luogo d'origine, richiesti ai partecipanti della ricerca empirica. Essi rispondono a una serie di procedure di spazializzazione che possono essere lette proprio in funzione del ruolo poetico, emotivo che si ritrovano a svolgere nella vita dei loro autori. C'è, per esempio, una comune tendenza a "insularizzare" le mappe. In questo caso, il proprio spazio di origine viene separato dal resto del territorio in cui si ritrova inserito e, d'altra parte, raccolto in una sorta di segno grafico inglobante. È interessante rilevare come i vari schizzi che chiamano in causa come luogo d'origine Venezia, città arcipelago, forniscano una sorta di inventario tensivo che va da un massimo di "insularità" (costruzione della città come sommatoria di isole) a una vera e propria totalità integrale, in cui il mare finisce per scomparire.

Molto belli sono anche i casi di "anime divise in due" (vedi gli esempi della Romania, della Turchia, della Siria) in cui i partecipanti provenienti dall'estero provano a costruire nello schizzo degli elementi di continuità visiva fra i loro luoghi

del cuore, come facessero parte di un'unica rappresentazione spaziale.

Altre volte, partecipanti con più case in giro per il mondo possono, al contrario, tendere a enfatizzare la distanza che li separa, incarnando una sorta di identità cosmopolita – sempre più comune fra i giovani – fondata sul primato della relazione a prescindere dalle radici.

Un altro problema indagato in un capitolo a sé, è quello della costruzione utopica o distopica del luogo d'origine. In alcuni disegni, si tende a dare una rappresentazione del proprio isolato come *hortus conclusus*: in questo caso gli edifici sono colorati e i personaggi impegnati in attività euforiche come cantare e suonare, in una rappresentazione che chiama in causa tutti i sensi e quindi funziona come richiamo olistico.

Un altro luogo "felice" viene raffigurato piccolissimo fra una grande montagna e il mare: costruire scenari fantastici è un modo di giocare con la rappresentazione che diventa misura della sua presa emotiva. Ancora in un altro disegno, gli elementi fondamentali della vita quotidiana prendono vita e galleggiano nella composizione: si tratta di una velleità per così dire animista. Altre volte, la casa può, però, diventare simbolo di tutto ciò che di negativo c'è della vita, uno spazio da cui si è fortunatamente riusciti a fuggire. Uno dei disegni omette di raffigurare una finestra, in cui, a detta del suo autore, «era successo qualcosa di brutto»: la procedura di cancellazione dalla rappresentazione in questo caso fa il palio con la rimozione psicanalitica.

C'è, infine, una tendenza a evocare il proprio luogo di origine sulla base di stereotipi locali, legati a monumenti o a luoghi turistici, comunque riconoscibili nell'immaginario. Uno schizzo di Caserta chiama in causa la reggia mettendola al confronto con la propria casa, che diventa così una sorta di doppio affettivo della famosa dimora regale.

Fra gli altri, c'è anche il mio luogo d'origine, Siracusa, la qual cosa mi fa chiedere: chissà come l'avrei raffigurata io. E manca quello dell'autrice. Una tale mancanza è

la chiave per penetrare il valore esistenziale di questo originalissimo progetto.

Fin qui, l'articolazione del libro. Che, data l'originalità, merita forse una riflessione ulteriore. Mio convincimento è, infatti, che per rendere atto del suo posizionamento all'interno del panorama della semiotica italiana possa essere di una qualche utilità riflettere su due questioni teoriche sostanziali. La prima ha a che fare con una discussione intorno al novero dei suoi ispiratori, domandandosi se manchi qualcosa o qualcuno. La seconda, con un inquadramento complessivo del percorso intellettuale di Maria Pia Pozzato, la cui gravidanza mi sembra rappresenti una risorsa ineludibile per la disciplina.

La risposta veloce alla prima questione è ovviamente sì: l'autrice non esita a dichiarare che altri riferimenti potrebbero essere indicati. Ma a ben vedere c'è una assenza che più di ogni altra può essere notata. Mi riferisco a quella di Roland Barthes. Mi sembra che, nonostante la sua mancanza fra i riferimenti del libro, Maria Pia Pozzato sia la semiologa italiana che maggiormente abbia mostrato di voler farsi carico (a prescindere dagli argomenti studiati e dai metodi utilizzati, ovviamente differenti) di continuare uno specifico stile intellettuale che potremmo definire barthesiano.

A cosa si può ascrivere una tale affermazione? Qual è la peculiarità della posizione di Barthes a cui Pozzato si mostrerebbe affine? Per renderne atto, si può fare appello al posizionamento che ambedue adottano di fronte al problema della conoscenza. Si tratta di un vero e proprio orientamento epistemico che si estrinseca nel fatto di voler mantenere il proprio contributo di studiosi all'interno di una consapevolezza politica complessiva, che, di proposito, viene dichiarata in partenza. Non è un caso che una tale consapevolezza si rivolga innanzitutto verso se stessi, portando a una esposizione della propria posizione. È infatti vero che, al contrario di Eco, che amava rappresentarsi, soprattutto nei suoi interventi, come sguardo totale, punto di vista siderale, allo stesso tempo divinamente

longanime verso le umane debolezze e loro ironico fustigatore, Barthes preferiva proporsi come parte in causa, scegliendo la strada della critica del proprio punto di vista e dell'esposizione del proprio feticcio individuale al pubblico. Risultato di un tale atteggiamento sarebbe stato quello di dare forma concreta a una precisa scelta epistemologica, insofferente di distinguere fra soggetto (di osservazione) e oggetto (osservato) come entità a sé stanti, in modo che le enunciazioni di qualsiasi soggetto potessero sempre essere riportate alla loro istanza enunciativa, inchiodate al famoso "chi lo dice". Barthes prende sul serio il problema del "chi lo dice", non come dichiarazione di principio da archiviare frettolosamente, quanto come prassi esistenziale.

La sua scrittura si presenta, insomma, come una costante autodenuncia, dichiara "chi lo dice" (salvo rifuggire dalla sua stessa immagine di autore), enuncia la propria vita intima e politica, esponendola senza riguardo. Ogni attestazione generale di Barthes è, dunque, sempre frutto di una tale messa in cornice, del preventivo posizionamento del suo sguardo di parte. Ne deriva una felice parzialità che non nasconde di essere tale: fin dai suoi esordi, per esempio, egli usava definire la semiotica (si veda al proposito il capitolo finale di *Miti d'oggi*, 1957) come una disciplina vocata a decostruire il velo ideologico della società borghese, postulando, pertanto, una propria posizione di studioso politicamente orientata proprio dall'essere antiborghese. C'è di più. Un tale gesto critico – rivolto, come si è detto, in primis, verso se stessi – permette di gettare un'ipoteca su *corpora* imprevisi, autorizzando un allargamento dello spettro di indagine della nascente disciplina del senso verso i territori inesplorati dello spazio intimo come l'autobiografia, il discorso amoroso o le fotografie di famiglia. Il personale diventa politico – come da slogan sessantottino – e in quanto tale legittimo oggetto di analisi. Se è vero che, nella disciplina, la strada dell'analisi dei media e la "demistificazione" diventano velocemente predominanti, Barthes trova

proprio nello spazio intimo la via di fuga. Tutto l'ovvio che segna l'accademia può essere così etichettato come *studium*, da dare per scontato, per passare a ciò che veramente conta che è il *punctum*. La chiamata che i testi esercitano sulle nostre vite di individui non è al di fuori della semiotica, sembra suggerire Barthes, mettendoci, come lettori e testimoni del suo percorso, di fronte a questioni personalissime come il suo dolore "intraducibile" di persona travolta dal lutto per la perdita della madre (*La camera chiara*, 1980).

Ed è a questo punto che possiamo porre la seconda questione, legata al contributo specifico di Maria Pia Pozzato, la cui carriera, mi sembra, si sia caratterizzata proprio per la pervicacia con cui ha rifiutato di "depersonalizzarsi" nascondendosi dietro un punto di vista azimutale sul sociale. Il suo itinerario è quello di analista testuale, i cui temi sono sempre scelti come segno di partecipazione politica, spesso legata alla questione femminile, osservata dal punto di vista rovesciato del discorso dominante, incarnato ora in tv ora dalle eroine del romanzo rosa, con l'idea di andare a stanare lo stereotipo introiettato dall'educazione sentimentale femminile, decostruendolo. Ancora, specularmente, arrivano gli studi sul potere omologante della tv (*Lo spettatore senza qualità*, 1995) e i suoi libri di analisi di teoria dell'analisi del testo. È suo un romanzo erotico, intitolato *L'allievo* (2002), di cui si è fatto un gran parlare (rigorosamente sottovoce) fra i portici bolognesi: anche questo lavoro è segno della sua scelta di esporsi personalmente come intellettuale a tutto tondo che sceglie pervicacemente di stagliarsi oltre ogni pudicizia piccolo borghese. Negli ultimi anni, la sua produzione si riconosce per una volontà ancora più chiara di esplorazione dello spazio intimo. Basti pensare al suo lavoro sulle foto di nozze (2012). In questo caso, l'analisi si muove alla ricerca di una struttura semiotica significativa del matrimonio, immortalata dalle fotografie.

Pur essendo legate alla vita privata del gruppo familiare (più o meno allargato agli amici) e non direttamente col-

legate alla dimensione pubblica, Pozzato è convinta che la loro analisi non sia fuori tema, che non si tratti affatto di un tema extra-semiotico. Ma che, al contrario, se correttamente interrogate, le foto di nozze possano rivelare la loro organizzazione semiotica ampia – in un range di considerazioni che va dal canovaccio segnato dall'organizzazione antropologica del tempo delle festa fino alle strategie di messa in discorso del fotografo – e in costante divenire.

Ritorniamo alla *Camera di Henriette*. Se, come si è visto, il movimento compiuto dal saggio sulle foto di matrimonio è quello di rivelare la semioticità del tempo familiare della festa, *La camera di Henriette* va oltre, andando a concentrarsi su un territorio ancora più ristretto. È allora che perfino il vagheggiamento emotivo dello spazio natio, nella sua messa in forma estemporanea e irriflessa, sfocata dal tempo e idealizzata nel ricordo, si offre allo sguardo semiotico.

È qui che il discorso di Pozzato, si configura come una sorta di prosecuzione del lavoro di Barthes: siamo di fronte, insomma, al tentativo di delineare una vera e propria teoria del *punctum*. Che si concretizza – lo si è visto – a partire dall'assenza delle persone care e degli spazi intimi. Nonostante la sua forza semiotica, il sentimento di una tale assenza – della mancanza – è difficilissimo da comunicare. Pozzato prova a riflettere su quali possano essere le procedure della sua messa in forma, mettendosi in gioco personalmente. Lo si capisce dal fatto che si preoccupi di dedicare un tale tentativo alla propria madre (e di conseguenza al proprio luogo d'origine). Ci piace pensare che questa dedica rappresenti il sottile filo rosso, il ponte che collega la sensibilità di semiologa engagé dell'autrice a quella del suo archetipo intellettuale Barthes.

(Francesco Mangiapane)



LA PASSIONE SECONDO CERVENO
Arte, tempo, rito

di Francesco Faeta
Ledizioni, Milano 2019

Francesco Faeta è ormai un maestro conclamato nel panorama degli studi etnoantropologici italiani e tale si riconferma anche con il suo nuovo prezioso volume, *La passione secondo Cerveno. Arte, tempo, rito* (Ledizioni, Milano 2019). Il sapiente intreccio ermeneutico tra storia e antropologia dell'arte (in una rilettura di Aby Warburg e Alfred Geel) e le riflessioni sul rito inteso come *performance* (già brillantemente affrontate da Carlo Severi e da Faeta stesso) insistono con efficacia su una re-visione in profondità dello statuto "culto" delle opere d'arte sbalzandolo, oltre le dicotomie estetizzanti e monumentalistiche, nelle trame complesse del rito. Questo metodo di lavoro permette all'autore di ricongiungere aspetti delle scienze umanistiche che per molto tempo si sono tenuti separati, realizzando una forma di olismo culturale che permette oggi di inquadrare le opere d'arte culta all'interno di una complessa azione sincretica che le porta a vivere, oltre lo spazio pubblico e privato, nella performance del rito.

Si tratta, come sottolinea l'autore in premessa con amara ironia, di uno studio *démodé* rispetto agli indirizzi dominanti nel nostro Paese «dove le cose arrivano tardi e permangono a lungo (in modo da maturare ulteriormente ritardo)». Ritardi e permanenze, tempi lunghi o forse “più che lunghi” per i quali Faeta tratteggia e caldeggia una “etnografia remota”: un metodo familiare a una certa storiografia e «teso ad ascoltare, quasi fossero vive, le voci di ieri», ma trascurato in antropologia «in una epoca di dilagante sincronismo o contemporaneismo (ed egocentrismo)». Trasferire il metodo etnografico tra «le pieghe del tempo», attraverso il sistema comparativo di boassiana memoria, basato «sulla messa in relazione di unità ristrettamente pertinenti» che utilizza le reti e le trame sensibili nei rapporti tra le cose, rivela effettivamente proficui apparentamenti con il metodo indiziario inaugurato da Carlo Ginsburg.

Da qui lo studio e l'analisi degli archivi storici di Cervo, piccolo centro della Val Camonica, che permettono di mappare i conflitti di potere soggiacenti alla costruzione delle stazioni della *Via Crucis* realizzate dallo scultore Beniamino Simoni nei primi decenni del Settecento. Un'opera, quella simoniana, maturata attraverso il contatto diretto con i ceti popolari, fuori dagli ambienti delle corti signorili ed ecclesiastiche ove riecheggia «un'eco, forse inconscia, degli umori della valle, del suo apprezzamento per le forme vernacolari [...] generando una *koiné* peculiare dentro la quale si è definito l'esercizio del dominio e le forme concrete che esso assumeva nella vita quotidiana». Opera che, nel tempo, trasfigura e incarna le istanze identitarie della comunità unitamente ai conflitti e alle passioni patrimoniali che innervano ancora oggi la vita rituale del paese.

In particolare sono «i rapporti intercorrenti tra sistemi festivi, sistemi di immagini e di potere» che assumono qui un ruolo determinante: la *Via Crucis* di Simoni diviene infatti il modello con il quale costruire la rappresentazione vivente della Passione di Cristo. A Cervo, la *Santa Crus* si svolge ogni dieci anni,

nel mese di maggio, coinvolgendo più di 150 dei circa 600 abitanti del paese. Fuor di metafora, la messa in scena della *Santa Crus* “prende le mosse” proprio dal manufatto artistico della *Via Crucis* simoniana la quale «ha avuto la funzione di nucleo e di motore, più o meno esplicito della sacra rappresentazione».



FIG. 1. CERVENO, LA *VIA CRUCIS* DI SIMONI, GESÙ DAVANTI A PILATO

Si può affermare che la *Santa Crus* costituisca una “fuoriuscita” dell'opera per le vie del paese ove gli attori assumono le posture, gli abiti e la fisionomia dei personaggi delle immagini simoniane. Questa *mimesis* si realizza, intanto, attraverso un recupero “filologico” dei costumi custoditi presso il Museo locale, recupero in cui «le sporgenze fenomeniche profondamente interiorizzate e incorporate sia nei singoli personaggi, sia nei maestri locali che li consigliano e li guidano» conferiscono vera e propria forma alla Sacra rappresentazione, attivando inoltre «la memoria collettiva del manufatto, in apparenza posta in un fondo dimenticato, che si dispiega in tutta la sua forza performativa, dettaglio per dettaglio».

Faeta mette alla prova del campo etnografico le riflessioni del primo Freedberg (quello de *Il potere delle immagini*) con il quale ha instaurato da tempo un intenso e complesso dialogo intellettuale non esente comunque da critiche, soprattutto in riferimento alla deriva neurobiologica (vedi il dibattito sul numero monografico *Storia dell'arte e antropologia* della rivista *Ricerche di storia dell'arte* n. 94 del 2008).

Molte delle questioni teoriche poste in questo volume Faeta le aveva già ampiamente enucleate in lavori precedenti. In

questo studio ribalta gli approcci erme-
neutici consolidati introducendo la co-
struzione di regimi emozionali dell'opera
d'arte e della performance come elemento
costitutivo della realtà sociale, che essa
stessa contribuisce a forgiare, ribadendo
con forza il rapporto osmotico insisten-
te tra costruzione di regimi emozionali
dell'opera d'arte, performatività e realtà
sociale: «È la realtà sociale che plasma e
dà forma e consistenza ai regimi emotivi
[...] E le immagini hanno potere perché
l'aura estetica di cui sono circonfuse è
stata riconosciuta preliminarmente dai
gruppi sociali che le condividono».



FIG. 2. IL VOLTO DI SAN GIOVANNI AI PIEDI DELLA CROCE

Il potere dell'immagine pertanto con-
siste nell'ordito di relazioni, passioni e
pratiche che «consentono al potere di
essere tale, alle immagini di esercitare
la loro specifica funzione nel dominio
umano, e agli attori sociali di resistere,
esperendo lo spazio di una propria au-
tonomia creativa». Questo approccio an-
ti-ontologico può ricordare da vicino le
teorie di Nelson Goodman in *Languages
of Art* e in *Art in Theory e Art in Action*:
qui il "Saussure dell'estetica" decostruiva

il triangolo semiotico peirciano (indice,
icona, simbolo), invertendo il rapporto
segno/referente in referente/segno. An-
cora in *When is art?* Goodman mantiene
però la nozione di simbolo proprio in
relazione all'opera d'arte che per essere
considerata tale deve possedere, tra le al-
tre, la capacità di fabbricare un mondo, di
farci vedere "oltre e altrimenti".

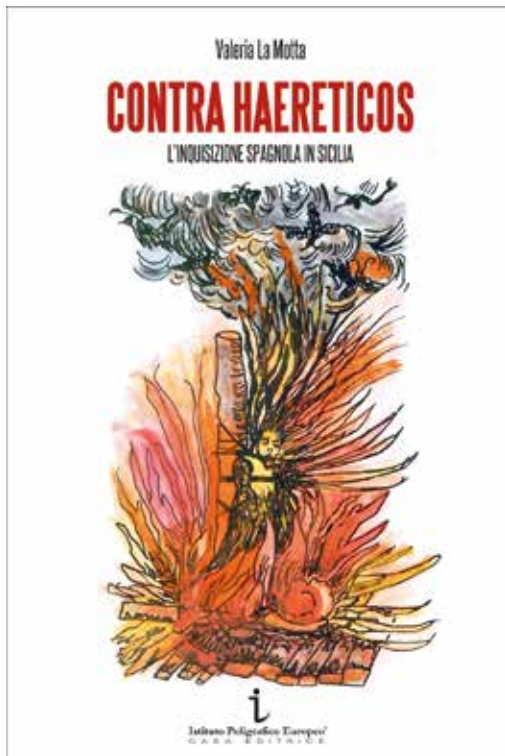
Questa peculiare rilevanza del sim-
bolico era già altrove problematizzata da
Faeta: così scriveva ne *Il santo e l'aquilo-
ne. Per un'antropologia dell'immaginario
popolare nel secolo XX*:

Una volta assunta l'immagine come fatto
culturale, e come oggetto d'analisi culturale,
occorre prestare attenzione a che essa non
s'identifichi totalmente nel simbolo. Innanzi-
tutto perché l'immagine [...] è ambigualmente
simbolo o, se si vuole, è molto più o molto
meno che simbolo; poi perché la coincidenza
sintagmatica tra significante e significato,
particolarmente presente all'interno di alcuni tipi
di immagine, determina una loro particolare
portata comunicativa. Lo studio antropologico
delle immagini, dunque, presuppone quello
dei simboli, lo contiene, se ne colloca a monte
e a valle, ma non si esaurisce, né può risolversi
in esso. La riflessione sulle immagini, sulle
loro famiglie, sulle loro segmentazioni, sulle
loro radici sociali, sulle loro norme, funzioni
e valori tenderà a collocarsi, dunque, con una
sua marcata autonomia all'interno dell'antro-
pologia simbolica (2000: 29).

In questo ultimo lavoro ci restitui-
sce non solo le passioni e le politiche di
Cerveno ma soprattutto la problemati-
cità epistemica che una storia e una an-
tropologia dell'immagine non possono
permettersi di rubricare nel segno di un
"contemporaneismo assoluto". In questo
particolare momento caratterizzato da
un diffuso *down-grading* delle discipline
etnoantropologiche dovuto al ritorno di
una generalizzata "a-simbolia" (come di-
ceva Barthes per la semiotica) e al quale
non si può ingenuamente porre rimedio
solo con «l'insalata USA dei *cultural stu-
dies*» (come ha scritto Paolo Fabbri), arte,
tempo e rito a Cerveno rammentano an-
cora un percorso "più lungo" e non meno
efficace sulla memoria, la rappresentazio-
ne, il simbolico, i sogni, le emozioni e,
più di tutte, sullo "statuto inquieto" delle

immagini, che creano le nostre quotidianità ordinarie e straordinarie, al quale Faeta continua magistralmente a introdurci.

(Rosario Perricone)



CONTRA HAERETICOS
L'Inquisizione spagnola in Sicilia

di Valeria La Motta
Istituto Poligrafico Europeo, 2019

Gli studi sull'Inquisizione spagnola in Sicilia proseguono regolarmente dall'Ottocento a oggi. Negli ultimi anni l'attenzione degli storici si è spostata agli incartamenti conservati negli archivi spagnoli di Salamanca, Siviglia e Madrid, dove sono conservati, tra le altre cose inerenti alla *Inquisición del Reino de Sicilia*, anche istruzioni, recensioni di viaggi di visita, lettere, conti di spese, *relaciones de causas* o sunti dei processi celebrati a Palermo *contra haereticos: lutheranos, de secta calvinista, de s. de Mahoma* (islamici), *casados dos veces* (bigami), *nigromanti, hechiceras* (fattucchiere), *invocadores de demonios, donas de fuera* (sic. donni di fora), *blastimadores* (bestemmiatori), detentori di oggetti, manufatti o *libros prohibidos*, ecc.

Nonostante la ricca letteratura prodotta da tali studi, diversi aspetti dell'Inquisizione spagnola rimangono ancora da chiarire e in particolare il ruolo chiave che sembra aver rivestito la Sicilia relativamente all'ordinamento strutturale di partenza dell'istituto tribunalesco spagnolo. Su questi problemi si è rivolta l'attenzione di Valeria La Motta che, nel 2019, ha dato alle stampe per l'Istituto Poligrafico Europeo: *Contra haereticos. L'Inquisizione spagnola in Sicilia*.

In questa opera la studiosa fa il punto, relativamente alle sue ricerche in merito, sulla complessa fisionomia storica del tribunale siciliano delle origini, del *periodo fundacional* di quello spagnolo, nella lunga fase di trattative e relazioni diplomatiche, fino al suo assetto definitivo come ramo collaterale e organo giuridico regionale del *Sant'Oficio* di Spagna.

Percorsi di estremo interesse per gli studi del settore data l'oscurità che avvolge soprattutto le origini di tale tribunale in Sicilia; difficoltà parzialmente superata proprio dai recenti lavori di La Motta su *Un antecedente storico dell'Inquisizione spagnola: il modello siciliano* (per parafrasare il titolo dell'articolo apparso nel n. 9 della *Revista Aequitas*, del 2017).

L'indagine di La Motta relativamente alle normative costituite *contra haereticos* si sofferma sui cambiamenti strutturali in seno al tribunale siciliano scaturiti dall'articolata dialettica politica cinquecentesca e dipana, mediante una veloce retrospettiva, aspetti del canone *Excommunicamus* del 1215 e la sua attuazione esecutiva da parte dei domenicani.

Partendo dai Manuali e *Instrucciones* in uso presso gli inquisitori spagnoli, costretti a muoversi all'interno di un complesso quanto ampio e articolato quadro normativo, La Motta parla degli strumenti giuridici e dei testi prescrittivi cui si dovevano attenere gli inquisitori del Sant'Uffizio come le cosiddette *Instrucciones*, prime fra tutte quelle emanate da Torquemada nell'ultimo quarto del XV sec. In esse, il celebre inquisitore ordina e stabilisce dettagliatamente tutte le procedure tecnico-giuridiche che dovevano

osservare gli addetti al tribunale: giudici, avvocati, messi ecc. E ripercorrendo le fasi processuali e le formalità burocratiche previste durante l'interrogatorio, l'udienza, l'accusa, la sentenza ecc., la studiosa discute delle conseguenze scaturite dall'attenzione posta da Torquemada ai *falsos conversos*, soffermandosi anche sulla terminologia monorematica e poli-rematica contemplata dal lessico specialistico giurisprudenziale e nello specifico di quello tribunale-inquisitorio.

L'analisi si rivolge spesso alle persone che lavorano nel tribunale (giudici, notai, familiari del Sant'Uffizio, ecc.) e si sofferma, in particolare, sul contorto conflitto diplomatico intercorso tra Ferdinando d'Aragona e il papa Sisto IV in merito agli ambiti di pertinenza e controllo disciplinare degli eretici. Se da un lato il papa si lamentava della mancata applicazione e dell'inosservanza delle sue bolle nel Regno di Sicilia, dall'altro il re rivendicava un'autonomia decisionale in merito, facendo fede e ricorso alla *legatia apostolica* di cui erano dotati i reali siciliani fin dal tempo dei Normanni e che li rendeva di fatto legati *ex latere* del papa (nella nomina dei vescovi e degli abati di Sicilia), e alle leggi di Federico II di Svevia che stabilivano che il *crimen haeresis* fosse di competenza del re e della sua corte di giustizia. Di contro, Sisto IV sosteneva che il privilegio era stato concesso unicamente a Ruggero, e considerava arbitrario e illegittimo il ricorso reale alle *legatia*. "Autentico o meno il *privilegium* viene confermato nel 1451 da re Alfonso e avvalorata alcuni punti fondamentali sullo svolgimento dell'attività inquisitoriale in Sicilia. Prima di tutto, l'esercizio dell'ufficio è subordinato all'approvazione regia; in secondo luogo, la tipologia di reati include tutti i comportamenti che recano danno alla morale o all'ordine sociale; per ultimo, l'assegnazione agli inquisitori di un terzo delle quote consente al tribunale di autofinanziarsi. Si è in presenza dunque di un'inquisizione speciale svincolata dall'autorità papale, autofinanziata e con un'ampia giurisdizione su diverse tipologie di reato" (p. 96).

Da questo modello prenderà ispirazione il Tribunale del Sant'Uffizio istituito da Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia per gli stati sottoposti alla loro giurisdizione.

La seconda parte del saggio di Valeria La Motta è infatti dedicata alla fondazione del tribunale distrettuale siciliano, alla disposizione della sede all'interno del complesso monumentale del Palazzo Reale di Palermo, prima di trasferirsi nelle camere del Castello a mare (1551-1595) da cui scapperà in seguito all'incendio in cui perse la vita il celebre poeta Antonio Veneziano, imprigionato nelle carceri di esso. Il nuovo tribunale di istituzione spagnola viene così inaugurato l'8 novembre del 1500 dagli inquisitori Montoro e Sgalambro.

Di questo tribunale distrettuale sono sintetizzati i dati relativi al bilancio, ai salari del personale, alle confische dei beni nella prassi inquisitoriale, al controllo di legittimità delle spese, ai collaboratori, commissari e bande armate.

Nel 1503, subito dopo l'istituzione del tribunale a Palermo, viene insediata una seconda sede siciliana a Messina, per volere dello stesso Ferdinando, in quanto la città ricca per la produzione e il mercato della seta e per il porto, detiene da sempre una posizione geografica strategica, prossima alla penisola italiana, su uno stretto chiave per i traffici commerciali e la navigazione.

Il controllo del tribunale, mediante viaggi e indagini, si espande tuttavia a tutta la Sicilia e i *conversos* o *presos* vengono portati a Palermo anche dal lontano val di Noto o dall'entroterra.

Nel 1512 l'inquisitore Alfonso Bernal sollecita il Consiglio dell'Inquisizione di compiere una revisione dei conti di Diego de Obregon sospettato di traffici illeciti e di essersi appropriato di ingenti somme spettanti alla tesoreria regia. Obregon, infatti, come *receptor*, responsabile dell'erogazione dei salari del personale del tribunale e dei beni confiscati ai condannati, aveva fatto una certa fortuna sistemando anche alcuni figli con incarichi di rilievo.

Su questi furti, frodi, fughe e rivolte, di cui si macchiò in quei primi anni il nuovo tribunale siciliano alle dipendenze dell'Inquisizione spagnola, è rivolta l'at-

tenzione dell'autrice di *Contra haereticos* che presenta ogni singolo fatto corredato da una visione più ampia, raffinatamente connessa al contesto politico-diacronico dell'epoca in cui le trame si intessono. Con questo carattere attento e sempre contestualizzato all'interno del panorama storico di riferimento, il volume si chiude con l'ultima sede del tribunale distrettuale siciliano presso il Palazzo Steri, e soprattutto con le questioni e gli avvenimenti relativi alle carceri su cui è incardinato il sistema giuridico inquisitorio e che indurranno alla scelta della nuova sede: l'*Hoster*. "Il carcere è, infatti, una *domus funesta* i cui effetti non possono essere sanati" (p.167).

(Pier L.J. Mannella)



PESCATORI E BARCHE DI SICILIA
Organizzazione, tecniche, linguaggio

di Filippo Castro
Materiali e Ricerche dell'*Atlante Linguistico della Sicilia*, 38

All'interno del piano di progettazione dell'ALS, nella sua sezione dialettale, era stata da tempo programmata un'indagine

marinara indispensabile per restituire un quadro esaustivo e completo dei lessici ergologici dell'isola.

Il mare offre, da questo punto di vista, un'ampia possibilità di ricerca e di analisi linguistica.

Le parole connesse alle attività marine coprono spazi vasti di comunicazione.

Infatti, quando il linguaggio è agito sulla terra, dentro i cantieri, appare come un vero e proprio tecnoletto e, poi, una volta che la barca è pronta per navigare, le parole del mare raccontano metodi di pesca, ittionimi talvolta fantasiosi, restituiscono anche concetti meteorologici e ricordano preghiere antiche (cfr. E. D'Avenia, *Il lessico del mare*). Sulla terra e sul mare, dunque, un lessico anfibio che non poteva non essere campo di indagine per l'Atlante siciliano.

Oltre alle inchieste marinare, quindi, fondamentale per scrivere la storia della pesca nell'isola appare questo contributo, anticipato da una precedente pubblicazione del 2014 (F. Castro, *Pescatori e barche di Sicilia*), una sorta di breve preludio al volume di cui qui si tratta.

Castro è, senza dubbio, un capace esperto della storia della marineria siciliana ma nella valutazione di questo lavoro bisogna ricordare che prima dell'autore c'è l'uomo.

In tal senso, è impossibile prescindere dal forte sentimento di appartenenza che lo lega alla comunità marinara di Terrasini. Una cornice che racchiude la sua esperienza umana e professionale, il senso di una passione che diventa ricerca e insiste con precisione su ogni minimo dettaglio che si fa materia tra le sue abili dita.

L'autore prende per mano il lettore e lo accompagna in questo viaggio con rotta precisa e puntuale. Il percorso inizia da un'attenta descrizione delle maestranze necessarie alla costruzione di una barca. Entriamo così in quell'ordine gerarchico del lavoro in cui ogni uomo ha un ruolo e ogni ruolo ha un nome: *maştru d'ascia*, *mienzu maştru*, *picciottu*, *calafatu*, tutti coinvolti nell'opera di costruzione di barche da pesca e da carico. Attenzione minuziosa viene riservata da Castro ad ogni

utensile impiegato nei cantieri. Così impariamo che esistono *sierre a ppicu*, *trianieddi*, *satarieddi* e *virrinieddi*. Precisione e cura come in una sala chirurgica. Il costruttore navale segue le fasi di ossatura e impostazione della chiglia e Castro usa parole semplici per spiegare processi di fabbricazione che sono opere di alta maestria. La sensazione è quella di trovarsi davvero nei luoghi raccontati, dentro polverosi magazzini, tra efficienti *mastri* e in operosi cantieri. Lo studio dell'autore non si muove soltanto nel tempo ma anche nello spazio. Da abile nocchiero ci conduce in giro per tutta la Sicilia e non solo: *schifazzi* e *buzzi* trapanesi, *luntri* messinesi e *marticane* catanesi vengono esaminate con dovizia di particolari e uno sguardo va anche alle imbarcazioni africane e maltesi. Senza dubbio la vicinanza geografica e il continuo scambio tra queste marinerie e quelle locali sono le logiche che spiegano questa scelta. Il panorama risulta così di ampio respiro. La vita della barca viene seguita dall'inizio alla fine. Dal primo legno al varo finale, il battesimo in acqua che segnerà l'inizio della navigazione. Anche le ritualità di questo momento così emozionante per la comunità marinara trovano spazio tra le pagine del libro e ci svelano una cultura legata a un'antica sacralità. Le imbarcazioni da pesca cambiano forme e strutture a secondo dell'impiego a cui sono destinate e proprio le tecniche di pesca vengono "raccontate" da Castro ancora una volta in maniera precisa e chiara. Menaide, tratta, paranza, tecniche e reti che ieri come oggi vengono impiegate dai pescatori che affrontano il mare forti di un sapere antico. Il viaggio non si conclude ancora perché anche la conservazione del pesce diventa materia da trattare: la salagione viene spiegata nelle sue fasi e nei suoi tempi. Il volume è prezioso perché unico e irripetibile, almeno per l'esperienza siciliana, e si arricchisce di un ricco corredo iconografico.

In ogni capitolo sono presenti fotografie d'epoca che ritraggono storiche figure di riferimento nell'ambito della costruzione navale, arnesi antichi e immagini

che raccontano un tempo passato che lascia tracce tangibili nel presente. A rendere ancora più interessante il lavoro di ricerca è la presenza di brani di parlato in cui vengono riportate le testimonianze di operatori marittimi, attivi soprattutto nella fase di calafataggio, che restituiscono una memoria tecnica ancora vitale. L'iniziale tentativo di recupero della cultura marinara è così completamente riuscito. I rilevamenti grafici eseguiti da Castro gli hanno permesso di produrre una serie ricca e varia di disegni tecnici che dimostrano la perfezione del suo tratto. Le odierne imbarcazioni, sia da pesca che da carico, hanno tutte una propulsione a motore, ma non è sempre stato così. In passato e fino alla prima metà del '900, le attività marinare si svolgevano su barche a propulsione velica che rendeva il lavoro dei pescatori ancora più faticoso. Oggi le nozioni e i concetti legati a questo tipo di armamento sono pressoché scomparsi. Onore e merito vanno quindi a Castro per essere riuscito a ricostruire un vocabolario destinato altrimenti a perdersi con la scomparsa degli ultimi testimoni. Oltre all'importante recupero lessicale, troviamo anche tavole di piani velici che spiegano e chiariscono i meccanismi di un'arte antica e nobile.

La struttura del volume può dividersi in due sezioni. La prima è costituita dai capitoli che raccontano la storia e la tecnica delle costruzioni navali, degli strumenti e il funzionamento dei dispositivi di pesca. La seconda, invece, raccoglie tutte le tavole con i rilievi grafici e i piani velici disegnati dall'autore. Ma anche in questa fase il lettore non viene abbandonato, infatti la presenza di didascalie minuziose rende facilmente interpretabile anche lo schema più complicato. Tutta questa attenzione al dettaglio e alla ricostruzione "filologica" del percorso costruttivo ha richiesto tempi lunghi che spiegano la lunga gestazione del volume. Questo impegno così apprezzabile, in termini di energia e responsabilità, contribuisce a rendere unica questa impresa. La sezione finale del volume è dedicata a due utilissimi indici dei luoghi e delle parole citate.

La consultazione risulta così ancora più agevole. L'individuazione di una parola ci conduce esattamente al punto esatto, dove ogni dubbio può essere chiarito. Nel caso dei luoghi, invece, si possono facilmente ricostruire percorsi sia storici che geografici. Si conclude così un lavoro meticoloso, preciso e puntuale che si presta a vari piani di analisi e che ha il pregio di soddisfare una vasta platea di lettori. L'interesse non è, infatti, squisitamente lessicale. Il destinatario non è soltanto il linguista ma le pagine di questo volume si concedono generosamente a chiunque abbia semplicemente la voglia di fare un viaggio irripetibile.

(Elena D'Avenia)



PERSONA, COMUNITÀ, STRATEGIE IDENTITARIE

a cura di Francesco La Mantia e Andrea Le Moli
Palermo University Press, 2019

Dedicandosi ad un testo tanto eterogeneo, segnato da un approccio interdisciplinare e da una precisa articolazione interna, sembra sempre presupposta la possibilità, e forse la necessità stessa, di determinare un elemento che possa lega-

re in unità le parti che lo compongono. *Persona, comunità, strategie identitarie*, infatti, raccoglie e accoglie interventi e conoscenze, di autori interni ed esterni al Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo, che provengono da diversi ambiti disciplinari e che tuttavia travalicano sempre quel luogo circoscritto che è la disciplina. Se è vero che una partizione interna è presente e dà uno specifico ritmo al testo, tuttavia già il titolo di ogni singola parte sembra sempre ripetere quella precedente e ripetersi, ancora un volta, in quella successiva, declinazione di quella totalità che è il testo stesso. Questa ripetizione, tutt'altro che superflua o ridondante, traccia sempre uno scarto ed un movimento che fa oscillare quella stessa unità testuale. Ed è proprio questo concetto di unità che trova il suo perno nel progetto identitario, della persona o della comunità, a venir meno insieme alla stessa stabile unitarietà del testo. Questo ci spinge infatti a pensare al testo, e così all'identità stessa, come ad una costruzione architettonica che nel suo carattere identitario si fa monumento. Un'identità insieme costruita e autoreferenziale: struttura edificata nel tempo, e non senza difficoltà, e insieme edificio che nella sua posizione e nella sua fissità mantiene sempre il riferimento a sé. Tenendo insieme entrambi i significati dell'identità presentati, nel riferimento a Paul Ricoeur, nell'introduzione di Leonardo Samonà. Una identità progettata e costruita per imporsi nella propria solidità. Il monumentale è la prima strategia identitaria. Il suo imporsi come testimone di una identità che vuole durare nel tempo come luogo comune: anche nella sua singolarità raccoglie un contesto ed uno sfondo che per la sua gravità va sempre e ancora ripensato. Si fa pensiero sistematico, come quello dell'attualismo gentiliano, presentato da Andrea Le Moli nel saggio *Cultura, ideologia, filosofia. Riflessioni su Gentile e il Fascismo*. Sistema totalizzante che deve ricomprendere in sé il suo stesso farsi rovina, il suo decadere materiale, come mostra Salvatore Tedesco nel contributo

Theorie vom Ruinenwert: polarità delle strategie identitarie e asincronie della storia. È questo quel che la prima sezione del testo, *Spazi, forme di vita, culture*, vuole porre in evidenza. E tuttavia già nella parte successiva, *Identità, letteratura, nazione*, si mostra una prima ambiguità interna: il costruito si fa testimonianza protesa a rendere presente il passato nella reiterazione di sé. Ripetibilità che si configura come continuo movimento di ritorno alla propria stabilità strutturale, ritorno nell'identico a sé, quell'inerzia raccontata da Claudio Maria Schirò a proposito di *Ivan Fëdorovic Špon'ka, ovvero l'immobilismo di un antieroe*. E tuttavia una identità che, nel prendere posizione, si scontra con il dinamismo della scena in cui si trova e si confronta con una alterità, altrettanto stabilizzata, che va ricompresa in quel movimento di ritorno. Questi due elementi, che mettono in discussione la possibilità di una identità autoreferenziale, diverranno centrali nelle due parti successive: *Totalitarismi, identità di genere e alterità* e *Identità, persona e generi testuali*. Nella prima infatti si definisce una scena che, nei confronti di quella identità personale o comunitaria, si fa marginalità: luogo di contatto con una alterità che eccede la normalizzazione identitaria. Una normalizzazione, questa, prettamente linguistica e scomponibile in almeno due diversi rapporti: quello della comunità che guarda all'alterità marginale attraverso una precisa immagine linguistica, spesso non tradotta, come quelle raccolte da Chiara Sciarrino nel saggio *Scenari dell'alterità: Rappresentazioni dia-croniche di italiani in Irlanda*; oppure quello descritto da Oleg Rumyanstev nel saggio *Ivàn Džjùba e l'identità linguistica dell'Ucraina* in cui l'imporsi linguistico dell'identità genera un legame asimmetrico e un sentimento di inferiorità verso quel passato costruito e reiterato. Nella parte successiva, invece, in questa opposizione viene iscritta una dinamicità, tutta relazionale, determinata dall'oblio su cui quella stessa identità monumentale deve sempre ergersi. Un solco, sito di costruzione, che determi-

na sempre una rottura nella scena in cui si iscrive e insieme una apertura nel custodire dell'archivio. Nell'ambiguità tra il luogo protetto e la vastità degli spazi aperti da cui il contributo di Antonino Velez, *Idéologie et traduction: les traductions italiennes de Terre des hommes de Saint-Exupéry*, prende le mosse. Su questa fenditura, infine, la sezione conclusiva intitolata *Conflitti, memoria e collettività* articola quel doppio processo di distanziamento e riappropriazione che destabilizza sempre e ancora l'unitarietà e il riconoscimento nella comunità. Asincronia tra estraniamento, ancora, e identità: quella descritta da Laura Restuccia nel capitolo *La mia terra è impareggiabile. Il paesaggio della memoria ne Las novelas de Agata di Antonio Dal Masetto*. E che ritorna in quel processo di costruzione della comunità intorno alla relazione tra esposizione e violenza, come articolata da Rosaria Caldarone e Angelo Cicalello nel saggio *La comunità tra identità e conflitto*. Una relazionalità destabilizzante, dunque, che rompendo quel sistema monumentale ne determina l'apertura. Parallela, questa, a quella che il testo stesso rende possibile nel suo scomporsi in percorsi che eccedono la propria strategia identitaria, la propria unitaria struttura testuale.

(Gabriele Salemi)