



cerca nel sito

22

Giugno 2020

[Trasparenze](#)

a cura di Silvia Casini; Francesca Di Blasio; Greta Perletti

MENU

- [numero corrente](#)
- [archivio numeri](#)

INDICE

[Editoriale](#)

Silvia Casini; Francesca Di Blasio; Greta Perletti

Saggi

-  [“I'm the Most Transparent President in the History of this Country”: A Critical Discourse Analysis of Donald Trump's Use of Twitter](#)

Giulia Magazzù

-  [Transparency as Immanence. Post-Colonial Un/seeing of Indigenous Presence](#)

Francesca Di Blasio

-  [Sguardo dall'alto, sguardi dal basso. Una critica della guerra trasparente](#)

Giuseppe Previtali

-  [La società del controllo. Lettura di spazi e fatti urbani attraverso il paradigma della trasparenza](#)

Chiara Davino; Lorenza Villani

-  [Datapoiesis: La Trasparenza nella performance poetica dei dati](#)

Flavia Dalila D'Amico

- [📄 Illuminare l'invisibile: medici, detective e corpi trasparenti nella cultura vittoriana](#)

Greta Perletti

- [📄 Nuove cartografie corporee. Dal molare al molecolare, dal corpo trasparente a quello potenziale](#)

Silvia Casini

- [📄 La mente in chiaroscuro: Note per una definizione delle *psychological humanities*](#)

Maria Micaela Coppola

- [📄 Keats, the “Transparent Juice”, and the Charm of Imagination](#)

Greta Colombani

- [📄 Trasparenza e opacità: la zona grigia quale ibrido](#)

Martina Elisabetta Misia

- [📄 Contro la “trasparenza”. Poetica della “discrezione” e del “velamento” in Botho Strauß](#)

Davide Di Maio

- [📄 “Let me make myself crystal”. T. S. Eliot, postmodernism, and the deceptive transparency of clichés in the poetry of Carol Ann Duffy](#)

Eleonora Ravizza

- [📄 Tra identità e alterità: la parola poetica di Philippe Jaccottet e il paradosso del traduttore trasparente](#)

Simona Pollicino

- [📄 La pièce voilée – mécanismes de la transparence entre le roman et son adaptation](#)

Sally Filippini

- [📄 I trasparenti in scena. Jo Mielziner e lo “stile americano” a teatro](#)

Michele Flaim

- [📄 STUDI E RICERCHE: Tra intenzionalità e critica del reale: Emilio Tadini e la pop art](#)

Giacomo Raccis

Gallerie Immagini

- [📄 Tutte le immagini](#)

[Galleria video](#)

- [presentazione](#)
 - [politica editoriale](#)
 - [chi siamo](#)
 - [autori](#)
 - [contatti](#)
 - [links](#)
-

- [call for papers](#)
 - [newsletter](#)
-

This is an open access journal



Editoriale

[Silvia Casini](#); [Francesca Di Blasio](#); [Greta Perletti](#)

Questo numero monografico si propone come un’ esplorazione del concetto di “trasparenza”, declinato al plurale per evidenziarne l’eterogeneità degli ambiti e delle possibili prospettive di indagine così come la straordinaria potenzialità figurale. Nelle settimane in cui il numero prendeva forma, la città che ha dato i natali a questa rivista è divenuta l’epicentro di una pandemia globale che ha stravolto le esistenze, i ritmi lavorativi, i rituali del lutto di migliaia di persone. Ma l’emergenza ha anche dimostrato, una volta di più, quanto il concetto di trasparenza sia radicato nelle strutture profonde che articolano il nostro modo di dare senso all’esperienza e immaginare il rapporto con il mondo. Dalle richieste di trasparenza nella comunicazione istituzionale dei dati dell’epidemia alla trasparenza assoluta – Riccardo Donati direbbe ‘purovisibilità’ (2016) – delle barriere in plexiglass incaricate di tenerci al sicuro nel mondo che verrà, e ancora dalle finestre attraverso cui abbiamo guardato il silenzio delle strade nelle settimane di *lockdown* alle visiere protettive che hanno lasciato intravedere le emozioni di medici e infermieri impegnati in prima linea, la pandemia ci ha consegnato narrazioni e immagini che dimostrano il potere della trasparenza di costituirsi come un ideale da inseguire e al contempo come un dispositivo dai risvolti sinistri, capaci di evocare immediatamente scenari distopici e post-apocalittici. Il numero monografico indaga le molteplici e complesse sfaccettature di questa ambivalenza, attraversando diverse discipline e diversi linguaggi, restituendoci la centralità e la pervasività della trasparenza nella nostra cultura.

Da diversi anni il concetto di trasparenza ha conquistato un ruolo di primo piano nel discorso giornalistico e televisivo: vera parola d’ordine e imperativo di amministrazioni, programmi politici e misure economiche, la trasparenza viene evocata per richiamare valori come onestà, limpidezza ed efficienza, ritenuti essenziali per il

funzionamento dell'apparato istituzionale, politico ed economico della società contemporanea. La trasparenza diventa un concetto chiave all'interno della comunicazione politica del Presidente degli Stati Uniti Donald Trump, indagata dal contributo di [Giulia Magazzù](#). Analizzando un corpus di messaggi Twitter pubblicati in occasione degli incendi in California del 2018, il saggio dimostra come Twitter si riveli un social network le cui pratiche discorsive appaiono particolarmente congeniali per il nuovo stile comunicativo portato avanti da Trump, che si avvale della trasparenza non solo sul piano contenutistico ma anche su quello formale, attraverso strategie grammaticali e lessicali atte a trasmettere il senso di una comunicazione autentica, immediata e autorevole. La necessità di problematizzare o demistificare la presunta naturalità della trasparenza attraversa diversi contributi di questo numero, a riprova di come l'ideale della visibilità totale sia fortemente caricato dal punto di vista ideologico. Nel contributo di [Francesca Di Blasio](#), la trasparenza qualifica non tanto l'operazione dello sguardo osservante quanto piuttosto l'oggetto della visione stessa: nella storia della colonizzazione britannica dei territori australiani, le popolazioni autoctone, la loro cultura e la loro funzione di rappresentanza politica sono state costrette alla trasparenza. Di contro a questo processo, le opere letterarie di autori indigeni esaminate nel saggio mirano a ripristinare un'opacità che possa rendere nuovamente visibili i corpi e le loro storie. Da una prospettiva diversa, anche il contributo di [Giuseppe Previtali](#) illustra come la trasparenza venga impiegata nella cultura visuale legata alla 'guerra trasparente' per occultare la sofferenza, la brutalità e la violenza delle operazioni belliche. Soffermandosi su varie tipologie di immagini, dai droni utilizzati per le 'operazioni chirurgiche' alle contro-narrazioni jihadiste, il saggio mette in relazione il desiderio di assoluta visibilità e la de-materializzazione della guerra in immagini anestetizzate e prive di corpi nell'immaginario occidentale contemporaneo.

La trasparenza come strumento di potere è al centro del saggio di [Chiara Davino e Lorenza Villani](#) inteso a esaminare le strategie di controllo e normalizzazione che operano durante situazioni emergenziali. Attraverso l'analisi di due *case studies* (il progetto europeo *iBorder Ctrl*, per il controllo dei flussi alle frontiere e quello cinese *Social Credit System*, basato sull'attribuzione di punteggi di credito 'sociale' a cittadini e aziende), il saggio illustra le contraddizioni intrinseche alla trasparenza, che si propone come paradigma di sistemi digitali finalizzati all'accessibilità totale dei dati raccolti ma funziona per lo più come dispositivo di sorveglianza e controllo unilaterale. La questione dell'accesso ai dati è di vitale importanza nella società della trasparenza (Han 2014), che postula la natura oggettiva dei dati elaborati e legittimati da scienze dure come la matematica, la statistica, l'informatica. Il duo artistico *Art is Open Source* (Salvatore Iaconesi e Oriana Persico), il cui progetto *Datapoiesis* costituisce il fuoco del saggio di [Flavia D'Amico](#), problematizza questo tipo di trasparenza, mostrandoci la permeabilità e la plasticità dei dati che ci circondano e che noi stessi produciamo. Attraverso oggetti datapoietici, il duo ci invita a sperimentare sensorialmente la natura dei dati, scardinandone la presunta immaterialità e intangibilità e mettendo a nudo (ma anche riplasmando e ricombinando) i nostri saperi e le nostre conoscenze.

Esplorare la trasparenza implica riflettere sugli effetti che gli ideali della totale visibilità e della totale esposizione provocano, inevitabilmente, sul corpo. Dall'inizio del ventunesimo secolo, l'interno del corpo è diventato una presenza culturale pervasiva grazie alle tecniche di *imaging* diagnostico quali i raggi X, l'endoscopia, la risonanza magnetica, che sono l'incarnazione materiale di desideri e fantasie collettive che ruotano attorno alla trasparenza corporea (van Dijck 2005). Rivolgendosi al periodo vittoriano, il saggio di [Greta Perletti](#) rintraccia la diffusione di narrazioni improntate al desiderio di aprire il corpo per renderlo trasparente allo sguardo e ricavarne un'immagine ideale che produca la verità della malattia e della devianza. Lo sguardo di medici e detective, mediato e potenziato da strumenti come lo stetoscopio, la lente e la macchina fotografica, diagnostica le disfunzioni del corpo individuale e sociale, generando fascino e orrore per la totale messa a nudo dell'interiorità nascosta e anticipando le narrazioni che accompagneranno l'emergere dell'*imaging* medico a partire dal 1895. Con le tecnologie contemporanee, come illustra il saggio di [Silvia Casini](#), il paradigma della trasparenza non appare più sufficiente per comprendere la fisionomia della biomedicina contemporanea. Al corpo molare (composto da arti, organi e tessuti) e al suo ideale di trasparenza si sostituisce oggi il corpo molecolare (composto da cellule, neuroni e molecole), che mette al centro la categoria della potenzialità, elemento cardine della nuova frontiera rappresentata dalla medicina personalizzata e predittiva. Il corto circuito che si instaura nella relazione tra medico, paziente e immagine del corpo è l'oggetto della ricerca di artisti come Liz Orton, che rimettono al centro dell'attenzione il corpo e le parole del paziente. All'immaginario legato alla visualizzazione dell'interno della mente è dedicato il saggio di [Maria Micaela Coppola](#), che si concentra sulle metafore di chiarezza e oscurità della coscienza (Petrella 2010) nel linguaggio medico e nelle narrazioni letterarie della malattia mentale e propone il superamento della loro struttura dicotomica attraverso l'immagine della mente in chiaroscuro, che può essere esplorata in maniera particolarmente proficua dal campo di indagine interdisciplinare delle *psychological humanities*.

La trasparenza alimenta molteplici ed eterogenee figurazioni nell'immaginario letterario, che mette in atto un dialogo incessante tra trasparenza e opacità, visibilità e invisibilità, lucidità e oscurità, immaterialità e materialità. Nel poema incompiuto di John Keats *The Fall of Hyperion*, fuoco del saggio di [Greta Colombani](#), il misterioso liquido trasparente che permette al poeta-narratore di accedere alla visione creatrice è metafora dell'immaginazione, concepita come ambivalente *pharmakon* che può condurre l'io lirico alla perfetta traduzione e condensazione della visione interiore nell'opera poetica ma che allo stesso tempo esercita un potere ammaliante e sinistro. L'ambivalenza radicata nel concetto di trasparenza è indagata dal saggio di [Martina Misia](#), che individua nella dialettica tra chiarezza e oscurità una struttura profonda de *I sommersi e i salvati* di Primo Levi, un romanzo interessato a esplorare la "zona grigia" del lager. Se questo spazio è caratterizzato da ambiguità, corruzione e confusione, la

scrittura lucida di Levi ne mostra anche la funzione di trasparenza: la zona grigia gli permette infatti di far luce sulla necessità, per un'umanità che possa dirsi ontologicamente tale, di andare oltre le facili dicotomie delle strutture del pensiero.

Alla disamina della critica nei confronti dello 'svelamento' e della categoria degli 'uomini vetriati' è dedicata l'opera dello scrittore e drammaturgo Botho Strauß, particolarmente nei saggi del volume *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* e nei frammenti di prosa e aforismi raccolti in *Lichter des Toren*, oggetto delle riflessioni del contributo di [Davide Di Maio](#). Mettendo in relazione questi testi con l'attenzione e la risemantizzazione del concetto di trasparenza nel dibattito contemporaneo, il saggio esplora la propensione neoromantica di Strauß per la tessitura opaca del testo e per un atteggiamento di apertura e ricettività nei confronti del numinoso e dell'ineffabile. La poetica della trasparenza informa in maniera opposta e tuttavia interrelata anche l'approccio alla parola poetica di T. S. Eliot e Carol Ann Duffy, come illustra il saggio di [Eleonora Ravizza](#). Se per Eliot la parola trasparente è un ideale legato all'essenza del sentire poetico, Duffy mira a demistificare l'apparente naturalità del linguaggio per metterne in luce l'opacità, attraverso un'operazione di straniamento che mette a nudo la presenza di cliché e stereotipi ed esibisce la natura mediale del linguaggio.

La trasparenza della scrittura è una qualità che diventa particolarmente pregnante nelle operazioni della traduzione e dell'adattamento, in cui il passaggio a una lingua o a una modalità testuale altra implica anche una riflessione sull'occultamento o all'opposto sull'esibizione dell'istanza di mediazione. Come dimostra il saggio di [Simona Pollicino](#), il concetto di trasparenza si configura per Philippe Jaccottet come un ideale etico ed estetico tanto nell'opera poetica quanto nella pratica traduttiva. In dialogo costante con la dialettica visibile/invisibile e con i concetti di trasparente, traslucido e diafano, il poeta e traduttore sceglie la via della smaterializzazione e del decentramento, ponendosi come garante dell'autenticità della parola propria e dell'altro. Il desiderio di sollevare i veli della realtà per esibirne la natura e i meccanismi di funzionamento in maniera im-mediata è naturalmente al cuore della scrittura naturalista (Pellini 2004). Il saggio di [Sally Filippini](#) mostra il tentativo, da parte di Émile Zola, di applicare il metodo naturalista alla drammaturgia, traducendo in un adattamento teatrale il proprio romanzo *Thérèse Raquin*. Il controverso esito di questa operazione mette in luce la diversa trasparenza che attiene alla scrittura romanzesca e al testo teatrale, specie in relazione alla rappresentazione della complessità psicologica dei personaggi.

Chiude il numero il contributo di [Michele Flaim](#), dedicato ai trasparenti teatrali e alla loro metaforica nelle scenografie realizzate da Jo Mielziner per i drammi di Tennessee Williams e Arthur Miller. Lungi dal limitarsi a svolgere una funzione esornativa nei confronti del dramma, i trasparenti entrano a far parte della struttura profonda del dramma: non solo perché, da un punto di vista tecnico, consentono veloci cambi di scena ma anche perché, particolarmente in *The Glass Menagerie* e *A Streetcar Named Desire* di Williams, essi si fanno espressione del vissuto interiore dei personaggi e interagiscono in maniera proficua (e talvolta straniante) con l'approccio recitativo del dramma.



[login](#)

© UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BERGAMO





laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

TRASPARENZE

a cura di Silvia Casini, Francesca Di Blasio, Greta Perletti

giugno 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

GIULIA MAGAZZÙ

'I'm the Most Transparent President in the History of this Country': A Critical Discourse Analysis of Donald Trump's Use of Twitter.

Introduction

Transparency has been hailed as the key to better governance (Florini 2007; Hood, Heald 2006; Stiglitz 2001). Access to information about official rules and activities can empower citizens and journalists, constrain politicians, and expose corruption. Yet, for precisely these reasons, transparency is highly political. Most political actors prefer secrecy to openness and oppose constraints on their actions. Despite the relatively clear meaning of the term, there is significant scope for varied concepts of transparency once its basic elements are elaborated and placed within a wider theoretical setting. Of particular interest is the ambiguity surrounding the notion of 'understanding' and how this quality of transparency is itself to be understood. If grasped as a quality pertaining to an object or communication this may lend itself to relatively straightforward empiricist uses of the concept. That is, an object is easily understood on its surface without need for detailed interpretation.

The 2016 presidential election was historic for a number of reasons: Hillary Clinton became the first woman to be nominated for president by a major party; Donald Trump claimed a surprising victory; and Twitter became *the* political social medium. Twitter is a micro-blogging system that eases communication between individuals by allowing them to exchange personal messages, as well as pictures among other types of information (Park 2013). Previous research has indicated the importance of such a microblogging site

as a channel for political discourse online (e.g., see Zappavigna 2012; Wells et al. 2016; Fuchs 2018; Gaughan 2017; Zhang, Wells, Wang, Rohe 2018). The dynamic nature of Twitter and the fact that it is public and free, give the platform a greater popularity (del Olmo, Díaz 2016: 111). According to a Pew Research Center study, Twitter users demonstrate a high interest in politics compared to other social network sites (Mitchell, Gottfried, Kiley, Matsa 2014). Twitter offers politicians a platform to engage and deliberate with the public, as well as the ability to attack political opponents more effectively (del Olmo, Díaz 2016). The presidential campaign of Donald Trump in 2016 has demonstrated the tremendous potential that Twitter offers for political speech and campaigning. This platform allowed President Trump the ability not only to address the audience in a two way form of communication, but also gave him the opportunity to dodge traditional media by disseminating his views and sometimes important policy statements instantly on Twitter (Gabler 2016; Fuchs 2018). In other words, the way by which important political figures, such as President Trump, utilize Twitter sets the agenda for traditional news media and thus turns such a microblogging system into a competing medium (Gabler 2016).

Donald Trump has claimed to be the most transparent president in the history of the United States¹ and he tries to demonstrate it via his no-filter use of Twitter; addressing decisions and activities on immigration enforcement, environmental protection, climate science, and other hot-button issues. This study will consider a set of tweets as a case study on how Trump's discourse functions in modern society, particularly as a response to a significant event: the California wildfires of November 2018. The case study in question was selected to exemplify discourse produced in response to a non-partisan environmental issue. The rhetorical exigence of this set of wildfires called for a response and Trump did respond to this issue via his preferred discursive method: Twitter. Overall, this study aims to answer the following questions:

- How do President Trump's tweets function as a form of political discourse?
- What are the implications of this style?
- Is Donald Trump's communication actually transparent?

Through the selected case study on the California Wildfires of 2018, the analysis aims at showing that Trump's discursive style on twitter allows for a new form of political discourse to emerge, and with this emergence, broader implications of the discourse evolve, including social implications of the content and of Political Twitter.

Methodology and materials

The analysis of the discourse associated with environmental endangerment represents a goal strictly related to the Critical Discourse Studies agenda.

Ecological destruction can, indeed, be considered as part of the existing oppressive relations between humans and other humans and between humans and nature (see Stibbe 2014). As Fairclough (2004: 104) stated, "[t]he unrestrained emphasis on growth [also] poses major threats to the environment". The capitalist world often downplays the intrinsic ethical value of flora and fauna in the name of the view of nature as a commodity. At the same time, the natural world is also discursively erased from human consciousness, supporting its anthropocentric exploitation and reducing human responsibility in its devastation. Such an 'oblivion' of nature takes place at multiple levels, from sentences and clauses, e.g. through a series of linguistic devices such as metaphors, metonymies, nominalisations, passivisation, ergativity (see e.g. Gerbig 1993; Goatly 2001), to texts and discourses as a whole (Stibbe 2014: 587-588; for a review of the literature on ecolinguistics see e.g. Alexander, Stibbe 2013). Fairclough's approach to discourse analysis aims to provide an explanatory critique that connects language use and social practice (Fairclough 2010). Fairclough's method —Critical Discourse Analysis (CDA) — is both text-oriented and allows for sociological analysis. As a summary, Fairclough's approach links linguistic based, detailed textual analysis, the macro-sociological analysis of social

¹ President Trump on May 24, 2019, in reference to Special Counsel Robert Mueller's Russian investigation.

practice (based upon Foucauldian traditions) and micro-sociological or interpretive traditions (Jørgenson, Phillips 2009). Fairclough (1992) describes CDA using the “three-dimensional model”. It provides an analytical framework for any type of communicative event and demonstrates how CDA considers textual elements, as well as the discursive and social practices of discourse. Using the organizational strategies by Gumpert (2000), each tweet will be analysed via a descriptive linguistic approach and then preliminary implications and suppositions will be summarized.

The 2018 wildfire season was the deadliest and most destructive wildfire season ever recorded in California, with a total of 8,527 fires burning an area of 1,893,913 acres (766,439 ha), the largest area of burned acreage recorded in a fire season. In November 2018, strong winds aggravated conditions in another round of large, destructive fires that occurred across the state. This new batch of wildfires included the Woolsey Fire and the Camp Fire, which killed at least 85 people with 2 still unaccounted for as of 17 February 2019. It destroyed more than 18,000 structures, becoming both California’s deadliest and most destructive wildfire on record. From November 10 through November 17, President Trump tweeted 50 times about this event. These tweets were one of the largest groupings of tweets responding to an environmental issue from Trump’s primary account. Given the massive news coverage of the fires, Trump’s tweets during this time period allow for a case study of how Trump presents environmental issues in his tweeted political discourse. A full analysis of Trump’s tweets reveals how and where the discourse is produced, distributed, and consumed in the networked public sphere, and the social implications of that discourse. The study is informed by CDA methods, since it relies on the assumption that “any part of any language text, spoken or written, is simultaneously constituting representations, relations, and identities”, as pointed out by Fairclough and Wodak (1997). Consequently, it shares the view according to which discourse does manifest particular worldviews, relations, identities and ideologies, and that, as a set of “context-dependent semiotic practices” (Reisigl, Wodak 2009: 89) that are socially constituted/constitutive, it cannot but be ana-

lysed in its situatedness, considering its multiple layers of contexts.

Analysis and Discussion

In the initial textual analysis, specific grammatical and linguistic features were identified by a close reading of all the tweets together. The first reading was done in chronological order. Further readings and dissection of the text revealed thematic patterns present in the tweets. Fairclough (1989) suggests examination of the large-scale features of the text to be the last step in the linguistic component of critical discourse analysis. In a traditional discourse analysis, the large-scale analysis considers all the aspects of the text as a whole. For this analysis, the tweets will be considered as a whole, even though they were produced separately. In the table below the tweets selected to exemplify the analysis are shown:

Tweet 1 (Trump 2018j)	There is no reason for these massive, deadly and costly forest fires in California except that forest management is so poor. Billions of dollars are given each year, with so many lives lost, all because of gross mismanagement of the forests. Remedy now, or no more Fed payments!
Tweet 2 (Trump 2018g)	More than 4,000 are fighting the Camp and Woolsey Fires in California that have burned over 170,000 acres. Our hearts are with those fighting the fires, the 52,000 who have evacuated, and the families of the 11 who have died. The destruction is catastrophic. God Bless them all.
Tweet 3 (Trump 2018k)	These California fires are expanding very, very quickly (in some cases 80-100 acres a minute). If people don't evacuate quickly, they risk being overtaken by the fire. Please listen to evacuation orders from State and local officials!"
Tweet 4 (Trump 2018n)	With proper Forest Management, we can stop the devastation constantly going on in California. Get Smart!

Tweet 5 (Trump 2018i)	The California Fire Fighters, FEMA and First Responders are amazing and very brave. Thank you and God Bless you all!
Tweet 6 (Trump 2018d)	I just approved an expedited request for a Major Disaster Declaration for the State of California. Wanted to respond quickly in order to alleviate some of the incredible suffering going on. I am with you all the way. God Bless all of the victims and families affected.
Tweet 7 (Trump 2018m)	We mourn for the lives lost and we pray for the victims of the California Wildfires. I want to thank the Firefighters and First Responders for their incredible courage in the face of grave danger...
Tweet 8 (Trump 2018l)	Was just briefed by @FEMA_Brock and @Secretary-Zinke, who are in California. Thank you to the great Firefighters, First Responders and @FEMA for the incredible job they are doing w/ the California Wildfires. Our Nation appreciates your heroism, courage & genius. God Bless you all!
Tweet 9 (Trump 2018f)	Just spoke to Governor Jerry Brown to let him know that we are with him, and the people of California, all the way!
Tweet 10 (Trump 2018h)	Thank you @JerryBrownGov. Look forward to joining you and @GavinNewsom tomorrow in California. We are with you!
Tweet 11 (Trump 2018c)	Heading to California with @GOPLeader Kevin McCarthy, @RepLaMalfa, and @KenCalvert. Look forward to being with our brave Firefighters, First Responders and @FEMA, along with the many brave People of California. We are with you all the way – God Bless you all!
Tweet 12 (Trump 2018e)	Incredible to be with our GREAT HEROES today in California. We will always be with you!

Table 1
Trump Tweets on California Fires.

Grammatical and linguistic features

Overwording

Over-wording (Fairclough 2001) refers to a high level use of words and lexical items that are synonymous, near-synonymous, or semantically close enough to contribute to the construction of an idea, theme and point of preoccupation. According to Fairclough (1992), overwording is a sign of intense preoccupation, which may indicate that it is a focus of ideological struggle. Trump's use of the word "incredible," has been noted in linguistic analyses before. Factba.se, an AI software based website found that Trump had used the word "incredible," 4,116 times in a sample of 7,910,104 words gathered from previous tweets and speeches as of May 15, 2019 (Fact Squared Inc 2019). In this sample, Trump uses the word "incredible" only four times: "incredible suffering" (Trump 2018d); "incredible courage" (Trump 2018m); "incredible job" (Trump 2018l) and "Incredible to be here" (Trump 2018e). The continued usage signals his own stylistic choice. The phrase "God Bless" is also replicated within this sample, as seen in tweets 2, 5, 6, 8, and 11. There are also repeated instances of the phrase "all the way": "I am with you all the way" (Trump 2018d); "we are with him, and the people of California, all the way!" (Trump 2018f); "We are with you all the way" (Trump 2018e). There are also continuous references to the various groups of first responders that were involved with the fires. The significance of overwording, particularly in Trump's case, is that it demonstrates Trump's affinity for specific phrases, as well as directs emphasis and focuses on certain ideas and groups of people. In particular, Trump continually references fire fighters and first responders. There is also reproduction of specific grammatical errors in the choice to repeat specific vocabulary, which can be interpreted as an indicator of the same author writing each tweet.

Synonymy

The overuse of synonyms has the same implications as overwording. Trump uses various phrases in synonymous forms, which places the

emphasis on the message, and calls attention to specific aspects of the tweets. For instance, the phrase “we are with you” is reworded several times. Tweet 2 includes “Our hearts are with those...” (Trump 2018) and tweet 6 has “I am with you all...” (Trump 2018d). Tweet 10 uses “We are with you” directly (Trump 2018h), as does tweet 11 with “We are with you all the way” (Trump 2018c) and tweet 12 with “We will always be with you” (Trump 2018e).

Trump also uses various phrases for the event that took place itself. While “California Wildfires” was the most common name for the fires, (Trump 2018m, 2018l), the terms “forest fires” (Trump 2018j), “Camp and Woolsey Fires” (Trump 2018g), “California fires” (Trump 2018k), “devastation” (Trump 2018n), and “the fire” (Trump 2018k) were all used in describing the same event. Each of these particular word choices hold a slightly different meaning. However, the use of different names for the same event primarily indicates the lack of consistency of names at this point other than the Camp, Paradise, and Woolsey fires, but also alludes to the misnaming of wildfires as forest fires.

Disjunctive sequencing

There is only one example of disjunctive sequencing in this sample of tweets, but the example helps inform the Manichean language style of Trump as described by Jamieson and Taussig (2017). The sequencing of information using the alternative/disjunctive conjunction “or” presents the issue in an oversimplified, dualistic manner. In tweet 1, Trump defines the cause of the fire as poor forest management. In addressing this cause, he issues a command: “Remedy now, or no more Fed payments!” (Trump 2018j). The either/or choice is presented, but without allowing for variety in solutions. The disjunctive sequencing of information ‘X or Y’ presents only two options and could even be considered as a threat. However, with the absence of agency, it is unclear who the threat is directed toward.

Undefined agency and voice

The agency pattern of a text can remain at the subconscious level unless made visible by the critical reader. Thus, it is important to show who is depicted as Agent, and therefore empowered and over whom (the Affected). A transitivity feature is also the degree of nominalization. The conversion of processes into nominals has the effect of backgrounding the process itself by omitting information about agents of power. This effect can also be achieved by the use of passive verbs (Halliday 1985). When agency is undefined, it allows for abstract blame to take place, as well as the exclusion of responsibility. Tweets 1, 4, 6, 8, 9, 10, and 11 all demonstrate undefined agency. Tweet 1 excludes agency by not specifying an active subject, which in turn allows for the exclusion of responsibility. Trump tweeted “There is no reason for these massive, deadly and costly forest fires in California except that forest management is so poor. Billions of dollars are given each year, with so many lives lost, all because of gross mismanagement of the forests” (Trump 2018j).

In tweet 4, Trump assigns blame to “Forest Management,” but the agent is abstract and undefined. He writes “With proper Forest Management, we can stop the devastation constantly going on in California” (Trump 2018n). Further, the audience is left to assume the agency of “we” to either be the collective nation of people, or the federal government.

There is technical exclusion of agency in tweets 6, 8, 9, 10, and 11, where the audience is left to assume the active agent is Trump himself. Each of these tweets is written in a grammatically incorrect style with the exclusion of a pronoun or noun defining the agency. It can be assumed in each case, that the agent is Trump. This exclusion of agency demonstrates two further concepts. One, it reflects a stylistic choice on Trump’s part to write tweets similarly to the traditional SMS update style of tweets, when Twitter first came out. This indicates his familiarity with the original versions of Twitter, which further adds to his credibility as a user of Twitter. Second, it demonstrates his use of the first-person voice, which adds to his claims of self-authorship.

The use of first-person voice is evident in tweets 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. It should be noted that the switch in voice from the first five tweets is significant, especially as it further indicates Trump is speaking for himself and tweeting from the account himself. The use of “I” (as well as the implied “I” in tweets 8, 9, 10, and 11) demonstrate Trump’s personal action in the matter, and his self-authorship. With the use of the first-person voice, Trump speaks, and writes, for himself.

Vocabulary and word choice

The particular word choice used in each tweet also holds significance. For one, the level of Trump’s vocabulary is demonstrated in this sample. While it is possible that Trump holds more advanced vocabulary than demonstrated in this sample, the particular word choice makes his tweets accessible to those of nearly any reading ability. Vocabulary choice can signify intelligence and levels of education, but in this sample Trump’s word choice most often represents his relational modality or authority in the situation. His word choice can also call attention to a particular part of the tweet, or demonstrate his discursive style (consider the examples used in the discussion of synonymy and overwording). Other particular word choices are significant as they shape the direction of how the tweets are interpreted, suggest certain ideas and evoke specific ideologies. For example, the use of “forest” in tweet 1 (Trump 2018j) as a descriptive modifier signifies that for Trump, this issue revolves around forests, and further justifies assigning blame to the abstract concept of “forest management”. However, the Camp, Woolsey and Paradise fires were all classified as wildfires under California Department of Forestry and Fire Protection² (Cal Fire 2019), which carries a different meaning than forest fire. While definitionally similar, they are not synonyms and evoke different symbolic meanings.

Trump’s misuse of specific vocabulary, and using specific words

² Incident information. California Department of Forestry and Fire Protection. Retrieved from: http://cdfdata.fire.ca.gov/incidents/incidents_statsevents, (accessed January 2020).

to imply a factual statement, as Ott (2017), Jamieson and Taussig’s (2017) exemplify, concerns over the accuracy of statements that are presented as factual and authentic information. In a different way, the change in choice of words can also demonstrate reflection and correction of previous word choice, as well as express a more detailed understanding of the issue. For instance, in tweet 1, “forest fire” (Trump 2018j) is used. This terminology shifts to the “Camp and Woolsey Fires” (Trump 2018g) in tweet 2, and finally to “California Wildfires” (Trump 2018m, 2018l) in tweets 7 and 8.

Trump uses modifiers and adjectives to evaluate events. Trump’s positive and/or negative evaluation of an action, person, or event can be seen in the choice of the descriptive adjectives and modifiers that he uses. In a similar method as emphasising, the evaluation does not have to use adjectives or modifiers, and instead can simply use particular phrases that hold specific denotative and connotative meanings. For example, in tweet 1, words such as “massive, deadly and costly,” “poor,” and “gross mismanagement” (Trump 2018j) allude to an overarching negative theme in this particular tweet. Other negative evaluative phrasing is seen in tweet 2, with “the destruction is catastrophic” (Trump 2018g) and tweet 4 with the use of “devastation constantly going on” (Trump 2018k). The framing of tweet 1 combined with the specific vocabulary and terminology used demonstrates negative evaluation of the situation at hand. The negative phrasing of “no reason,” rather than a positive framing such as ‘the reason for X is Y’ is consistent with the Manichean style of Trump’s language identified by Jamieson and Tausig (2017).

There is a shift in the evaluative language Trump uses in the sample, beginning at tweet 5 (coinciding with the fires reaching catastrophic levels of danger and damage). Trump’s tweets prior to this point contained an overall negative evaluative tone, but “amazing and very brave” (Trump 2018i) have an implicitly positive evaluation. It should be noted that what is being evaluated has significance in terms of the tone of the evaluation. Prior to tweet 5, Trump assigned blame and negative evaluative language to the fires themselves, and “forest management” (Trump 2018j, 2018g). However, as the fires worsen, the language shifts to gratitude and support for those facing the fires.

In tweet 6, Trump uses the phrase “incredible suffering” (Trump 2018d) in nearly an oxymoronic fashion. When terms that are inherently positive and negative are juxtaposed in such a way, the lexical cohesion suffers. However, these examples demonstrate Trump’s proclivity for the term. Trump continues to use the same word to positively evaluate the actions taken by the “Firefighters,” “First Responders,” and “@FEMA” (Trump 2018i, 2018m, 2018l, 2018c). Trump’s use of the adjectives in tweet 7, “incredible courage” and “grave danger” (Trump 2018m) suggest that he grasps magnitude of the action taken by emergency responders. The use of “grave” suggests the mortality associated with this danger, making in an appropriate and robust term in the context. Using “great” (Trump 2018l) and “brave” (Trump 2018c) as preceding adjectives also positively evaluates these agents. Lastly, the words “heroism,” “courage,” and “genius” are used to describe the responders in favourable terms.

Relational modality

Among the most significant textual features that Fairclough (1992) considers to be formal features of text, let us focus on the relational values, i.e. those that reflect how social relationships are enacted within the text. In a transparent sense, relational values focus on relations and social relationships. Throughout this sample of tweets, Trump asserts his relational modality, or his authority as a speaker/writer, in several different ways. One way that uses relational modality is through implicit assumptions of the power that comes with his position. By direct references to other politicians, Trump asserts his authority in his own position as president. He references other politicians in tweets 8, 9, 10 and 11, indicating his ‘real time’ collaboration and communication with other notable political leaders. He refers to FEMA Brock Long, Secretary of the Interior Ryan Zinke, California Governor Jerry Brown, Lieutenant Governor Gavin Newsom, and Representatives McCarthy, LaMalfa, and Calvert.

Another way that Trump demonstrates the implicit assumptions of relational modality is through suggestions of his social authority in making decisions and assigning fault or blame (in a role similar to a

judge). In tweet one, there is implicit suggestion of Trump’s social authority in determining the cause of the fires, of assigning blame, and of federal aid distribution. The relational modality is demonstrated in the assertive nature of the first two sentences “There is no reason...except that...” and “Billions of dollars are given...al because of...” (Trump 2018j).

The authority claim here does include expressive modality as well, as it naturally overlaps with relational modality, but the modality in this specific tweet aligns closer with the definition of relational modality. The same sentence structure is used in tweet 3. “If people don’t evacuate...they risk...” (Trump 2018k). This structure further demonstrates Trump’s Manichean style of assertion of facts to further his own authority. In a similar manner to assigning authority and agency to emergency responders, Trump also demonstrates his authority in deciding authority of others with assigning agency to “State and local officials” (Trump 2018k). This is also seen in the declarative use of “heroism” (Trump 2018l) and “HEROES” (Trump 2018e), assigning relational modality to emergency responders.

Trump also presents relational modality through specific word usage. Particular word choice, as discussed earlier, is a crucial component of discourse analysis. For example, the use of the word “briefed” (Trump 2018l) in tweet 8 uses relational modality to describe the presidency. It signifies the power inherent with his position and his access to information. The privilege to attain specific knowledge and details is associated with the position of president. This is further shown in the use of specific numbers and details in tweet 2. Using “4,000” (Trump 2018g) rather than “a lot” represents Trump’s attempt to demonstrate that he has a direct and authentic understanding of the issue. Further, it indicates epistemic and relational modality. The word choice of specific rather than abstract quantifiers reflects a degree of certainty and relational modality that comes with Trump’s position. They demonstrate that he is privy to the exact information that others may not have. The tweet attempts to further enhance Trump’s authority by identifying the fires by name, and adding details about the location and particular facts surrounding the event. Trump’s authority of evaluating the truth in

these statements can be interpreted as expressive modality, but falls more in line with the definition of epistemic modality, that refers to “the kind of connotative meaning relating to the degree of certainty the speaker conveys about the message or the estimation of probability associated with it” (Cruse 2004). Epistemic modality is relative to the speaker or writer’s knowledge of the world, and in this case, Trump’s epistemic modality is also contingent on his relational modality. Trump’s epistemic modality can also be indicated with the exclusion of the adjective “forest” to describe the fires, a demonstration of corrective action.

Ideological Themes

Ideologies, according to Fairclough and Wodak (2010: 105), are “particular ways of representing and constructing society which reproduce unequal relations of power [and] relations of domination and exploitation”. The ideological themes shown in Trump’s discourse come from the patterns established in the tweets. The most prevalent themes that Trump presents in this particular sample of discourse are national unity (not to be confused with nationalism), transparency and authenticity.

National identity

Tweets 7, 8, 9, 10, 11, and 12 all emphasize themes of national unity. Through promoting national unity with collective pronouns, and variations of the phrase “we are with you” there are indications of a united, supportive front. To further this idea, the phrases “incredible” and “all the way” play on US American cultural ideology of commitment and going above and beyond expectation in times of crisis. The use of collective pronouns, both inclusive and exclusive, is one way that this national unity is explicitly demonstrated.

The vocabulary and phrasing used in the tweets reveal implicit ideologies. According to Fairclough (1989), these ideologies are experiential values, which reflect content, values, and beliefs that are important to the speaker and the audience. Trump also uses in-

clusive and exclusive pronouns, as well as collective pronouns to demonstrate national unity. For example, Trump’s use of the collective pronoun in tweet 8 “Our Nation” (Trump 2018l) signifies unity, and the capitalization of “Nation” signifies patriotism and national pride. Further, in an inclusive direction, Trump uses the phrases “we/I are with you” and “all the way” (Trump 2018d, 2018f, 2018h, 2018c, 2018e) to reflect the US American value of unity, a theme re-emphasized with the collective and inclusive ‘we/our’ pronoun seen in tweets 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11 and 12.

Trump also uses the collective “we” in an exclusive manner. In tweet 10, Trump’s use of “We are with you!” (Trump 2018h) indicates the distance between Brown and Trump, who have previously clashed on Twitter. Rather than directly saying “I am with you” or “We’ll get through this together,” the particular phrasing demonstrates acknowledgement without overt identification. This phrase also indicates support for the “people of California” and with the head of the local government.

The importance of noting the collective pronouns in examining thematic unity, is that one can see who Trump aligns himself with, and against. While he unifies himself with emergency responders and US Americans, he distances himself from the victims of the fire, as well as Gov.

Brown. Trump also uses the collective “we” in relaying actions of support, best demonstrated through his appeal to civic religion.

Transparency and Authenticity

The second ideological theme exhibited in this sample of tweets is an aura of Authenticity. Authenticity is one of the key features of Trump’s discursive presentation of self. There are several different ways that Trump presents this supposedly authentic version of himself, including through various grammatical features, themes of transparency, and indications of self-authorship in his published tweets. One way Trump attempts to portray an ‘authentic’ self on Twitter is through his grammatical choices. The use of consistent and persistent capitalization errors, as well as particular word choice indi-

cates that the same author is involved. As well, allowing these errors to be published insinuates that the tweets are not being edited and have an aura of spontaneity about them. Trump's official presidential account mirrors personal accounts of other users.

Minor errors and overuse of particular phrases add up to demonstrate Trump is writing the tweets himself. The grammatical structures of the tweets are similar to one another, further indicating the authentic nature of the account. For example, the grammatical structures of tweets 1 and 4 are parallel in the use of two assertive statements followed by a command.

The use of first-person voice is another indicator of self-authorship and authenticity. By speaking in "I" statements, Trump is relaying information that he conducted himself, and is keeping his followers informed and update on what he is up to. The nature of Twitter also further themes of authentic, as the user is able to speak for themselves and freely post content without censorship or editing. Trump's account has also been verified, which leads the audience to the assumption that if he is the owner of the account, he is also the author of the tweets. Another way that Trump projects an aura of authenticity is through the transparency of his actions. By using phrases such as "I just approved..." (Trump 2018d) or "was just briefed..." (Trump 2018i), "Just spoke to Governor Jerry Brown" (Trump 2018f), or even "Heading to California..." (Trump 2018h), Trump is keeping his followers updated on his real time actions. With a position that involves secrecy and protection of travel and pending actions, the tweets give an 'insider look' at the presidency and allow Trump to appear transparent to his votes. Other phrasing indicates action towards remedying the immediate situation, such as signing a state of disaster declaration or speaking with local government. He keeps the public informed, as he moves towards further immediate short-term actions.

The opinions inserted into the tweets further transparency as well. Trump is not being censored by others, and demonstrates his unwillingness to comply with the censorship of political correctness through his opinionated and inflammatory tweets. In tweet 4, he demands that forest management needs to improve and "Get Smart!",

implying that the current agencies in charge of forest management are not meeting Trump's quota for intelligence. The phrasing indicates action towards remedying the immediate situation. These indicators of authenticity are crucial to my analysis, because the social implications of this analysis depend on the idea that Trump wrote these tweets himself. While there are slightly different linguistic and rhetorical patterns throughout this sample of tweets, there are consistent indicators that the same author is involved in each tweet, such as the consistent relational modality, sentence structure, word choice, and persistent grammatical errors. Overall, as long as there is a consistent practice in the text production, as well as similarities and consistencies in the discursive practice, whether Trump specifically authors the tweets himself is less important than the consistent presentation that he is the author.

Even with assuming that all the tweets in this sample are as written by Trump, there are a few that stand out. Tweet 2 has the most signs of either being co-written or edited by another author. For one, the capitalization error of "Bless" (Trump 2018g) is the only grammatical error in the tweet, which is a mild error that indicates Trump's style. This tweet also uses the oxford comma, which not seen in any other tweet. The particular details included indicate that someone else was involved with at least dispensing the information in this tweet. Considering tweets 2 and 3 together leads to several potential theories on the authorship of these tweets. For one, the style and information of the tweet indicate outside involvement in the creation of the tweet; potentially an advisor. Second, the mild nature of these tweets stray from Trump's often opinionated discourse. Another theory is that these tweets were prepared ahead of time and either proofread for accuracy before being published or were crafted with the help of an aide. In any case, these tweets were still presented as Trump's own words, and are considered as his own discourse.

Other indicators of self-authorship are the persistent and consistent grammatical errors. The continued capitalization of specific words and phrases, as well as repetitive use of key terms indicates that the same author was responsible for each tweet. The "real time" updates in conversations with other politicians, and responses to Gov.

Brown are also indicators that Trump is at least involved with the tweets. Lastly, the thematic authenticity that is presented throughout the set of tweets is a strong indicator that Trump was involved with the tweets.

Conclusion

The era of internet and social media revolutionised the way politicians run their campaigns and communicate with their supporters. Barack Obama's 2008 presidential campaign utilized all types of social media enabling him to connect with his supporters in a more personal way. Obama's successful online campaign made other politicians follow his lead. Donald Trump took using social media to another level by personally managing his own Twitter account. Trump's controversial tweets created a public discussion which garnered him coverage on traditional media. His domination on social media definitely played a part in his success and one part of it was his rhetoric, which changed the way we think of political discourse. Thus, one thing that separates Trump from his predecessors is his prolific use of Twitter, where Trump is "uniquely transparent" (Clark, Grieve 2019: 23).

In order to answer the research questions posed in the introduction, this study shows that Twitter is used for production and consumption of political content by politicians, establishing itself as an integral form of political communication. With any mediated form of political communication, the content produced merits attention and academic analysis. Though a specific case study, this study showed that Trump uses Twitter to respond to particular events without using traditional media channels. Trump's tweets function as presidential discourse presented to the public and his followers without the news media or personal delivery. This allows him to issue public statements and opinions, as well as publish content such as PR videos, official statements, and campaign materials. Trump can bypass traditional journalism and press releases, and take his content directly to the people. There are many possible reasons for why Trump does this, such as monetary incentives or adaptation to new media,

but more important than the why, is the implications that develop in presenting this new type of political discourse, and the discursive themes presented.

Through textual analysis, previous studies have argued that some of the most prevalent themes in Trump's discourse include restoration, nativism, national unity, and authenticity (Jamieson, Taussig 2017). At the linguistic level of analysis, this study found similar trends. Trump's most prevalent themes in this selection of discourse included national unity and authenticity, but as Fairclough argues, simply identifying themes does not constitute critique. The first major implication of this study is that the discursive capabilities of Twitter depend on the networked public sphere. This study has shown that tweets do constitute a discourse. Through the capabilities of the networked public sphere, tweets can be distributed to a wider audience than most traditional media, which suggests that there are just as many social implications for political Twitter as traditional mediated political discourse. As Fairclough contends, "there is a difference between the actuality of political practices and its representations in the media" (2010: 159), but the policy decisions themselves are less important than the way that the discourse is distributed and consumed. When Trump authors a tweet that blames "forest management" for wildfires, that discourse is distributed and consumed through the networked public sphere. Trump's exact words on Twitter can be reproduced and further consumed. The networked public sphere allows for this discourse to be distributed and consumed outside of Twitter's boundaries as well. The most troubling implication here is the constant reproduction and distribution of non-comprehensive discourse, particularly when it comes to environmental issues. Trump can tweet "God Bless," and other superficial expressions of support, yet the discourse does not address deeper environmental policy issues, and ignores factors such as droughts, climate change, or electric power station equipment management.

Although this study found that Trump's tweets emphasised national unity, it also demonstrated Trump's discursive tendency to assign blame to others, in either abstract or specific terms. Many environmentalists find Trump's discourse troubling, since by assigning blame

to those who may or may not be responsible, Trump avoids responsibility for the issue. Trump has defined himself as the most transparent president of all times. However, while in certain regards he has been very transparent, specifically in the president's use of Twitter to share information, this study has shown that in his tweets there is not an actual disclosure of data, processes, and his tweet lack of formality. Twitter has changed the way the public discusses these issues. It holds the potential to allow politicians to open transparent channels of communication, and to portray authentic versions of themselves. Following in the footsteps of newspapers, radio and television, Twitter became a new channel for political information. It is not the first new channel of its kind, and it will not be the last. Yet it has shaped national conversations, and thus must be taken seriously. By critically analysing the content of this medium, we can add to our understanding of certain issues. And with understanding comes change.

BIBLIOGRAPHY

- ALEXANDER R. J., STIBBE A. (2013), "From the Analysis of Ecological Discourse to the Ecological Analysis of Discourse", in *Language Sciences*, 41, pp. 104-110.
- CLARKE I., GRIEVE J. (2019), "Stylistic variation on the Donald Trump Twitter account: A linguistic analysis of tweets posted between 2009 and 2018", in *PLoS ONE*, XIV:9, pp. 12-24.
- CRUSE D. A. (2004), *Meaning in Language: An Introduction to Semantics and Pragmatics*, 2nd ed., Oxford University Press, Oxford.
- DEL OLMO F. J. R., DÍAZ J. B. (2016), "From tweet to photography, the evolution of political communication on Twitter to images. The case of the debate on the State of the Nation in Spain (2015)", in *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, pp. 96-108.
- FAIRCLOUGH N. (1989), *Language and power*, Longham, London.
- Id. (1992), *Discourse and social change*, Polity Press, Cambridge.
- Id. (1995), *Media discourse*, Edward Arnold, London.
- Id. (2000), *New labour, new language*, Routledge, London.
- Id. (2001), "The dialectics of discourse", in *Textus*, XIV: 2, pp. 231-242.
- Id. (2004), "Critical Discourse Analysis in Researching Language in the New Capitalism: Overdetermination, Transdisciplinary and Textual Analysis", in HARRISON C., YOUNG L. (eds.), *Systemic Linguistics and Critical Discourse Analysis*, Continuum, London, pp. 103-122.
- Id. (2010), *Critical discourse analysis*, (2nd ed.), Longham, London.
- FAIRCLOUGH N., WODAK R. (1997), "Critical Discourse Analysis", in VAN DIJK T. A. (ed.), *Discourse as Social Interaction: A Multidisciplinary Introduction*, Sage Publications, London, pp. 258-284.
- FLORINI A. (ed.) (2007), *The Right to Know: Transparency for an Open World*, Columbia University Press, New York.
- FUCHS C. (2018), *Digital demagogue: authoritarian capitalism in the age of Trump and Twitter*, Pluto Press, London.
- GAUGHAN A. J. (2017), "Trump, Twitter, and the Russians: The Growing Obsolescence of Federal Campaign Finance Law", in *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, XXVI:1, pp. 79-96.

- GERBIG A. (1993), "The Representation of Agency and Control in Texts on the Environment", in ALEXANDER R. J., BANG J. C., DØØR J. (eds.), *Papers for the Symposium "Ecolinguistics, Problems, Theories and Methods"*, AILA 1993, Odense University, Odense, pp. 61-73.
- GOATLY A. (2001), "Green Grammar and Grammatical Metaphor, or Language and Myth of Power, or Metaphors We Die By", in FILL A., MÜHLHÄUSLER P. (eds.), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*, Continuum, London-New York, pp. 203-225.
- GUMPORT P. (2000), "Academic restructuring: Organizational change and institutional imperatives", in *Higher Education*, XXXIX:1, pp. 67-91.
- HALLIDAY M. A. K. (1985), *An Introduction to Functional Grammar*, (1st ed.), Edward Arnold, London.
- HOOD C., HEALD D. (2006), *Transparency The Key to Better Governance?*, Oxford University Press, Oxford.
- JAMIESON K. H., TAUSSIG D. (2017), "Disruption, demonization, deliverance, and norm destruction: The rhetorical signature of Donald J. Trump", in *Political Science Quarterly*, CXXXII:4, pp. 619-650.
- OTT B. L. (2017), "The age of Twitter: Donald J. Trump and the politics of debasement", in *Critical Studies in Media Communication*, XXXIV:1, pp. 59-68.
- PARK C. S. (2013), "Does Twitter motivate involvement in politics? Tweeting, opinion leadership, and political engagement", in *Computers in Human Behavior*, XXIX:4, pp. 1641-1648.
- REISIGL M., WODAK R. (2009), "The Discourse-historical Approach", in WODAK R., MEYER M. (eds.), *Methods for Critical Discourse Analysis*, Sage Publications, London.
- STIBBE A. (2014), "Ecolinguistics and Erasure: Restoring the Natural World to Consciousness", in HART C., CAP P. (eds.), *Contemporary Critical Discourse Studies*, Bloomsbury Academic, London, pp. 583-602.
- STIGLITZ J. E. (2001), "On Liberty, the Right to Know and Public Discourse: The Role of Transparency in Public Life", in CHANG H. (ed.), *The Rebel Within*, Wimbledon Publishing Company, London.
- WELLS C., SHAH D. V., PEVEHOUSE J. C., YANG J., PELLÉD A.,

- BOEHM F., SCHMIDT J. L. (2016), "How Trump Drove Coverage to the Nomination: Hybrid Media Campaigning", in *Political Communication*, XXXIII:4, pp. 669-676.
- ZAPPAVIGNA M. (2012), *Discourse of Twitter and Social Media: How We Use Language to Create Affiliation on the Web*, Bloomsbury, London.
- ZHANG Y. N., WELLS C., WANG S., ROHE K. (2018), "Attention and amplification in the hybrid media system: The composition and activity of Donald Trump's Twitter following during the 2016 presidential election", in *New Media & Society*, XX:9, pp. 3161-3182.

SITOGRAHY

- CARR N. (2018), "Why Trump tweets (and why we listen)", in *Politico Magazine*, retrieved from: <https://www.politico.com/magazine/story/2018/01/26/donald-trump-twitter-addiction216530>, last accessed January 2020.
- GABLER N. (2016), "Donald Trump, the Emperor of Social Media", in *BillMoyers.com*, from: <http://billmoyers.com/story/donald-trump-the-emperor-of-socialmedia/>, last accessed January 2020.
- GSTALTER M. (2018), "Trump again labels himself 'very stable genius'", in *The Hill*, retrieved from: <https://thehill.com/homenews/administration/396628-trump-calls-himself-a-stable-genius>, last accessed January 2020.
- MITCHELL A., GOTTFRIED J., KILEY J., MATSA K. E. (2014), "Political Polarization & Media Habits", in *Journalism.org*, retrieved January 15, 2020 from <http://www.journalism.org/2014/10/21/politicalpolarization-media-habits/>, last accessed January 2020.

FRANCESCA DI BLASIO

Transparency as Immanence. Post-Colonial Un/seeing of Indigenous Presence

The call for this issue outlined several possible meanings of “transparency”, as signaled by the use of its plural form in the title. Here, I come to terms with this concept as a possible modeling device or archetype reflecting the ways in which Indigenous cultural and political representation has been experienced, defined or, more frequently, denied in Australian colonial and post-colonial history. Before venturing into a closer examination of the notion of transparency in this specific context, it seems necessary to explore it in theoretical terms, considering how complex, subtle, and pliable this concept is. These preliminary considerations will hopefully show how “transparency” fits the historical and localized perspective that I have chosen, *i.e.*, how it can be applied to Australian history and culture.

In *Transparency Society* (2014), Byung-Chul Han argues that transparency accounts for an obsession with “making visible”: it is the crystal cage of a society that compulsively exposes its own subjects, in a dynamic that includes bodies and behaviors, and that can be evocative of pornographic exhibition/ostentation. Transparency also implies being able to constantly witness adherence to the norm; it thus verifies and validates a conformism that in many ways serves the purposes of capitalistic consumerism. In this perspective, transparency places itself along a line that is continuous with the Foucauldian concept of knowledge as power. Nevertheless, it is highly questionable whether realities seen through the crystal cage of transparency actually get any closer to a supposed ‘authenticity’.

Ambiguity is one of the paradoxes that come with transparency intended as a tool, and as a method of social control.

In José van Dijck's 'medical' perspective, on the other hand, it is the body that becomes the center of an obsession to *see through*. In this sense, transparency is again a means, a vehicle for knowledge, an agency that allows us to see what is not evident in 'plain sight'. The anxiety to *see through* the body informs technological research aimed at making the body transparent. It becomes a real obsession and leads to the concept of the transparent body as a "mediated body", *i.e.*, "a cultural construct mediated by medical instruments, media technologies, artistic conventions, and social norms" (Van Dijck 2005: 5). Van Dijck focuses on how "making the body transparent" has been a coveted goal pursued over the last five centuries:

Between the early 15th and the early 21st-century, a plethora of visual and representational instruments have been developed to help obtain new views on, and convey new insights into, human physiology. From the pen of the anatomical illustrator to the surgeon's advanced endoscopic techniques, instruments of visualization and observation have mediated our perception of the interior body through an intricate mixture of scientific investigation, artistic observation, and public understanding. Each new visualizing technology has promised to further disclose the body's insides to medical experts, and to provide a better grasp of the interior landscape to laypersons (*ibidem*).

And he draws some interesting conclusions which confirm the fact that transparency is a complex concept, when she asks herself the following question:

But has the body, as a result, become more transparent? Transparency, in this context, is a contradictory and layered concept. Imaging technologies claim to make the body transparent, yet their ubiquitous use renders the interior body more technologically complex. The more we see through various camera lenses, the more complicated the visual information becomes.

Both philosophical reflection and the practice of medical investiga-

tion deal with transparency as a multifaceted and highly suggestive concept, one which is endowed with very eclectic articulations. In fact, it seems to problematize the act of seeing, rather than guarantee thorough, 'crystal-clear' vision. In the perspective of Byung-Chul Han and José van Dijck, transparency is located in the medium, rather than the object. It could be said that it is an agency, *i.e.*, the site of a process/modality of *going through* something that leads to a new vision, more or less satisfactory, intricate or indiscreet, of something else. While keeping in mind this sense of the word, the focus of my interest is oriented towards another possible meaning of the concept of transparency. I examine transparency as something that *resides* in the object/subject of investigation, and that can be defined as something other than *agency*, that is, as *immanence*, an intrinsic way of being, or *being perceived*. This immanence of transparency is actually intended in a metaphorical way, but its consequences are deeply rooted in reality.

This particular idea of transparency is especially consistent with Australian colonial and postcolonial history, although it could apply to other environments affected by colonialism, once the necessary distinctions have been made in order not to reduce this critical view to "yet another colonial strategy" (Tree 1993: 264), and in order to safeguard the specificity of each social, historical, cultural, and political situation. Yet, as I said, this perspective seems remarkably consistent with the Australian context where, starting from the inception of the colonial era, the bodies, traditions, cultures, languages of the original inhabitants have thinned out to a diaphanous and transparent state, following the systematic denial of their legitimate political and cultural representation. From the very beginning of colonial rule, the colonized's representative role has begun to fade, to the point of dissolving into transparency, and of becoming the epitome of a situation in which "transparent" finds its synonym not so much in "crystal-clear", but rather in "see-through". In fact, the very presence of the colonized subject and body vanishes in the eyes of the colonizer: they are literally 'seen-through' *as if* transparent. Transparency can be the agent that allows the gazer to *see through*,

The process of deconstructing the principle of “terra nullius”, the symbolic origin of transparency as invisibility, takes place in writing, or “walgajunmanha”, as well. This aberrant doctrine was legally rejected by the landmark 1992 Mabo Decision. The High Court of Australia acknowledged the land rights of Indigenous people in the person of Eddie Mabo in the Mabo vs. Queensland case, finally dismantling the original colonial assumption of Australia as “terra nullius”. Nevertheless, the question of land rights is still far from being resolved; at present, the central issue involves a yet to be ratified treaty. Australia is the only Commonwealth country that does not have a treaty with its Indigenous people, a fact that speaks to the continued denial of the existence, prior presence on the land, and colonial dispossession of Aboriginal people.²

A recent book, Bruce Pascoe’s *Dark Emu* (2014), deals with the theme of the relationship between Indigenous people and the land in the pre-colonial epoch, highlighting the ‘blindness’ of the newcomers in hastily decoding, to their own advantage, the situation they found. In Hughes-D’Aeth’s words:

Bruce Pascoe’s *Dark Emu* [...] provides the most concerted attempt to answer the question about the quality of the country – in particular, the interface between human and nature. Because of the oral quality of Aboriginal societies, many of these questions have traditionally been considered to fall beyond the province of history proper, and into the study of pre-history (archaeology) and anthropology (Hughes-D’Aeth 2018).

Pascoe’s book demonstrates that:

The whole distinction between the farming colonist and the hunter-gatherer indigene is based on a radical, and frankly self-serving, misunderstanding of the way that the Indigenous peoples of Australia lived in their countries. Pascoe assembles a persuasive case that Indigenous Australians farmed their land, lived in villages, built houses, harvest-

² This is a very topical issue in Australia today. See, for example, the Path to Treaty program in Queensland: <https://www.datsip.qld.gov.au/programs-initiatives/tracks-treaty/path-treaty/about-path-treaty>.

ed cereals, built complex aquaculture systems — possibly the earliest stone structures in human history — and led the kind of sedentary agricultural lives that were meant only to have arrived with Europeans in 1788 (ibidem).

Dark Emu bridges archaeology, anthropology, archival history, Indigenous oral tradition, and “other more esoteric but highly revealing disciplines such as ethnobotany and paleoecology” (ibidem). In so doing, Pascoe disassembles the narrative of “terra nullius”, bringing back into sight what had been swallowed by transparency in the colonizers’ gaze on the land, and its people.

Relying on the theoretical and factual premises I have provided so far, I will now consider some contemporary literary texts that deal with these issues, starting with a novel that focuses precisely on the phase of the first colonial contacts. All the novels I consider share a position of liminality between history and fiction, and all have been written by Indigenous authors. They are recent or relatively recent texts, and each in their own way triggers reflection on the question of representing, problematizing, and overturning the dynamics of diaphanization that I consider a persistent model in the colonial history of the country.

Kim Scott’s *That Deadman Dance* (2010) is set in the southwest of Western Australia. Partly-historical and partly-fictional, the narrative covers a timespan of about two decades, between the years 1826 and 1844. But the events are not chronologically arranged and the narrative constantly moves back and forth in time. The main focus is on daily interactions between a growing group of British settlers, American whalers, and the Noongar community in a newly established colony; the protagonist is a Noongar boy, Bobby Wabalanginy, who comes of age as a witness to the ongoing changes in social relationships, and their devastating consequences for his people over the years.

The novel interweaves the beautifully wrought character of Bobby with the model of transparency as invisibility and lack of cultural and political representation. In fact, Bobby’s story of identity (re)construction remains invisible in the gaze of the intradiegetic “whitefel-

las"; even during the performance preceding the bleak epilogue, and with a few exceptions, it can be said that they cross Bobby's presence without seeing it. This model of transparency is established at the very beginning of the novel, when one of the newcomers, Geordie Chaine, first appears on the fictional scene, as he approaches from sea the land he intends to take possession of, and thrive on:

Geordie Chaine gripped a timber rail caked with salt, his nerves as tight as any rigging, and speared his attention to the immense gray-green land beyond the shore. Empty, he thought. Trackless. Waiting for him. A few columns of smoke were visible in land. Even as his wife touched his bicep and insinuated herself into his arms, Geordie Chaine ground his teeth beneath his tam-o'-shanter cap (Scott 2010: 15).

An interesting element in this passage is the characterization of Chaine, his pervasive tension and predatory gaze. He is far from a passive observer: as he lays his eyes on the "immense gray-green land", he "spears" it, thereby symbolically making it his prey. He perceives it as empty, untrodden, and has already made it his own. His gaze dissolves the columns of smoke, the traces of a presence that should overturn his assumptions, into transparency. In this "terra nullius" he is coming to, there is clearly no room for anyone but himself, and his own entrepreneurial greed.

The story of the next twenty years records contacts between whites and Indigenous people, economic exploitation, and progressive colonial expansion into the area historically defined as "the friendly frontier", as Scott, a descendant of the Noongar people of Western Australia, remarks in his concluding "author's note". As a matter of fact, the model of development he illustrates is always the same in different territories, and it mirrors what had happened on the Eastern shore, colonized at the end of the eighteenth century as an 'uninhabited' land; the dynamics of transparency and the denial of cultural and political representation are confirmed up until the desolating epilogue. In the end, Bobby, the enthusiastic cultural 'mediator' who has devoted himself to keeping alive the contacts between his own people and the newcomers, dances with his usual outstanding technical skill, and stages a performance in which he un-

dresses, getting rid of his western clothes and 'strata'. The act is highly symbolic, it summons the other's gaze, in a way that corresponds to a cardinal mode of communication in Bobby's culture.

His gesture of offering himself without filters to the eyes of 'the other' is for him a form of relationship and interaction, articulated in artistic performance, and synergetically supported by the compelling words of sharing and friendship he concomitantly utters. All these elements, he considers essential to properly experiencing the local "genius loci":

Because you need to be inside the sound and the spirit of it, to live here properly. And how can that be, without we people who have been here for all time? [...]

Bobby knew he was a storyteller, dancer, singer, could dance around a spear and make a song to calm any man. Yes, Bobby Wabalanginy believed he'd won them over with his dance, his speech, and of course his usual tricks of performance-and-costumes stuff (ivi: 394).

But both his performance and his words fade away in transparency, they remain *literally transparent* to the eyes of almost everyone present, and the book ends with a gesture of violence that is as gratuitous as it is symbolic, the killing of Menak's dog, who throughout the story had been an emblem of friendly relationships between whites and blacks, a "transitional object" of cultural interaction:

He was particularly pleased with the red underpants, worn as a concession to his audience's sensibility.

Suddenly, he felt no fear but a terrible anxiety. Faces – other than those of Jak Tar and Binyan – had turned away from him. Bobby felt as if he had surfaced in some other world. Chairs creaked as people stood, coughing. Cheney led them to their feet. Figures at the periphery of Bobby's vision fell away. He heard gunshots. And another sound: A little dog yelping (ivi: 395).

In this disheartening finale, the reduction to transparency functions to legitimize the exercise of colonial power, which recognizes only its own knowledge.

Similar dynamics are to be found in Claire G. Coleman's dystopian novel, significantly titled *Terra Nullius*, a book that revives the original annihilating doctrine not in the present, but in an alienated (in every sense of the word) future, that corresponds to the novel's time of the story. The turning point in chapter 10 projects the trauma of the invasion onto the whole of humanity, transforming into universal dystopia the *topos* of colonialism as an alien attack that is found in the images of Michael Cook's *Invasion Series* (Cook 2017).

This is a very suggestive novel; at the beginning, and then for quite a long part of the story, it 'deceives' the reader by placing them in what appears to be the 'typical' narrative line of the (post)colonial tale, accounting for the restrictive, coercive, and allegedly 'protective' policies adopted by whites towards Aboriginal people. Subsequently, the watershed in chapter 10 universalizes this situation into the dystopia of the whole of humanity as the Earth is colonized by aliens, in a game of mirroring aimed at creating a new short circuit of identifications, evocative of the overwhelming Lacanian process of self-identification in the "other". Transparency now projects itself as a totally dehumanizing practice, and as the paradigm of the new course on planet Earth after the arrival of the invaders. Humans are in fact the new slaves, but this assumption can't possibly be uttered, and it falls into the territory of the unsaid, and *unseen*; it is not representable because humans are no longer considered persons, therefore, in a sick sort of syllogism, in their transparency *as* persons, they cannot be considered slaves either:

'There is no slavery', said the officials of the colony when asked by the government back home, 'we are perfectly aware that slavery is illegal'. That was their official stance, 'no slavery here'. The reports from the media on this planet were different, even those he managed to read on the ship; natives were not allowed to have money yet they were forced to work. The natives cannot be slaves, their reports read, because they are not people. Slavery will not be tolerated (Coleman 2017: 2159).

The bitter irony of this segment is that it obviously echoes Australian history: the destiny of the original inhabitants of the Australian subcontinent now overlaps, in *another* dystopian narrative,

with that of humanity as a whole. Mankind is the new victim of the same aberrant assumptions according to which the invaders faced a space without bodies, or rather with transparent bodies, deprived of any representative role whatsoever. They become transparent "non-people", as is remarked in one of the pseudo-documental epigraphs opening the chapters of *Terra Nullius* that reinforces the parallel between the dystopic fictional universe and Australian history:

Terra nullius was a legal fiction, a declaration used to justify the invasion of Australia and subjugation of its people hundreds of years ago by the United Kingdom, a more technologically advanced people. In translation from the long-dead language Latin it means 'Nobody's Land' or 'Empty Earth'. There were people in Australia when the United Kingdom came; there had been for tens of thousands of years. The declaration of terra nullius had the direct effect of defining the native inhabitants as non-people. I use that term now because in your colonization you have done that exact same thing (ivi: 1829).

Once again, transparency is in the symbolic realm, but its consequences are well rooted in the factual, in the vicissitudes of a culture and the rights of its people. The eye of the colonizer may perhaps vaguely perceive the presence of the bodies of the colonized, but it does not recognize their political and cultural significance, thereby making non-people of them, as Wirlomin-Noongar-Australian Coleman cleverly points out.

If we move on in time to consider narratives of Indigenous cultural and political representation set in the second half of the twentieth century, the transparency paradigm is confirmed, and the original sin of invisibility casts a long shadow over the potential for self-acknowledgement, as illustrated in Sally Morgan's autobiographical novel *My Place*. The novel specifically articulates transparency in the invisibility of the Indigenous cultural background for the vicissitudes of an entire family in twentieth-century Australia. At the same time, the text demonstrates how it is precisely through the act of writing that those transparent cultural identities and belonging come back to life, refracting light so as to show the design of a newly forged, and

fulfilled, cultural self-awareness.

Morgan, an Indigenous Australian writer and artist, and descendant of the Bailgu people of the Pilbara region of Western Australia, tells the story of the reconstruction of her *mulba*³ past. This past had been violently denied by the settlers and therefore removed and reduced to transparency in the lives of the main character's parental figures. These figures have in fact replaced their own Aboriginal heritage with a (self-)attributed and alleged Indian origin, which in turn has faded away after many years spent as Australians, albeit in a marginal social position, over the 1950s and 1960s. The text reconstructs their denied past, and revitalizes its main lines of development, along a personal and collective path full of cultural agnitions (Di Blasio 2005).

My Place, published in 1987, *i.e.*, a year before the celebrations for the bicentenary of the foundation of the first colonial settlement in Australia, has given visibility to a voice from the margin. In fact, the novel unexpectedly achieved bestseller status, reaching the top of the sales charts. Its starting point is precisely the invisibility/transparency of aboriginality, through the dynamic of introjection of the original colonial mechanism; its aim is to restore Aboriginal visibility. The narrative is structured in four different moments, which gather the life-stories of Arthur, Gladys and Daisy Corunna together with the experience of the writer's own (re)construction of her identity. The lives of three generations of women, marked by a process of forced homologation by an alien and prevaricating culture, are brought back to light and rescued from transparency. Thus, as already said, the text offers multiple 'agnitions', and in this sense the most stimulating narrative parallels can fully realize themselves at various levels of discourse. In other words, the homologation of the protagonists finally reveals itself as alienation (and when the reader understands this, a fundamental agnition has taken place in their aesthetic and ethical conscience). What appeared to be "integration"

³ "Mulba" is one of the many different words, in many different languages, Indigenous people have adopted in order to name/refer to themselves outside the range of colonial, and generic, definitions. It is used for "person" or "people" in the Pilbara region.

becomes, for those who suffer it, a path towards the loss of identity, culture and language (Langton 1977).

The central agnition in the text is undoubtedly the one that 'transforms' Australia as a nation into an Aboriginal "dissemi-nation", to use Homi K. Bhabha's terminology (1994). This is the juncture where the voice(s) in the text intersect, in a broader picture, with the many different, and denied, stories of the people of the vast Australian subcontinent. The narrative voice rescues the Aboriginal culture and past, makes of both a form of cultural memory, and contributes to bringing them back into sight and life. From this rite of passage comes the painful and, at the same time, happy construction and acquisition of a new, visible identity and a representative cultural role. This is one of the deepest senses of these forms of writing, to recover what the hegemonic culture had doomed to the invisibility of transparency.

In 2011 the Wiradjuri writer Jeanine Leane published *Purple Threads*, the autobiographical story of Sunny's coming of age in a small sheep farm in a rural area of New South Wales in the Sixties and Seventies of the Twentieth century. Sunny is raised in an all-female Aboriginal family, with younger sister Star, extravagant and distant mother Petal, and the three central parental figures, grandmother "Nan" and Aunties Boo and Bubby. A form of meaningful cultural construction and representation, the novel narrates in a humorous and endearing tone many episodes in the childhood of the protagonist. Issues such as cultural and social discrimination, colonial violence, sexism, come to the fore in an act of unembittered denunciation, flanked with the rewarding sense of a proud and fulfilled belonging to the Aboriginal culture, which is expressed also in its vitalizing connection with nature. The importance of storytelling is underlined throughout the book as an essential instrument of this cultural upbringing. Leane also highlights this in her essay "Home Talk":

At home the women who raised me always told stories about people and places. They were like magpies too, gathering bits and pieces of lives known, things seen and heard, gems of wisdom carefully and lovingly hoarded in the archive of memory, to be shared as precious sto-

ries – lessons for life. 'Home-talk', we used to call it, because it was the talk that made us feel at home and the talk that had to stay at home. Most of these stories were shared at night, around a fire in winter or at the kitchen table in summer. Some of these family stories were told openly to us as children and some were told after we were meant to be sleeping, but I was a precocious child and I would pretend to be asleep on my makeshift bed, which was really an armchair, and listen for as long as I could. They weren't traditional Dreaming stories that many people associate with Aboriginal storytelling, they were the stories of how my grandmother and my many aunts had lived as black women and remembered who they were despite national and local efforts to 'breed out the blackness'. Some of the stories were funny, some confused me, and some were very sad, but one thing that emerged through all of these stories is that the women were talking about a different Australia to the one we learnt and read about at school. [...] As children we were always told to 'keep these stories at home', so people at school wouldn't laugh at us and so we wouldn't get into trouble for some of the cunning things the women did to get by. I picked up on a lot of common threads in these stories (Leane 2014: 215-216).

Various forms of reduction to transparency are reported in these words, and they also suggest ways in which storytelling is the antidote to this confinement in the greyish area of non-representation, even while it remains within the domestic womanly space of private storytelling. These stories prevent a dissolution of Indigenous culture into the transparency of the mainstream narratives, that have always elided the black versions of the story.

In an interesting episode in the novel, the girls' aboriginality seems to fade into transparency, when they move to Queensland, to their Irish paternal grandparents' farm, with Petal and Dinny, their father. Here, their being Aboriginal is essentially ignored, even unnoticed, and made almost transparent except in some half-mouthed, racist conversations that furtively occur between the whites. In one of these 'private' talks, Grandpa Paddy speaks the voice of White Australia, which literally aimed to wipe out any trace of blackness. He says of Petal:

'She's not a full blood', [...]. 'She's got some white in her. Looks to

me like she's less than half Abo. And the kids, you can hardly tell. One of them even looks a bit like our Dinny in the face' (Leane 2011: 74).

This interplay of words, subtraction and reticence to name corresponds to yet another form of transparency. There is a clear lack of agnition, through the use of the wrong words (such as the offensive "Abo", caught by the little girls, who don't know what it means and ask their mother, thereby undermining their grandparents' 'cover'). The situation eventually explodes into a fight that will be one of the reasons why the two family groups grow estranged and part. The girls' return home will allow them to continue along the path of emotional and cultural development, nurtured by the vitalizing stories of Nan and the Aunts.

While approaching the end of my argument, and trying to draw some conclusions, one can aptly recall that the act of writing crucially contributes to the making of the Aboriginal "dissemination-nation" as a visible political, social, and cultural entity. The Aboriginal voices that narrate and are narrated are rescued from the transparent unrepresentative role to which two hundred years of white domination have attempted to relegate them. In this way, literature offers an unprecedented angle of vision on reality, from the point of view of an extremely complex civilization, that can hardly be homologated and should not be obliterated. The linguistic medium used is mainly English, or its varieties of "nation language" (Brathwaite 1984), and the literary genres are mostly those of the western tradition (Di Blasio 2005; Brewster 1995). However, Indigenous Australian literature stands out as an exclusive and special phenomenon which, in its many complexities, sheds light on and makes visible the history and the cultural traits of its people.

This leads back to one of my starting points, *i.e.*, to van Dijk's perspective on the recognition of complexity as part and parcel of the attempt to make transparent what is not transparent. This paper is grounded on different assumptions than van Dijk's, but her point can still serve as its final statement. Transparency always comes with

a good deal of complexity, even when it is metaphorically connected to, and philosophically relevant for, the idea of the imbalance of power/knowledge typical of post-colonial cultures and societies. Once it is rescued from the imposed transparency of its non-representative role, Aboriginal culture becomes a multifarious and fascinating phenomenon, and seeing *through* it, seeing through the unseen, entails a complex, never-ending, ever-changing, and captivating process.

BIBLIOGRAPHY

- BRATHWAITE E. K. (1984), *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, New Beacon Books, London.
- BREWSTER A. (1995), *Literary Formations: Post-Colonialism, Nationalism, Globalism*, Melbourne University Press, Carlton South, Victoria.
- COLEMAN C. G. (2017), *Terra Nullius*, Hachette, Sydney, NSW, (Kindle edition).
- DI BLASIO F. (2005), *The Pelican and the Wintamarra Tree: Voci della letteratura aborigena australiana*, Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, Trento.
- HAN B. (2015), *Transparency Society*, Translated by E. Butler, Stanford Briefs, an imprint of Stanford University Press, Stanford, California.
- LANGTON M. (1977), "Self-determination as Oppression", in *Australia's Policy Towards Aborigines 1967-1977*, Minority Rights Group, Report 35.
- LEANE J. (2011), *Purple Threads*, The University of Queensland Press, St. Lucia, QL.
- Ead. (2014), "Home Talk", in CASTEJON V., COLE A., HAAG O., HUGHES K. (eds.), *Ngapartji Ngapartji. In Turn, In Turn: Ego-histoire, Europe and Indigenous Australia*, The Australian National University Press, Canberra, ACT, pp. 211-227.
- PAPERTALK-GREEN C. (2019), "Walgajunmanha All Time", in *Nganajungu Yagu*, Cordite Books, Carlton South, Victoria, p. 25.
- PASCOE B. (2014), *Dark Emu: Black Seeds. Agriculture or Accident?*, Magabala Books, Broome, Western Australia.
- SCOTT K. (2010), *That Deadman Dance*, Picador, Sydney, NSW.
- TREES K. (1993), "Postcolonialism: Yet Another Colonial Strategy?", in *Span*, 1, 36, pp. 264-265.
- VAN DIJCK J. (2005), *The Transparent Body A Cultural Analysis of Medical Imaging*, The University of Washington Press, Seattle.

SITOGRAPHY

HUGHES-D'AETH T. (2018), "Friday Essay: *Dark Emu* and the Blindness of Australian Agriculture", in *The Conversation*, June 14, 2018, <https://theconversation.com/friday-essay-dark-emu-and-the-blindness-of-australian-agriculture-97444> (31 May 2020).

COOK M. (2017), *The Invasion Series*, <https://www.michaelcook.net.au/projects/invasion> (31 May 2020).

WIRLOMIN PROJECT, *Noongar Language & Stories Project*, <http://wirlomin.com.au/> (31 May 2020).

GIUSEPPE PREVITALI

Sguardo dall'alto, sguardi dal basso. Una critica della guerra trasparente

Visione dall'alto

In uno dei testi più puntuali nel diagnosticare la condizione della società contemporanea, Byung-Chul Han individua uno dei tratti qualificanti di quest'epoca nell'esposizione continua. Si tratta di un fenomeno complesso che, come spesso accade nelle riflessioni del filosofo, getta dei ponti fra oggetti assai diversi – che in questo caso spaziano dal *selfie* all'infrastruttura dei *social network* passando per la fotografia digitale. Ad accomunare queste diverse realtà è un'identica propensione verso l'esterno, che per Han configura una società “pornografica”, “senza segreto” (2014: 25). Ne deriva un ideale della trasparenza integrale, una “assolutizzazione del visibile e dell'esteriore” (ivi: 27). La prospettiva elaborata da Han nei suoi scritti coinvolge tutti i fenomeni visivi contemporanei, non ultima la conduzione dei conflitti armati.² Come si avrà modo di verificare, infatti, l'ideale della trasparenza ha avuto un ruolo fondamentale nel definire, a partire dal XX secolo, il modo in cui l'Occidente ha immaginato e – soprattutto – visualizzato la guerra.

Ripercorrendo la storia dei principali conflitti novecenteschi e delle modalità attraverso cui sono stati rappresentati, è possibile verificare come progressivamente si assista a due fenomeni che appaiono ine-

¹ Si vedano almeno: Han (2016: 17-22; 2017).

² Le guerre contemporanee e il loro rapporto con i media visivi sono da tempo al centro degli interessi dei *visual culture studies*. Per una introduzione, anche metodologica, si vedano almeno: Hoskins, O'Loughlin (2010), Mitchell (2012), Roger (2012), Coviello (2015).

stricabilmente connessi: da una parte una anestetizzazione dell'immagine, con la progressiva sparizione del corpo morto; dall'altra la costruzione di uno sguardo protesico in grado di rendere sempre più leggibile la realtà, demandando a macchine e sensori le capacità percettive dell'occhio umano. Lo dimostra programmaticamente già il caso di Roger Fenton: la sua documentazione fotografica della guerra di Crimea diviene interessante soprattutto per il tipo di narrazione che sottintende. Come ha notato Sontag in pagine ormai classiche (2003: 49-50): "ricevuto l'ordine dal ministero della Guerra di non fotografare i morti, i mutilati o i malati [...] Fenton si dedicò a rappresentare la guerra come una dignitosa scampagnata per soli uomini".

I morti, già nel XIX secolo, sono qualcosa che la rappresentazione fotografica della guerra deve accuratamente evitare.³ Un primo fondamentale punto di svolta nel rapporto fra i media visuali e i conflitti bellici è però rappresentato dalla Prima guerra mondiale (Alonge 2001; Grossi 2018), per una serie di fattori che hanno a che vedere tanto con la gestione strategica del conflitto quanto con le conseguenze che questo evento ha avuto nell'ecosistema mediale e visivo dell'epoca. Come visualizzare un evento bellico senza precedenti? Quale prospettiva è conveniente adottare e quale tipo di politica dello sguardo può sostenerla? Una risposta possibile a questi interrogativi viene fornita, nell'immediato dopoguerra, dal celebre volume fotografico di Ernst Friedrich, che raccoglie numerosi scatti disturbanti di campi di battaglia colmi di cadaveri e reduci sfigurati. Nella prefazione, Friedrich si sofferma proprio sul carattere inedito dell'evento e sulla necessità di testimoniarlo obiettivamente per evitare che si ripeta: "Questo volume si propone di presentare con l'aiuto di immagini fotografiche [...] un resoconto veritiero e oggettivo della realtà bellica [...]. E non c'è nessuno al mondo che possa dubitare della veridicità di queste fotografie" (2004: 13).

La prospettiva di Friedrich, che intendeva mettere in discussione

³ Da questo punto di vista, la straordinaria stereotipia realizzata nel 1859 a seguito della battaglia di Melegnano, che è probabilmente la prima fotografia a mostrare i morti in battaglia senza ridurli a pose stereotipate (come aveva invece fatto Matthew Brady), è un *unicum* per il periodo (Mignemi 2018: 94-5).

l'idea della guerra come forma di eroismo in grado di dare significato alla vita del singolo (Scurati 2007), è destinata a rimanere però minoritaria per quanto concerne la visualizzazione dell'evento bellico. L'eccesso di vicinanza che le fotografie presenti nel volume imponevano al lettore era evidentemente troppo difficile da sostenere e mal si armonizzava con un diverso tipo di sguardo che nel frattempo era andato definendosi. Infatti, la guerra di posizione condotta nelle trincee aveva cambiato bruscamente il modo in cui il soldato si percepiva nel conflitto: incapace di vedere il proprio nemico egli si ritrovava spettatore di una guerra che pareva ormai essere condotta suo malgrado, grazie alle armi a lunga distanza. Questa posizione spettatoriale si configura però non soltanto come precaria, ma strategicamente poco funzionale: per vincere la guerra, infatti, c'è bisogno di vedere il nemico prima e meglio di quanto non possa fare lui.

È a questo scopo che proprio in questi anni si assiste alla colonizzazione del cielo da parte dell'aviazione militare, perché soltanto dall'alto era possibile dotarsi di un punto di vista che rendesse visibile (e, conseguentemente, intellegibile) il complicato crocevia delle trincee, mostrando il disegno delle posizioni nemiche. In questo senso possiamo affermare, seguendo le suggestioni di Virilio (2002: 40), che l'impiego dello sguardo aereo sia il primo passo di un processo di disvelamento dell'invisibile che caratterizzerà l'evoluzione delle tecnologie militari e visive nel corso del XX e del XXI secolo. La verticalizzazione dello sguardo bellico contribuisce in modo sostanziale a modificare la percezione delle proprie azioni distruttive: "la guerra falsifica l'apparenza falsificando le distanze" (ivi: 39).⁴ Vedere dall'alto implica infatti l'idea del possesso, della dominazione scopica di uno spazio (reso sempre più astratto) che prelude alla possibilità della sua conquista o distruzione. Si tratta, come avremo modo di vedere anche in seguito, di un *topos* centrale nei discorsi sulla guerra, ma che si è codificato in modo esplicito soprattutto in relazione ai bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki: colpire dall'alto significa non avere la possibilità di vedere i propri bersagli e quindi poter

⁴ Al riguardo si veda anche Boatto (2013).

uccidere con minori remore morali.⁵

Un ulteriore punto di svolta in direzione di una progressiva costruzione dell'idea di guerra trasparente (cioè veicolata attraverso immagini anestetizzate e prive di corpi) è ovviamente offerto dalla prima guerra del Golfo (Jeffords, Rabinovitz: 1994). Benché già nel Vietnam avesse preso avvio tutta una serie di cruciali innovazioni tecnologiche per quanto concerne l'esplorazione del visibile (si incominciano per esempio ad utilizzare le immagini termiche) e la restituzione della guerra agli spettatori (quella del Vietnam è la prima guerra teletrasmessa), soltanto nel Golfo Persico il discorso avrebbe assunto un nuovo e fondamentale protagonismo. Prototipo, per molti studiosi, della guerra postmoderna, questo conflitto ha rappresentato da più punti di vista un momento di non ritorno. Come sintetizza Hammond:

La superiorità tecnologica e l'uso sproporzionato delle forze armate da parte dell'America aveva reso il conflitto così impari che non si sarebbe potuta intendere assolutamente come una guerra nel senso tradizionale del termine. In secondo luogo [...] la valanga di informazioni e immagini non produsse una rappresentazione della realtà della guerra, ma uno spettacolo mediatico edulcorato (2008: 37).

Le novità di cui parla Hammond sono state colte con grande lucidità da Baudrillard, che forse per primo si è soffermato sul carattere inedito e spettacolare del conflitto, fino ad ipotizzarne la natura non eventuale (1991: 87-92). Secondo il filosofo si tratta di un momento di cesura nella storia delle guerre, che inaugura la stagione della cosiddetta "guerra morta" (ivi: 87), snaturata e non più percepita come tale. Tutto cambia di segno: il conflitto lascia il posto alla suspense, il guerriero si trasforma in ostaggio, la dichiarazione di inizio delle ostilità è abolita. La guerra diventa "interminabile perché mai iniziata", uno stato di allerta permanente che sconvolge le categorie del politico (Dal Lago 2010: 57; Agamben 2003).

Scurati (2003) ha scritto pagine fondamentali sul modo in cui l'operazione *Desert Storm* è stata messa in scena in quel gennaio 1991.

.....
5 Su questo tema rimando a Previtali (2017).

Come ha giustamente argomentato, si è assistito ad un costante sforzo di spettacolarizzazione che si è tradotto in una diretta interminabile da Baghdad, un vero e proprio evento mediale (Dayan, Katz 1992) scrupolosamente sceneggiato per veicolare una certa narrazione dell'evento. Pensata e presentata come l'opposto speculare del Vietnam, la guerra del Golfo aveva prima di tutto il compito di consacrare gli Stati Uniti e il loro modo di condurre i conflitti. Per legittimare questa sorta di sceneggiatura implicita è stata poi dispiegata una retorica di stampo medicale. Come osserva acutamente Formenti, "l'opinione occidentale si è rifugiata nella diagnosi clinica: Hussein era un pazzo, deciso a morire con tutto il suo popolo, e la guerra diveniva inevitabile per strappare al mostro delirante gli artigli" (1991: 39-40).

La medesima narrazione coinvolge anche gli strumenti impiegati per condurre il conflitto e inaugura una vera e propria magnificazione della macchina. Prima ancora di essere una *virtuous war*, infatti, quella del Golfo è una guerra chirurgica, condotta facendo ricorso ad armi ipertecnologiche e "umanitarie", in una promessa di precisione assoluta e perfetta capacità di individuazione del nemico. La stessa tecnologia alla base della televisione, che portava nelle case le immagini senza interruzione di Baghdad, veniva così impiegata come tecnica bellica, in un perfetto appaiamento fra tecnologie visive e di distruzione. Fra le più iconiche immagini di questa guerra si ricordano infatti quelle trasmesse dalle cosiddette *smart bombs*, in grado di restituire in diretta l'immagine del loro bersaglio. Questo genere di immagini rappresenta in qualche modo un punto di non ritorno nel contesto della visualità bellica e porta a compimento la teoria di Virilio riguardante l'accostamento occhio-arma (2002) e la visione senza sguardo (1989).

Questo genere di immagini, così come tutta la narrazione visiva della guerra del Golfo, si fonda però su una sorta di paradosso, ben rilevato da Scurati: mentre le immagini fornite dai sistemi d'armamento e dalla televisione sembravano offrire una tele-presenza, il senso di un *esserci* mai provato prima, la visione che ne derivava era sostanzialmente cieca: "la CNN le tenne l'occhio puntato addosso 24 ore al giorno [...]. E tuttavia non si vide niente. L'alta tecnologia

rendeva le armi intelligenti e il mezzo sordo, muto e cieco; [...] come può un otturatore aperto vedere così poco?" (2003: 34). Si annuncia qui l'idea – fondamentale per l'età contemporanea – che della guerra si può vedere tutto ma che sostanzialmente non se ne può capire nulla.

L'idea della visione totale si fonda sulla capacità delle nuove macchine belliche di vedere ben al di là dei limiti umani: l'ideologia della trasparenza ha reso il campo del visibile qualcosa che può essere liberamente scrutato ed analizzato, fin nel più piccolo dettaglio. Ciò avviene però al costo di una esclusione fondativa: il carattere sempre più astratto delle immagini belliche finisce con il rendere invisibile il resto osceno delle operazioni di guerra; non c'è spazio per la morte, soprattutto se si tratta di un "danno collaterale" che metterebbe in discussione la tenuta stessa dell'ideologia della trasparenza (Stahl 2018: 33). Si assiste cioè a una autentica forclusione del corpo morto, vera e propria epitome di un più generale processo di defamiliarizzazione con l'esperienza del trapasso nella vita quotidiana (Ariès 1989: 68-9). La guerra si traduce, in altre parole, in una visione semi-astratta: non c'è più spazio per le immagini di morte e l'esclusione del corpo dall'esperienza della guerra corrisponde ad una sempre più marcata feticizzazione della macchina (Gusterson 1991; Petley 2003).

Un simile processo di anestetizzazione del visuale bellico si esprime pienamente considerando l'impiego sempre più esteso dei droni, ultima incarnazione di questo lungo processo di riconfigurazione della modalità di visualizzazione del conflitto, nel contesto delle guerre contemporanee.⁶ Questi strumenti, portando a compimento una tendenza di lungo corso alla prostetizzazione della visione, trasformano l'immagine in un campo denso di informazioni, bisognose di un complesso lavoro di interpretazione e percepite da sensori che non hanno più nulla di oculare (Lenoir, Caldwell 2017; Eugeni 2018). Il drone riassume in sé tanto il percorso di astrazione dell'immagine bellica quanto la promessa di una capacità di fuoco chirurgica e si fa simbolo di una intera concezione della guerra, che accompagna l'Occidente da almeno due secoli e sostituisce al protagonismo

6 Per una sintesi storica, rimandiamo a Bangone (2014: 71-145).

del corpo il feticismo del dato, trasparente e intangibile (Anderson 2017).

Visioni dal basso: cittadini testimoni

La narrazione della guerra fatta propria dall'Occidente negli ultimi due secoli si basa, come si è dimostrato, sull'esclusione progressiva dell'immagine del corpo dall'orizzonte degli eventi bellici. Se grazie ai droni i soldati vengono sempre meno coinvolti direttamente nelle operazioni di guerra, anche i corpi delle vittime sono stati progressivamente allontanati dalla comunicazione bellica, perché costitutivamente osceni. In relazione all'uso dei droni, Weizman (2017) ha dimostrato come la non visibilità delle vittime di attacchi che sono tutt'altro che chirurgici e privi di errori risponda a precise scelte politiche. La guerra non è insomma realmente trasparente e asettica, ma viene raccontata e vista come tale. Contro la parzialità di questa prospettiva, soprattutto negli ultimi anni, sono emerse differenti modalità di visualizzare e immaginare i conflitti, in grado di mostrarne un volto meno artefatto e più legato all'esperienza effettiva di chi li subisce.

La proliferazione di dispositivi di produzione e diffusione delle immagini e l'infrastruttura del web partecipativo sono stati da questo punto di vista due presupposti fondamentali per la definizione di una nuova modalità di narrazione del conflitto. Una di queste è senza dubbio rappresentata dal cosiddetto *citizen journalism*, basato sull'idea di raccontare gli eventi (bellici, ma non solo) attraverso l'uso di testimonianze mediali prodotte direttamente dai protagonisti. Si tratta di un tipo di informazione che spesso si pone in aperto contrasto con la narrazione ufficiale, mostrando punti di vista alternativi o sottolineandone apertamente lacune e presupposti politici.⁷ È proprio in questo contesto che Azoulay (2018) propone un ripensamento radicale dell'ontologia dell'immagine fotografica, che sembra però coinvolgere i media visivi più in generale. In questo senso, a definire l'immagine non sarebbe più – ad esempio – la sua aderenza ad un dato di realtà, ma piuttosto la sua natura di azione

7 Per una prima introduzione si veda almeno Wall (2018).

politica, in grado di dar forma a un “contratto civile” fra fotografo e spettatore.

Ciò che è in gioco nell’immagine è una forma di contatto, di partecipazione. Si tratta di un rovesciamento completo, che considera l’immagine come uno degli elementi in gioco all’interno di un dialogo fra le parti: “vedere la fotografia come un incontro non deterministico tra esseri umani non circoscritti dalla cornice della foto ci permette di riqualificare il medium come un *trovarsi* aperto alla partecipazione degli altri” (ivi, p. 238). Il cinema e i media visivi devono farsi carico di questa natura intrinsecamente politica dell’immagine e cercare di farne il centro della propria indagine estetica. È quanto sembra essere in gioco nel film *Autoritratto siriano (Ma’a al-Fidda)*, Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014), che muove da una domanda, posta dall’attivista Wiam Bedirxan al regista Ossama: “se avessi una videocamera, cosa vorresti filmare?”. È a partire da questo dialogo a distanza, condotto proprio grazie alle possibilità di comunicazione offerte dalla rete, che prende corpo il progetto di fornire una testimonianza visiva dello stato di guerra e distruzione in cui versa la Siria.

Il cartello che apre il film recita: “Questo è un film fatto di 1.001 immagini prese da 1.0001 uomini e donne siriane. E da me”; subito dopo una voce maschile, su schermo nero, dice “L’ho visto”. Si tratta di un *incipit* di grande impatto, che sembra subito mettere in chiaro la posta in gioco dell’intero film: i registi utilizzano numerosi filmati trovati online per comporre un ritratto della Siria contemporanea e del rapporto fra guerra e visualità. Se è infatti possibile avere un’idea visiva della situazione in cui versa la Siria è soltanto grazie a queste schegge testimoniali filmate a rischio della vita e rapidamente caricate su YouTube o altre piattaforme. Ha ragione Della Ratta quando, mutuando un fortunato termine coniato da Didi-Huberman, le definisce “immagini malgrado tutto”: esse funzionano infatti come “azioni rivolte contro il progetto del regime di rimuovere qualsiasi traccia del dissenso dagli spazi pubblici e dalla memoria storica” (2018: 132).

Il punto nodale del film è la necessità di rendere nuovamente visibile ciò che si vorrebbe nascondere, rimettendo al centro della

scena il corpo collettivo dei cittadini siriani, ferito da un potere prevaricante. Il film accosta senza soluzione di continuità le immagini prodotte da quel potere e dai cittadini, contrapponendo il “cinema degli assassini” e “il cinema delle vittime”. Se le immagini dei primi appaiono più studiate, “perché soltanto coloro che commettono un crimine hanno il tempo di cercare la migliore inquadratura” (ivi: 138), i video prodotti dai cittadini evidenziano il senso di un’urgenza, il desiderio di mostrare cosa accade nel loro “qui ed ora”. Ne derivano immagini concitate, imperfette, spesso confuse. L’elemento linguistico prevalente è quello del primo piano, spesso dedicato ai corpi dei feriti o agli sguardi vacui dei cadaveri. La Siria contemporanea è diventata uno spazio dove l’atto del filmare si presenta come un’esigenza costante; nell’emergenza si fa strada la necessità di una documentazione costante e quasi compulsiva (Zimmer 2015: 78). Se il potere politico muove guerra ai suoi cittadini sopprimendone le libertà e uccidendoli liberamente, è soltanto attraverso il gesto del filmare “malgrado tutto” che i siriani possono rendere conto delle loro condizioni, opponendo allo sguardo omicida, stilisticamente perfetto, quello emergenziale e frammentario della vittima (Della Ratta 2018: 140).

Visioni dal basso: una contro-narrazione jihadista

Utilizzando il caso della Siria è stato possibile evidenziare come la mitologia della guerra trasparente si costruisca a partire dalla rimozione di una sorta di “resto oscuro”, costituito da quelli che la retorica militare identifica come “danni collaterali”. L’insistenza sulla dimensione corporea del conflitto e sulle sue conseguenze più cruente è un tratto ricorrente in numerosi tentativi di contro-narrazione della guerra contemporanea. Un esempio particolarmente coerente di questo fenomeno è senza dubbio offerto dalla produzione mediatica dei gruppi jihadisti, fra cui spicca per numero e qualità tecnica degli interventi quella dello Stato Islamico (IS). Il gruppo di al-Baghdadi si è distinto per la nuova centralità data alla comunicazione audiovisiva all’interno di una precisa agenda politica (Kovács 2015). Questa variegata produzione si è guadagnata sol-

tanto di recente un posto all'interno del dibattito scientifico (Krona, Pennington 2019; Baele, Boyd, Coan 2020; Ingram, Whiteside, Winter 2020: 215-231) ed è ancora largamente sconosciuta al pubblico occidentale. In effetti, i pochi video diffusi dai network internazionali nell'epoca di massimo protagonismo mediatico del Califfato erano quelli legati al format della decapitazione.

Lo shock causato da queste immagini ha fatto molto discutere e il discorso pubblico si è a lungo concentrato sul carattere di novità estrema dei video dello Stato Islamico (Molin Friis 2015). In realtà, a risultare inedita nella produzione visiva dell'autoproclamato Califfato non è tanto l'idea della decapitazione filmata (tecnica a cui avevano già fatto ricorso i ceceni negli anni Novanta e al-Qaeda nei primi anni Duemila), ma la capacità di costruire un *corpus* organizzato per veri e propri generi, indirizzato a pubblici differenziati e capace di mostrare volti diversi di IS in base all'obiettivo politico del momento. Si distingue una sorta di progettualità che orienta e organizza le produzioni visive del Califfato e che pone al centro una visione dei conflitti che si oppone, contraddicendola alla radice, alla dottrina della guerra trasparente. Laddove, in accordo ai presupposti teorici già analizzati, le forze della Coalizione adoperano sistemi d'arma pilotati in remoto e bombardamenti che si vogliono chirurgici, IS rimette in primo piano la dimensione corporea e carnale del conflitto. La presa in esame di questo progetto comunicativo appare un imperativo fondamentale per chi si occupa di visualità, anche in previsione di nuove manifestazioni del fenomeno (Orsini 2018).

La centralità del corpo è ovviamente evidente nei video di decapitazione, che non si riducono però ai pochi circolati sulle televisioni occidentali. IS ha sviluppato il tema in numerosissime produzioni, fra cui spicca *Although the Disbelievers Dislike It* (16 novembre 2014). Dopo una introduzione che ha il duplice ruolo di ricollegare l'esperienza dello Stato Islamico alle sue radici qaediste e di giustificare le esecuzioni come conseguenza dei bombardamenti della Coalizione contro il Califfato, il video mostra in modo ampiamente coreografato il gruppo di diciotto prigionieri che verranno decapitati [Fig. 1]. Se già questo elemento differenzia il video da quelli della medesima tipologia circolati sui media occidentali, l'uso spettacolarizzante del



Figg. 1, 2
Although the Disbelievers Dislike It.

montaggio e del rallenti (assente nei più noti video di decapitazione), diventa qui funzionale a sottolineare i momenti più drammaticamente marcati del video. Anche il primo piano è usato con funzione espressiva, soprattutto quando uno dei prigionieri guarda in camera [Fig. 2]. Si tratta di un passaggio retorico cruciale, perché ci chiama in causa in quanto spettatori; è un modo per minacciarci e, al contempo, metterci sotto accusa.

Anche il momento della decapitazione è mostrato con toni esasperatamente spettacolari, funzionali ad evidenziare come la guerra del Califfato sia prima di tutto un fatto di corpi e sangue. Il gesto della decapitazione, poi, non è senza significato, dal momento che il tema figurativo della testa mozzata ha un importante valore culturale in Occidente. Il capo reciso è un simbolo dotato di grande valore antropologico e culturale (Janes 2005; Kristeva 2009; Larson 2016), giunto sino alle soglie della modernità con lo strumento-simbolo della ghigliottina (Arasse 1988). Se però questa è uno strumento che configura una morte istantanea, burocratizzata, sanitarizzata, la decapitazione di IS è invece, programmaticamente, lenta, manuale e mostrata nel dettaglio. A tal punto questo elemento appare ricorrente, che c'è chi ha supposto che a guidare la realizzazione di questi video ci sia la volontà di mettere il pubblico occidentale "di fronte ad una violenza particolarmente brutale" (Mariani 2014).

Un'altra peculiare forma di contro-narrazione della retorica bellica dell'Occidente ha a che vedere con una specifica forma di riappropriazione messa in atto dagli uomini del Califfato. In questo caso non siamo cioè di fronte ad un tentativo di opporre alla visione macchi-

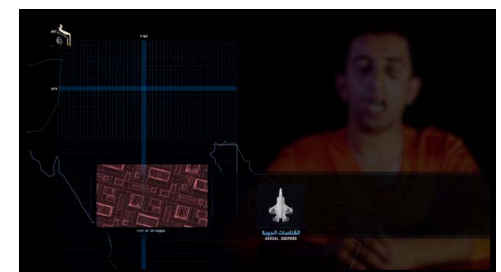
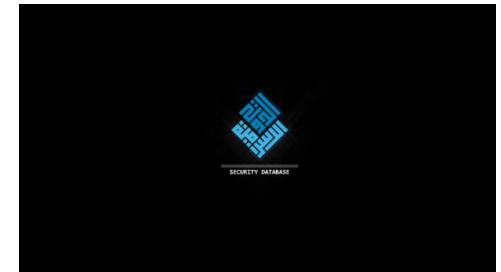
nica e a distanza quella cruenta e ravvicinata della decapitazione, ma piuttosto di delegittimarne l'esclusività. Esistono cioè numerosi video in cui lo Stato Islamico presenta una propria versione delle immagini operazionali viste in precedenza. L'esempio paradigmatico di questo processo, che non esclude ma anzi integra l'attenzione al corpo e al carattere cruento della guerra, è offerto dal video *Healing of the Believers' Chests* (3 febbraio 2015), tristemente noto per aver rappresentato uno dei punti più violenti della propaganda del Califfato. La parte più interessante per i nostri scopi è quella iniziale, che precede la cruenta esecuzione per immolazione del pilota giordano Moath Kasabeh.

Qui emerge infatti un tipo di immagine (per la verità già presente in forma embrionale in alcuni video precedenti⁸) che attraversa l'intera produzione del Califfato e che proponiamo di chiamare *image-database*. Sin dall'apertura [Fig. 3], il contenuto del video è visivamente inscritto in un fittizio *security database* che agisce come una sorta di cornice, con il compito di raccogliere ed organizzare gli eterogenei materiali presentati nel video. I vari contenuti vengono infatti in qualche modo richiamati da questa sorta di enorme archivio virtuale, entro cui le immagini sono posizionate, pronte per essere estratte al momento opportuno. Lo schermo si tramuta qui in un display (Casetti 2015: 241 e ss.), una superficie di transizione dove le immagini appaiono, si collegano e si richiamano vicendevolmente, costruendo un mosaico fluido. È la stessa confessione del pilota giordano a fungere da "attivatore" per l'apparizione di quelle che potremmo anche definire *data-immagini* (Lyon 1997: 35, 121-124) [Fig. 4]: esse non valgono tanto per il loro contenuto referenziale, quanto per la mole di dati che forniscono. A sottolineare questa sorta di feticismo dell'informazione è una sequenza di grande effetto spettacolare, dove il volto stesso del pilota si trasforma in una massa di dati [Fig. 5].

All'interno di *Healing of the Believers' Chests* questo genere di struttura visiva si presenta in almeno tre forme diverse. In un primo mo-

8 *The Chosen Few of Different Lands. Abu Muslim from Canada* (12 luglio 2014); *Upon the Prophetic Methodology* (28 luglio 2014); *The Security Apparatus Arrest an Agent of the Jordan Intelligence* (31 gennaio 2015).

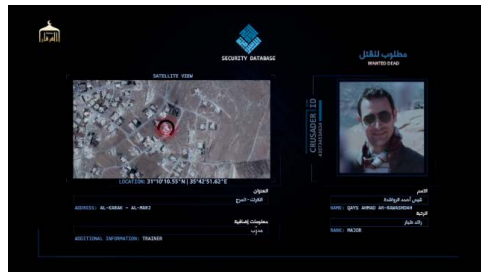
Figg. 3, 4, 5, 6
Healing of the Believers' Chests.



mento, durante la confessione del pilota, l'accostamento di riprese a volo d'uccello e di modelli animati di aerei e armamenti [Fig. 6] svolge una funzione probatoria, che non risulta compromessa ma semmai accresciuta dalla sua natura ibrida, a cavallo fra realtà e simu-



Figg. 7, 8
Healing of the Believers' Chests.



lazione. In un secondo momento, l'impiego dell'immagine-database appare motivato dal desiderio di giustificare l'imminente esecuzione: numerosi display si aprono all'interno dell'immagine e in ciascuno di essi vediamo le conseguenze dei bombardamenti del pilota [Fig. 7]. Infine, dopo l'immolazione, ci vengono presentati alcuni "files" che mostrano i prossimi bersagli del Califfato, dei quali sono indicati identità, dati anagrafici e posizione [Fig. 8]. In quest'ultimo caso la funzione dell'immagine non è né incriminante né emozionale, ma riguarda piuttosto la capacità predatoria dello Stato Islamico, la sua possibilità di colpire sempre e ovunque con efficacia i propri bersagli, rendendo tatticamente utili i dati raccolti.⁹

Questo tipo di immagine, utilizzata estesamente anche nei video che riguardano gli attacchi suicidi (Previtali 2018), dimostra ancora una volta il ruolo strategico che la comunicazione visiva ha per il Califfato. Attraverso l'elaborazione di questa specifica forma visuale, gli uomini di al-Baghdadi si sono appropriati di un tipo di comuni-

cazione che era sempre stato ritenuto appannaggio dell'Occidente, cambiandolo di segno e adoperandolo per dare spessore ad un progetto che in realtà si basa sulla messa in primo piano del corpo come luogo di elaborazione del conflitto. L'immagine-database è insomma un costrutto attraverso cui lo Stato Islamico propone un rispecchiamento perverso di quella retorica della trasparenza che la guerra contemporanea ha eletto a vero e proprio motivo centrale della sua estetica. Per IS la trasparenza non diviene infatti uno strumento di occultamento del corpo dalle immagini di guerra, ma piuttosto un modo per farne risaltare il protagonismo ideologico.

Conclusioni

Gli studi sulla comunicazione dello Stato Islamico hanno subito, negli ultimi anni, un rapido sviluppo. A fronte di una serie di considerazioni piuttosto precoci sul rapporto fra video jihadisti e immaginario visivo occidentale, la letteratura ha intrapreso un'esplorazione sistematica dei prodotti mediali di IS. Ciò ha permesso di comprendere meglio la portata quantitativa e le strategie formali che sottendono questa ricca produzione, permettendo di identificare anche percorsi di emulazione da parte di altre fazioni jihadiste. Le sfide che questo enorme archivio pone al ricercatore sono diverse e riguardano fra l'altro la stessa accessibilità dei materiali: la maggior parte è infatti in arabo e diversi contenuti (specialmente quelli più violenti) hanno permanenza molto breve sul web. Tuttavia, soltanto facendosi carico di queste difficoltà, e lavorando in una prospettiva transdisciplinare e necessariamente poliglotta sarà possibile venire a capo della sfida simbolica lanciata da IS, anche in vista di una possibile riorganizzazione del fronte jihadista.

⁹ La medesima funzione dell'immagine è evidente anche in altri video, come *And Wretched is that Which they Purchased* (10 marzo 2015), *Deterring of the Spies #1* (16 giugno 2015), *Al-Bashir Village and the Piles of Stone* (22 maggio 2016), *Votre Silence Vous Tue* (20 luglio 2016).

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (2003), *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ALONGE G. (2001), *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, UTET, Torino.
- ANDERSON S. F. (2017), *Technologies of Vision. The War Between Data and Images*, MIT Press, Cambridge-Londra.
- ARASSE D. (1988), *La ghigliottina e l'immaginario del Terrore*, Xenia, Milano.
- ARIÈS P. (1989), *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano.
- AZOULAY A. (2018), *Civil Imagination. Ontologia politica della fotografia*, Postmedia, Milano.
- BAELE S. J., BOYD K. A., COANT G. (2020) (a cura di), *ISIS Propaganda. A Full-spectrum Extremist Message*, Oxford University Press, New York.
- BANGONE G. (2014), *La guerra al tempo dei droni. Da Falluja ai terroristi dell'ISIS, la nuova frontiera dei conflitti armati*, Castelvecchi, Roma.
- BAUDRILLARD J. (1991), "La guerra del Golfo non avrà luogo", in AA.VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano, pp. 87-92.
- BOATTO A. (2013), *Lo sguardo dal di fuori*, Castelvecchi, Roma.
- CASSETTI F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- COVIELLO M. (2015), *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Cafoscarina, Venezia.
- DAL LAGO A. (2010), *Le nostre guerre. Filosofia e sociologia dei conflitti armati*, Manifestolibri, Roma.
- DAYAN D., KATZ E. (1992), *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna.
- DELLA RATTA D. (2018), *Shooting a Revolution. Visual Media and Warfare in Syria*, Pluto Press, Londra.
- EUGENI R. (2018), "Le negoziazioni del visibile. Visioni aumentate

- tra guerra, media, tecnologia", in GUERRI M. (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano, pp. 319-342.
- FORMENTI C. (1991), "La guerra senza nemici", in AA.VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano, pp. 34-40.
- FRIEDRICH E. (2004), *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano.
- GROSSI E. (2018), "La trincea come *passage*. Visione e visioni dello sguardo fotografico nella Grande Guerra", in GUERRI M. (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano, pp. 61-80.
- GUSTERSON H. (1991), "Nuclear War, the Gulf War and the Disappearing Body", in *Journal of Urban and Cultural Studies*, II: 1, pp. 45-55.
- HAMMOND P. (2008), *Media e guerra. Visioni postmoderne*, Odoja, Bologna.
- HAN B. (2014), *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano.
- Id. (2016), *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecnologie del potere*, Nottetempo, Milano.
- Id. (2017), *L'espulsione dell'Altro. Società, percezione e comunicazione oggi*, Nottetempo, Milano.
- HOSKINS, A., O'LOUGHLIN, B. (2010), *War and Media. The Emergence of Diffused War*, Polity Press, Cambridge-Malden.
- INGRAM H. J., WHITESIDE C., WINTER C. (2020), *The ISIS Reader. Milestone Texts of the Islamic State Movement*, Hurst & Company, Londra.
- JANES R. (2005), *Losing Our Heads. Beheadings in Literature and Culture*, New York University Press, New York.
- JEFFORDS, S., RABINOVITZ, L. (1994) (a cura di), *Seeing through the Media. The Persian Gulf War*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- KOVÁCS A. (2015), "The New Jihadists and the Visual Turn from al-Qa'ida to ISIL/ISIS/Da'ish", in *Blitzpol Affairs*, II: 3, pp. 47-70.
- KRONA M., PENNINGTON R. (2019) (a cura di), *The Media World of ISIS*, Indiana University Press, Bloomington.
- KRISTEVA J. (2009), *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'im-*

maginario dell'Occidente, Donzelli, Roma.

LARSON F. (2016), *Teste mozze. Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri*, UTET, Novara.

LENOIR T., CALDWELL L. (2017), "Image Operations: Refracting Control from Virtual Reality to the Digital Battlefield", in EDER J., KLONK C. (a cura di), *Image operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester University Press, Manchester, pp. 89-100.

LYON D. (1997), *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano.

MARIANI G. (2014), "Teste mozze e cultura americana", in *Doppiozero*, 17 novembre 2014.

MIGNEMI A. (2018), "La fotografia e la memoria. Osservazioni sulla violenza nelle immagini e sulla violenza delle immagini", in GUERRI M. (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano, pp. 91-114.

MITCHELL W. J. T. (2012), *Cloning Terror. La Guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze-Lucca.

MOLIN FRIIS S. (2017), "Beyond Anything we Have Ever Seen: Beheading Videos and the Visibility of Violence in the War Against ISIS", in *Interational Affairs*, XCI: 4, pp. 725-746.

ORSINI A. (2018), *L'ISIS non è morto. Ha solo cambiato pelle*, Rizzoli, Milano.

PETLEY J. (2003), "War Without Death: Responses on Distant Suffering", in *Journal of Crime, Conflict and the Media*, 1: 1, pp. 72-85.

PREVITALI G. (2017), *Pikadon. Sopravvivenze di Hiroshima nella cultura visuale giapponese*, Aracne, Roma.

Id. (2018), "Messaggeri di Allah. Note sul martirio filmato nei video dello Stato Islamico", in *Lexia*, 31-2, pp. 301-314.

ROGER N. (2013), *Image Warfare in the War on Terror*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York.

SCURATI A. (2003), *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre Corte, Verona 2003.

Id. (2007), *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*,

Donzelli, Roma.

SONTAG S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano.

STAHL R. (2018), *Through the Crosshairs. War, Visual Culture & The Weaponized Gaze*, Rutgers University Press, New Brunswick.

VIRILIO P. (1989), *La macchina che vede. L'automazione della percezione*, Sugarco, Milano.

Id. (2002), *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino.

WALL M. (2018), *Citizen Journalism. Practices, Propaganda, Pedagogies*, Routledge, Londra-New York.

WEIZMAN E. (2017), *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York.

ZIMMER C. (2015), *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York.

CHIARA DAVINO, LORENZA VILLANI

La società del controllo. Lettura di spazi e fatti urbani attraverso il paradigma della trasparenza

Introduzione

L'ambivalenza del concetto di *trasparenza* rende complessa l'individuazione di un significato univoco del termine: i molteplici ed eterogenei usi del concetto non possono essere riuniti all'interno di un'unica cornice di senso. La trasparenza può essere applicata a soggetti individuali e collettivi completamente diversi; ad azioni, strutture, procedure, sistemi, organizzazioni; all'io individuale e alle relazioni umane. La trasparenza può inoltre riguardare le organizzazioni e le istituzioni nel modo in cui queste si restituiscono ai cittadini; può essere adottata per monitorare e protocollare i cittadini; i cittadini stessi possono ricorrere all'uso reciproco della trasparenza per scopi diversi. Esiste dunque una trasparenza *verticale*, operata dall'altro, ed una *orizzontale*, messa in atto tra pari. La trasparenza interagisce, infine, con concetti sempre diversi; nel saggio verrà relazionata a quelli di potere, controllo e sicurezza nel contesto dello *stato di emergenza* e del mantenimento di un predefinito ordine socio-spaziale. È nel contesto emergenziale e di organizzazione socio-spaziale che la trasparenza diviene infatti vero e proprio dispositivo di controllo adottato dalle istituzioni governative delle potenze economiche globali per monitorare flussi, opinioni e scelte delle rispettive popolazioni.¹ Il quadro interpretativo, che veicola il suddetto utilizzo

¹ Il concetto di *popolazione* è qui considerato insieme a quello di *pubblico* inteso da Foucault come quell'aspetto della prima nel momento in cui non la si considera nei suoi caratteri di specie ma in quelli di *superficie di presa* che offre. Il pubblico è la popolazione quando la si considera nei suoi comportamenti, timori,

della trasparenza, associa a questa il concetto di *progresso*: in funzione di *efficienza* e di *sviluppo sempre maggiori* la trasparenza viene propagandata ed accolta dalla popolazione, spesso a prescindere dalle possibili ripercussioni sociali, spaziali ed etiche del suo utilizzo. Post 11 settembre, stati di crisi, minacce globali complesse e senso di insicurezza individuale hanno generato un clima di normalizzazione dell'emergenza (Agamben 2003: 11) legittimato e consolidato in favore di un *fattore di rischio* onnipresente o di una coincidenza sempre maggiore tra *libertà* e *sicurezza* (Comitato Invisibile 2019: 63). La "politica di disagio" che si è andata consolidando investe tutti i livelli della società, al di là di ogni paura specifica legata al terrorismo (Bigo 2008: 8), e pone sullo stesso piano fenomeni molto diversi tra loro, rispetto ai quali sviluppa meccanismi eterogenei di sorveglianza (ivi: 19) che impongono all'intera popolazione o a specifici gruppi il paradigma della trasparenza.

La società della trasparenza che si sta definendo a scala globale, nei paesi economicamente e tecnologicamente più sviluppati, insiste sull'accessibilità ai dati, informazioni e *persone* per il mantenimento di un determinato ordine socio-spaziale. Tale società si consolida in funzione di stati di crisi, di rischio e di minaccia e utilizza lo spazio digitale per regolare quello fisico creando gerarchie socio-spaziali e determinando l'accessibilità a specifici spazi. Questa società agisce sulla popolazione e quest'ultima concorre a consolidarla in funzione della politica narrativa che le istituzioni stesse diffondono per mantenere attiva la propria "politica di disagio". Nella società della trasparenza i processi decisionali di tipo socio-politico-spaziale vengono velocizzati in funzione della logica del *rischio sempre maggiore* e le misure temporanee eccezionali che ne derivano tendono a sopravvivere allo stato di emergenza (Harari 2020). Questa società assume la forma del "banottico", architettura sociale caratterizzata dall'eccezionalità del potere, dall'esclusione di alcuni gruppi in funzione del loro comportamento potenziale, dalla profilazione, dagli imperativi normativi che adotta (Bigo 2008: 32).

.....
pregiudizi; quando questa deve essere orientata in una precisa direzione, ovvero verso una determinata opinione e si presta al potere delle campagne di convincimento (2005).

Indipendentemente dalle accezioni positive che il concetto di trasparenza può avere, quella che si indaga è una *trasparenza opaca*, nella quale non necessariamente la maggiore visibilità adottata nel campo della politica o del mercato produce una *governance* migliore. All'interno del regime neo-liberale, fondato sulla trasparenza opaca, ciascun individuo, tecnologicamente avanzato e appartenente ad una classe medio-borghese, collabora alla costruzione, su scala globale, del capitalismo della sorveglianza: bioeconomia che sfrutta l'esperienza umana dell'*homo comfort* come materia prima e che impone un nuovo ordine collettivo basato sulla sicurezza assoluta (Zuboff 2019: 13).²

Nel contesto dell'emergenza sanitaria SARS-CoV-2 e della conseguente riorganizzazione socio-spaziale su scala globale, il concetto di trasparenza, associato a quello di sicurezza, appare quanto mai attuale per interrogarsi su quali possano essere le ripercussioni future a partire dal suo odierno utilizzo eccezionale – promosso non solo *dall'alto* ma anche, orizzontalmente, *tra pari*. Eterogenei contesti governativi hanno adottato altrettanto eterogenee tecnologie per istituzionalizzare sistemi di trasparenza finalizzati al contenimento del contagio attraverso un capillare monitoraggio sociale.

A partire dall'inquadramento del concetto di *trasparenza*, dall'analisi di casi studio culturalmente diversi tra loro e dell'attuale emergenza sanitaria – nella quale permangono concetti univoci propri della condizione emergenziale – vengono indagate le ripercussioni socio-spaziali della trasparenza associata al potere e al controllo.

Stato dell'arte

Il rapporto tra i concetti di trasparenza, potere, controllo e sicurezza incide in modi diversi sulla società a seconda del valore e alla predominanza che ciascuno di questi assume nelle diverse fasi storiche.

.....
2 Con l'espressione *homo comfort* ci si riferisce al concetto coniato da Stefano Boni. Non si intende una determinata etnia o classe sociale localizzabile geograficamente, quanto piuttosto una categoria dalla composizione eterogenea di cui fanno parte molti abitanti del pianeta accomunati dalla scarsa opposizione sociale all'odierno modello politico-produttivo in favore di un maggiore benessere (2014).

In qualità di dispositivo adottato in modi eterogenei dalle forme di governo, la trasparenza può assumere significati e forme diverse andando ad incidere fortemente sulle manifestazioni di potere, controllo e sicurezza.

La trasparenza, intesa come sistema di sorveglianza onnipresente e reciproco tra i cittadini è, per Rousseau, fonte del governo morale (Berger, Owetschkin 2019: 10-11); alla base di tale forma di controllo vi è il *patto sociale* secondo cui ciascuno mette in comune la propria persona e ogni suo potere sotto la suprema direzione della volontà generale, unendosi sotto una forma di associazione che protegge e difende, con tutta la forza comune, la persona ed i beni di ciascun associato. Il *contratto sociale* nasce in funzione della necessità di sicurezza che investe le molteplici sfere della vita degli uomini che, secondo Rousseau, per conservarsi, possono solamente aggregarsi unendo le forze individuali in un unico impulso (1977). Secondo il filosofo svizzero, l'uomo passando dallo stato di natura allo stato civile – e rendendosi trasparente a tutti gli altri – acquista un diritto pari a quello che cede su di sé; in questo modo tutti guadagnano l'equivalente di quello che perdono (Rousseau 1977: 24). La *società trasparente* articolata da Rousseau nel “Contratto sociale” è, secondo Foucault, all'opposto di quanto Bentham realizza partendo, analogamente, dal problema della visibilità e della trasparenza (Foucault, Perrot 1983: 15): l'ideatore del panottico, progetta una visibilità totale fondata su uno sguardo monodirezionale che domina e vigila *dall'alto*. Secondo questo paradigma di controllo prospettico, la trasparenza e la visibilità sono adottate come principio di ordine politico e strumento per guidare il comportamento umano, divenendo idee fondative della struttura architettonica del Panottico – forma spaziale applicabile a qualsiasi istituto pubblico in cui le persone devono essere tenute sotto controllo – all'interno del quale la sorveglianza costante è funzionale al miglioramento morale (Foucault 1976: 149).

Nella società del XXI secolo l'architettura disciplinare del panottico, fondata su un paradigma di potere prospettico, viene superata da due nuove forme di trasparenza, la prima rappresentativa di una parte della società neoliberista avanzata nell'impiego di tecnologie

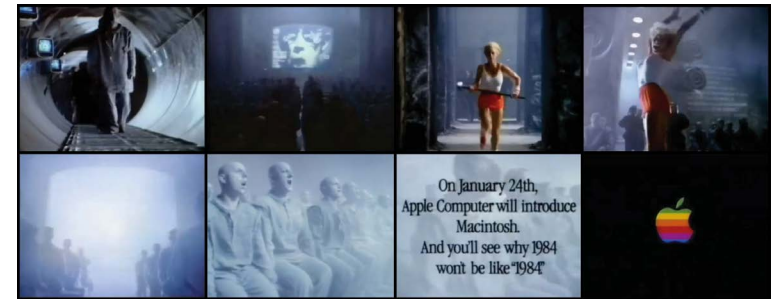


Fig. 1

Collage composto dalle autrici con le sequenze dello spot Macintosh. Operai alienati marciano controllati da telecamere mentre una giovane donna in tenuta sportiva, inseguita da guardie, corre verso un maxischermo sul quale un uomo – esplicito riferimento al Grande Fratello orwelliano – recita: “Oggi, noi celebriamo il primo glorioso anniversario delle Direttive sulla Purificazione dell’Informazione. Noi abbiamo creato, per la prima volta in tutta la storia, un paradiso di pura ideologia dove ciascun lavoratore può realizzarsi al sicuro da invasioni destabilizzanti di verità contraddittorie e arrecanti confusione. La nostra Unificazione dei Pensieri è un’arma più potente di qualsiasi flotta o armata sulla terra [...]”. L’eroina distrugge il maxischermo lanciandogli contro un martello. Lo spot si conclude con una sentenza: “Il 24 gennaio Apple introdurrà Macintosh. E capirete perché il 1984 non sarà come 1984.”

digitali, la seconda fondata sul dispositivo del banottico concettualizzato da Bigo.

Il paradigma di individualismo neoliberista (Zuboff 2019: 43) può essere riassunto attraverso lo spot orwelliano “1984” per il lancio del nuovo personal computer di Macintosh, in cui si annunciava che, con l’avvento del media digitale, il potere non sarebbe più stato in mano a pochi, bensì ciascuno sarebbe divenuto padrone delle proprie azioni, del proprio tempo e del proprio guadagno³ [Fig. 1]. “Il grande merito di Internet è che erode il potere, succhia il potere dal centro e lo sposta alla periferia, erode il potere delle istituzioni sulla gente comune, e restituisce agli individui il potere di gestire la propria vita” (Dyson in Pariser 2012: 52). Il nuovo ordine favorisce l’esperienza diretta grazie alla rete, app e social network all’interno

3 Lo spot fu trasmesso in televisione una sola volta, il 22 gennaio 1984, durante il Super Bowl. Il personal computer è presentato come l’innovativo strumento di liberazione dell’umanità dal conformismo.

dei quali ciascuno può agire, muoversi liberamente e accedere in maniera facile e veloce a servizi di ogni genere. Infatti, i nuovi media consentono a ciascun fruitore di avere più potere e possibilità di scelta rispetto a cosa visualizzare e consumare. Secondo il filosofo coreano Byung Chul Han, la nuova dimensione digitale costituisce, per una parte della società tecnologicamente avanzata e medio-alto borghese, uno spazio per esprimersi e allo stesso tempo esporsi per trarre profitto personale ed economico (2012; 2014; 2016). All'interno di questo processo ciascun individuo è coinvolto in una costante comunicazione e connessione con l'altro che, oltre ad essere interlocutore diventa anche termine di paragone per il miglioramento di sé.

Gli strumenti di calcolo e giudizio, all'interno di questo ordine sociale, sono i "mi piace" e i click di ciascun utente, immagazzinati dal sistema in *big data*:

strumento psicopolitico estremamente efficace che permette di estrarre un sapere sconfinato sulle dinamiche della comunicazione sociale. Questo è un *sapere del dominio*, che consente di avere accesso alla psiche e di influenzarla su un piano pre-riflessivo. [...] I *big data* permettono di elaborare previsioni sul comportamento umano (Han 2016: 21).

La trasparenza è il principio strutturante di questa società digitalizzata che, sentendosi liberata dall'istanza di dominio, si inserisce volontariamente all'interno di una rete di sorveglianza capillare e sistemica. In questa rete ciascun individuo ha il controllo di tutti gli altri (ivi: 19) e contemporaneamente si rende trasparente e protocollabile dagli invisibili detentori dei media (Pariser 2012: 53).

Parallelamente a questo sistema di controllo e trasparenza a-prospettico, che vede coinvolti specifici gruppi sociali nell'epoca del neoliberismo, la contemporaneità, caratterizzata dalle molteplici ed eterogenee minacce globali, vede nascere il dispositivo del banottico che, contrariamente al panottico benthamiano, è frammentato ed eterogeneo. Questo diagramma è un panottico trasposto a livello globale, costituito dal termine *ban* che incorpora, alla visibilità totale (*pan-opticon*), la logica dell'esclusione in funzione della quale profi-

li inquadrati come "anormali" vengono fatti coincidere con gruppi sociali da monitorare tanto nel tempo presente quanto in quello futuro (Bigo 2008: 31).⁴

Attraverso il banottico, *dispositivo di esclusione*, è possibile comprendere una rete di pratiche eterogenee adottate come forma di insicurezza a scala globale. La funzione strategica di questo dispositivo è il controllo e la sorveglianza di alcuni gruppi selezionati che, in funzione del loro comportamento potenziale, vengono profilati ed esclusi. In questo senso il dispositivo agisce rendendo trasparenti i movimenti di specifiche categorie sociali, lavorando più sul monitoraggio del futuro che sul rilevamento del presente. Contrariamente alle retoriche del periodo post 11 settembre, la sorveglianza dell'intera popolazione (*pan*) si riduce quindi, secondo Bigo, alla profilazione di una minoranza ritenuta a rischio o indesiderata. Il dispositivo banottico si struttura in un insieme di elementi eterogenei di discorsi (sulle minacce, l'immigrazione, l'alterità) di istituzioni (agenzie pubbliche, governi) di strutture architettoniche (centri di detenzione, zone di attesa, corsie di traffico Schengen negli aeroporti) di leggi (sul terrorismo, sull'immigrazione, sui richiedenti asilo) (ivi: 32). Questa forma di sorveglianza agisce attraverso nuove tecnologie di profilazione dei soggetti che lavorano a scala transnazionale e sono gestite da molteplici agenzie pubbliche e private che si occupano di sicurezza.

Le nuove forme di sorveglianza agiscono dunque attraverso la *logica del rischio*, strategia di governo atta alla previsione del futuro che adotta la formula dello "scenario peggiore" come regime di razionalità politica (Zylberman 2013). In questo ordine il rischio è inteso come concetto mobile: al suo aumentare corrisponde l'aumento dell'autorità, del potere e del controllo e, parallelamente, il livello di trasparenza, quest'ultima funzionale al monitoraggio del rischio stesso.

Attraverso la logica della previsione, dell'azione prospettica e del rischio potenziale si costituisce un sapere che produce un potere performante, basato sulla conoscenza assoluta in funzione del-

.....
4 Con il suffisso *ban* Bigo fa riferimento al termine introdotto da Jean Luc Nancy poi ridefinito da Agamben.

la quale agisce – così come recita, ad esempio, lo slogan “Scientia est potentia” del programma antiterroristico TIA (Total Information Awareness), attivato nel 2002 per rafforzare le capacità dell’intelligence statunitense e per “conoscere i piani dei terroristi prima che questi agiscano” (Bush in Lam 2012: 175). Il rischio può presentarsi attraverso tre manifestazioni. Nella prima, il rischio può essere direttamente percepibile – si pensi alla proiezione continua dei video dell’attentato alle Torri Gemelle che ha reso la minaccia terroristica tangibile per la maggior parte della popolazione americana. Nella seconda, il rischio può essere percepito attraverso la scienza; in questo caso la prospettiva dello scenario peggiore è gestita da tecnici, esperti e professionisti, come nel caso del sistema TIA. Infine, il rischio può manifestarsi virtualmente: la natura virtuale del rischio comporta l’anticipazione di una minaccia collettiva che esorta la popolazione a coinvolgere l’immaginazione catastrofica come mezzo di azione. Il rischio, così inteso, è prodotto culturale non solo della sfera politica/istituzionale ma anche di quella sociale e cittadina, infatti, il rischio può essere reale o meno ma ha conseguenze solo se un gruppo di persone lo ritiene reale (Adams 2003: 87-103).

Metodologia

Con il fine di indagare il rapporto tra trasparenza, potere e controllo, vengono analizzati sistemi governativi appartenenti a contesti culturali diversi. La trasparenza è qui indagata come dispositivo di organizzazione socio-spaziale che, a scala nazionale ed internazionale, può avere concrete ripercussioni sull’accessibilità dello spazio attraverso processi e meccanismi diversi. Nell’analisi emerge come la trasparenza venga adottata in qualità di *unica soluzione possibile* al problema securitario e di ordine sociale e come, inoltre, siano eterogenei i soggetti impegnati nel suo consolidamento.

Nel primo caso studio, a partire da una serie di provvedimenti emanati, nel periodo post 11 settembre, dall’Unione Europea per far fronte a minacce globali e complesse viene contestualizzato e indagato il sistema sperimentale iBorderCtrl promosso dall’UE nel 2016. Il progetto introduce tecnologie innovative lungo le frontiere terre-

stri esterne dell’area Schengen per consentire o negare l’attraversamento dei confini a cittadini terzi. In funzione di ciò, iBorderCtrl attribuisce a questi ultimi uno specifico “fattore di rischio” sulla base sia di rilevatori biometrici e di interpretazione dei comportamenti non verbali sia della verifica incrociata di molteplici ed eterogenee informazioni.

Nel secondo caso studio viene indagato il Social Credit System, progetto sperimentale promosso dal governo cinese nel 2007 per attribuire punteggi di credito sociale a cittadini ed aziende in funzione della *reputazione* in ambito commerciale, giudiziario, sociale. I punteggi, influenzandosi reciprocamente tra aziende e tra cittadini, trasformano ciascun individuo in attivo sorvegliante di sé e degli altri. Il sistema fa utilizzo di *big data* ed è diffuso in reti già altamente consolidate nella società cinese.

L’analisi è condotta a partire da protocolli, regolamenti, documenti ufficiali ed indagini speculative. Viene inoltre evidenziata la costruzione del quadro narrativo che promuove l’utilizzo ed il consolidamento del dispositivo-trasparenza nelle dinamiche sociali.

La tendenza a rendere sempre più trasparenti e accessibili dati, informazioni, *persone* si rende ancor più evidente oggi nel contesto dell’emergenza sanitaria SARS-CoV-2, nella quale alcuni dei processi presi in esame hanno trovato attuazione immediata. L’odierno regime socio-sanitario di trasparenza e controllo mette dunque in luce, in gradi diversi a seconda del contesto socio-politico preso in esame, una dicotomia tra privacy e salute nella quale, per la tutela della seconda, la prima può essere sospesa in favore di tecnologie che impongono l’esposizione parziale o totale allo sguardo delle autorità. A partire dai casi studio e da una riflessione generale sullo stato di emergenza, focalizzata in particolar modo su quella sanitaria in corso, argomentiamo come il concetto di trasparenza sia estremamente *dinamico* in funzione di una sempre nuova circostanza da regolare.

iBorderCtrl

Attraverso l’esplorazione dei documenti, dei trattati e degli atti che

costruiscono e costituiscono l'Unione Europea, si può ricostruire un quadro sulle politiche di trasparenza e controllo che strutturano l'UE. L'Unione Europea, oltre ad essere un'organizzazione intergovernativa, si pone nei confronti dei propri cittadini consentendo a questi di monitorarne e controllarne l'operato. Ne consegue che la trasparenza delle informazioni sia uno dei principi strutturanti; per questo tutti gli atti legislativi vengono pubblicati in 23 lingue, i locali fisici delle istituzioni sono aperti alle visite e, infine, a coloro che lo richiedono viene concessa la consultazione delle copie dei documenti interni (Robertson 2012: 121). Tuttavia, i paragrafi che seguono mettono in discussione proprio la trasparenza delle informazioni rilasciate dall'UE. Nel caso specifico preso in esame, il sistema iBorderCtrl, l'UE si avvale della censura per oscurare informazioni, nei documenti ufficiali, relative ai temi di privacy e sicurezza – sebbene il sistema stesso imponga ai cittadini la massima trasparenza in funzione della loro stessa sicurezza.

Secondo la Commissione europea sempre più cittadini sono soggetti a molteplici forme di insicurezza, siano esse dovute a crimini, violenza, terrorismo, disastri naturali o causati dall'uomo, attacchi informatici, abusi di privacy e altre forme di disordini sociali ed economici. I cambiamenti nella natura e nella percezione quotidiana dell'insicurezza possono influire sulla fiducia nelle istituzioni e in quella reciproca tra cittadini (European Commission Cordis 2014, par. 2).

Post l'1 settembre, per anticipare, prevenire e gestire minacce complesse, la Commissione europea, ricorrendo alla politica narrativa della *sempre più necessaria sicurezza*, ha introdotto una serie di provvedimenti mirati alla creazione di grandi database nazionali e internazionali. La Commissione ha introdotto, con il regolamento (CE) n. 2252/2004 del Consiglio europeo, gli identificatori biometrici dell'immagine del volto e delle impronte digitali in qualità di dispositivi di sicurezza per passaporti e documenti rilasciati dagli Stati membri. Nel 2013 è entrato in funzione il "Sistema d'informazione Schengen di seconda generazione" (SIS II) che permette alle autorità nazionali doganali, di polizia e di controllo delle frontiere, di scambiarsi reciprocamente informazioni di diversa natura. Questo

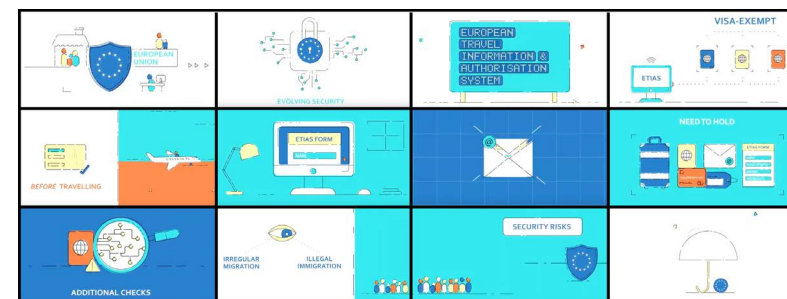


Fig. 2

Collage composto dalle autrici con le sequenze del video promozionale di ETIAS, pubblicato sul canale YouTube di eu-LISA il 20 novembre 2018. ETIAS, il sistema europeo di informazione e autorizzazione ai viaggi, permette a cittadini terzi, tramite una procedura online, di ottenere l'autorizzazione di viaggio preventiva per accedere all'area Schengen. Il controllo incrociato delle banche dati delle agenzie europee mira alla "protezione delle frontiere estere dell'UE. Sapere chi sta arrivando nell'UE ancor prima che raggiunga la frontiera ci renderà più efficaci nel fermare quanti potrebbero rappresentare una minaccia per i nostri cittadini (Valentin Rdev, Ministro dell'Interno della Repubblica bulgara, 25 aprile 2018).

processo di regolamentazione dei controlli è legato in particolar modo alla loro stessa durata lungo le frontiere. L'Unione Europea infatti, oltre a sviluppare sistemi di controllo sempre più innovativi, sistematici e tecnologici – anche sulle persone che beneficiano del diritto alla libera circolazione (Regolamento UE 2017/458, punto 2) –, lavora sulla riduzione dei tempi di attesa durante l'attraversamento delle frontiere. In funzione di ciò, l'UE ha sviluppato sistemi che rendono, attraverso una maggiore accessibilità a dati e informazioni, i cittadini terzi *sempre più trasparenti* alle autorità in fase di controllo – come avviene, ad esempio, nei sistemi ETIAS e iBorderCtrl [Fig. 2]. iBorderCtrl è un progetto sperimentale finanziato dal programma di ricerca e innovazione "Horizon 2020" dell'Unione Europea il cui principale obiettivo, secondo la politica narrativa dei promotori del progetto, è velocizzare l'attraversamento del confine e, allo stesso tempo, migliorare la sicurezza e l'affidabilità dei controlli grazie allo sviluppo di tecnologie innovative – quali la verifica biometrica, il rilevamento automatico dell'inganno attraverso l'interpretazione dei comportamenti non verbali, la verifica dei documenti e l'attribuzio-

ne di un fattore di rischio.

Il progetto introduce una fase di pre-registrazione da casa durante la quale viene richiesto ai cittadini terzi di caricare la foto del passaporto, del visto e specifici documenti che comprovino la disponibilità economica ad intraprendere il viaggio. La seconda fase consiste in un colloquio telematico, durante il quale gli *users*, intervistati dall'avatar di un poliziotto, vengono ripresi dalla propria webcam al fine di rendere rilevabili le microespressioni. Infatti, attraverso la tecnologia della biometria facciale che analizza il comportamento non verbale dell'intervistato, viene determinata la veridicità o falsità delle risposte dell'*user*. Viene così calcolato, in base all'intervista e al numero di menzogne rilevate dall'avatar, il fattore di rischio, anche incrociando fonti diverse per verificare i dati personali dell'intervistato (i documenti precedentemente caricati e le banche-dati delle diverse agenzie europee). Inoltre ulteriori informazioni vengono estrapolate dagli accounts social dell'*user*. Un fattore di rischio elevato comporta la segnalazione del viaggiatore che, una volta giunto al confine, viene sottoposto ad un interrogatorio più approfondito rispetto a quello standard.

Il progetto, lanciato nel settembre 2016 e terminato nell'agosto 2019, è stato applicato per circa nove mesi in specifici valichi di frontiera esterni dello spazio Schengen – Ungheria, Serbia e Lettonia – lungo i quali sono state effettuate valutazioni sia sulle prestazioni tecniche del sistema sia sulle esperienze degli utenti. I risultati della fase sperimentale sono tuttavia censurati nella maggior parte dei documenti accessibili online; quando visibili, pur evidenziando il potenziale delle tecnologie messe in campo e i miglioramenti che queste apporterebbero al sistema securitario dello Schengen, dichiarano una non conformità con le leggi sulla privacy e con i diritti fondamentali che ciascun individuo ha rispetto alla tutela dei propri dati personali. Inoltre, nonostante vengano impiegate tecnologie biometriche, nello stesso quadro tecnico del progetto iBorder, si dichiara la consapevolezza delle controversie scientifiche riguardanti l'efficacia di questi sistemi (iBorderCtrl *technical framework*: par. 12) [Fig. 3].

Tra gli obiettivi che gli sviluppatori propongono c'è quello di andare



Fig. 3

Ludovica Jona, *La macchina della verità*, 2019.

Il sistema è basato su tecnologie biometriche di riconoscimento facciale utilizzate in modi diversi nelle fasi di pre-registrazione e di attraversamento. Le immagini scattate durante il primo colloquio con l'avatar iBorderCtrl vengono utilizzate per creare il modello biometrico dell'utente. L'attraversamento è scandito in tre fasi che verificano se la persona sia la stessa dei documenti, se quella dei documenti sia la stessa del colloquio, se quella del colloquio sia la stessa che vuole attraversare la frontiera (iBorder Consortium 2015: 95-96).

Il documento dal quale le informazioni sono state estrapolate è quasi totalmente censurato.

oltre il sistema biometrico per raccogliere dati a partire dai biomarcatori: indicatori biologici che permettono di ottenere un alto valore prognostico prevedendo, ad esempio, un dato comportamento (iBorderCtrl *technical framework*: par. 5).

Non stupisce dunque che, nel quadro etico, si dichiari non obbligatoria la partecipazione al test iBorderCtrl e che i sistemi hardware e software utilizzati dal progetto non siano ancora conformi alle leggi per il trattamento dei dati personali. Per questi motivi, prima di interagire con il sistema, è necessario il consenso informato del partecipante che può tuttavia decidere, in qualsiasi momento successivo, di non partecipare più al test, senza che la sua decisione abbia ripercussioni o discriminazioni a causa dell'*opt-out*.

Sebbene negli anni siano stati introdotti provvedimenti in materia di sicurezza e corrispondenti quadri giuridici che ne consentissero e garantissero l'operabilità, va evidenziato che, se da un lato le istituzioni chiedono ai cittadini di rendersi sempre più *trasparenti* in favore della loro stessa sicurezza, dall'altro questi ultimi non hanno,

di risposta, la stessa trasparenza da parte delle istituzioni. Molti dei documenti ufficiali accessibili, come anticipato, sono censurati.

Gli studi in materia di privacy e tutela dei diritti fondamentali sul trattamento dei dati personali, nel caso di iBorderCtrl portati avanti dell'Istituto di informatica giuridica (IRI) dell'Università di Hannover nel 2017, evidenziano che sia doveroso riflettere sull'applicazione di alcuni sistemi, raccoglitori di dati personali, considerando nella valutazione la tendenza ad utilizzare dati già presenti per nuovi scopi. Infatti, una volta costituita, una banca dati può essere consultabile, ad esempio, per ragioni securitarie o sanitarie, a prescindere dal motivo per il quale i dati sono stati inizialmente raccolti (Stoklas 2017). Esempio emblematico di ciò il progetto cinese Social Credit System, sistema di credito sociale-sorveglianza di massa.

Social Credit System

Il Social Credit System (SCS) è un sistema sperimentale di credito sociale progettato dal governo cinese nel 2007 e perfezionato, da allora, per entrare in vigore nel 2020. A seconda del contesto culturale entro cui ci si inserisce, il SCS può essere considerato un dispositivo più o meno “orwelliano”. Dal punto di vista del governo cinese, il sistema è uno strumento di condivisione di *big data* pubblici e privati già esistenti, raccolti per altri scopi, e riutilizzati per valutare l'affidabilità di cittadini e aziende. Con il fine di standardizzare i comportamenti individuali e collettivi e di ottimizzare, in ambito economico, tempo e risorse, vengono promossi modelli comportamentali virtuosi per cittadini e aziende tramite i ruoli guida dei media. Il sistema, infatti, mira dichiaratamente a “perfezionare i meccanismi di controllo dell'opinione pubblica sociale”⁵ (State Council 2014) per istituire una “cultura della sincerità [...] per lo sviluppo della società ed il progresso della civiltà” e per “un lungo periodo di pace e di ordine”⁶ (ibidem). Le valutazioni di credito sociale – che si influenzano reciprocamente sia tra aziende sia tra parenti e conoscenti – vengono pubblicate in *blacklist* o *redlist* accessibili online.

5 Traduzione delle autrici.

6 Traduzione delle autrici.



Fig. 4

Collage composto dalle autrici con le sequenze del video pubblicato da James O'Malley sul suo profilo Twitter il 29 ottobre 2018 durante un viaggio in treno Pechino-Shanghai.

[Gentili passeggeri – le persone che viaggiano senza biglietto – che hanno un comportamento inadeguato o fumano nelle aree comuni – saranno punite secondo regolamento – e il comportamento sarà registrato sul sistema individuale informativo di Credito. – Per evitare un punteggio negativo – per favore seguite il regolamento].

L'obiettivo è dimostrare quanto sia *glorioso* il mantenimento della fiducia e quanto sia, invece, *vergognoso* il suo contrario (ibidem). Da un punto di vista diverso rispetto a quello cinese, il SCS è interpretato come un sistema governativo di sorveglianza diretta e capillare che agisce sui cittadini e che, da questi ultimi, è consolidato *autonomamente* in funzione delle facilitazioni accessibili tramite un elevato punteggio di credito sociale. I premi – assegnati anche in funzione delle segnalazioni di trasgressori – e le punizioni, entrambi punti focali del sistema, consentono o negano l'accesso a determinati spazi influenzando fortemente l'inclusione o l'esclusione sociale⁷ [Fig. 4]. Inoltre, i due protocolli del 2007 e del 2014, emanati dal Consiglio di Stato e finalizzati alla definizione e alla costruzione del SCS, evidenziano vaghezza linguistica, genericità e ambiguità.⁸ Tale

7 Al SCS è stato accostato “Nosedive”, prima puntata della terza stagione della serie *Black Mirror* andata in onda il 21 ottobre 2016, nella quale, così come avviene realmente nel SCS, il punteggio di credito, influenzato dalle valutazioni altrui, permette, ad esempio, di ottenere riduzioni sui costi di affitto di immobili.

8 I due protocolli si riferiscono, rispettivamente, ai periodi temporali 2007-2014 e 2014-2020 e si rivolgono a tutti i governi popolari provinciali, regionali e comunali e a tutti gli organi governativi.

incertezza, attribuibile in più larga misura al diritto cinese contemporaneo, pur essendo ritenuta la guida essenziale nel processo legislativo nazionale ha forti ripercussioni nell'accessibilità della legge e nella sua interpretazione (Cao 2012: 15). Appare pertanto complesso riuscire a definire con esattezza i *limiti* del SCS e le ripercussioni concrete del progetto rifacendosi ai soli protocolli. L'analisi dei meccanismi di funzionamento delle regioni modello dimostrative e delle città-pilota di credito aiuta maggiormente nella comprensione del sistema.

Secondo la definizione espressa durante il "Credit Cities Construction Summit", organizzato nel 2017 dalla National Development and Reform Commission (NDRC), nella *città di credito* il governo locale e diverse aziende operanti nel settore della tecnologia condividono i loro dati reciprocamente per determinare il livello di affidabilità di aziende e di singoli individui (Ahmed 2019: 56). Un livello alto di affidabilità sblocca, nelle città-pilota, benefici come il *bike sharing* gratuito o l'affitto senza deposito per camere d'albergo, appartamenti ed uffici; al contrario, un livello basso, preclude l'acquisto di biglietti aerei per voli interni e di treni veloci, impedisce la prenotazione di soggiorni in certe categorie di hotel, determina maggiori e più frequenti controlli da parte delle autorità e impedisce l'accesso a determinate scuole (Berti 2019). Intese come veri e propri laboratori per influenzare il comportamento (Ahmed 2019: 57), le città-pilota di credito si strutturano tramite due diversi livelli di collaborazione: quella tra il governo nazionale e aziende tecnologiche, per la costruzione di piattaforme online finalizzate al monitoraggio dei dati di credito, e quella tra le amministrazioni comunali ed aziende tecnologiche, per la creazione di sistemi di *rating* locali. A Suzhou e a Fuzhou, città-pilota del sistema dal 2018, è attivo il progetto "Xinyi+" nel quale la NDRC collabora, per la condivisione di dati, con grandi società cinesi: Ant Financial – del gruppo Alibaba –, Didi Chuxing e Ctrip. Trattandosi di aziende egemoni nei rispettivi settori, la condivisione di dati relativi a persone e aziende è massiccia e capillare. Gli utenti, che partono indistintamente con cento punti di credito, ricevono incentivi in cambio di comportamenti consoni alle disposizioni governative o possono incontrare ostacoli durante

trattative di affitto o nel ricevere prestiti.

In virtù della natura autoritaria del governo cinese, poche sono le ricerche finalizzate ad indagare il consenso pubblico relativo al SCS. Nell'indagine condotta tra febbraio e aprile del 2018 da Genia Kostka, docente di Politica Cinese presso la Freie Universität di Berlino, emerge l'esistenza di un nutrito gruppo di cittadini che non approva né critica il sistema. Approvano dichiaratamente il sistema coloro che vivono in ambiente urbano, hanno un'educazione medio-alta e usufruiscono già di sistemi tecnologici poiché ricevono benefici diretti tramite il sistema di credito sociale (la priorità nella chiamata di taxi, sconti sulle corse o sul *bike sharing*). Inoltre, questa specifica fascia di popolazione pensa che il governo abbia già accesso a qualsiasi tipo di informazione (Kostka 2018). Tale aspetto è emerso con evidenza durante l'emergenza sanitaria SARS-CoV-2 con l'attivazione di un immediato sistema di monitoraggio incentrato sulla trasparenza totale, tramite dispositivi digitali, ed imposto a ciascun cittadino come prerogativa sociale per debellare il virus.⁹ Sebbene sistemi di controllo finalizzati alla trasparenza sociale siano dunque usuali tanto in *stati di normalità* quanto in *stati di emergenza*, molti cittadini delle città-pilota di Suzhou e Fuzhou non sono a conoscenza del SCS (Chen, Dharmawan, Li 2019).

Pur considerando le differenze culturali ed interpretative, il SCS risulta essere finalizzato all'istituzione di una società della trasparenza totale, attraverso il capillare monitoraggio digitale dei comportamenti sociali, individuali e collettivi, con conseguenti ripercussioni socio-spaziali. In questa prospettiva, la trasparenza, relazionata ai concetti di potere e controllo, è *imposta* ai cittadini sebbene le istituzioni non si mostrino trasparenti nella costruzione e restituzione del sistema.

.....
 9 "WeChat" e "Alipay", le più popolari *app* cinesi per dispositivi digitali, includono oggi la *tool* governativa "Health Code" creata appositamente dal governo cinese come estensione delle due applicazioni. "Health Code" è finalizzata all'assegnazione del codice sanitario elettronico. Anche in questo caso sono previste ricompense a coloro che segnalano i trasgressori delle disposizioni governative (Zunino 2020). Ciò dimostra come il sistema di premi e punizioni sia facilmente traslabile dallo *stato di normalità* a quello di *emergenza*.

Conclusioni

Nei casi studio affrontati, la relazione tra trasparenza, potere e controllo ha evidenziato come la prima non sia prerogativa costituente della restituzione ai cittadini di sistemi e progetti vagliati dalle istituzioni per monitorare flussi di persone in entrata lungo le frontiere, nel caso del progetto sperimentale iBorderCtrl, o per standardizzare socialmente la popolazione ed implementare l'economia nazionale, nel caso del sistema sperimentale SCS. Tuttavia, entrambi i progetti hanno nell'elevato grado di accessibilità a dati di aziende, cittadini e cittadini terzi il proprio carattere costituente.

Il concetto di trasparenza è, come si è detto, estremamente ambivalente in funzione del soggetto che ne dispone e dell'oggetto su cui agisce. La trasparenza è, nei casi studio analizzati, dispositivo di controllo e di esercizio del potere governativo, paradigma di sofisticati sistemi tecnologici e digitali finalizzati all'accessibilità totale delle informazioni raccolte; parallelamente, strumento attraverso cui l'autorità detiene il potere negando l'accessibilità alle proprie informazioni. In funzione di ciò, il concetto di controllo appare unidirezionale, esercitato dall'istituzione governativa sui cittadini senza che questi possano accedere liberamente a specifici dati e progetti che tuttavia hanno, o potrebbero avere, concrete ripercussioni sull'accesso a spazi o facilitazioni.

Riprendendo quanto detto, in funzione di minacce globali complesse e di stati di emergenza sempre più frequenti, le istituzioni adottano la strategia governativa dello *scenario peggiore* in funzione della quale sviluppano sistemi di monitoraggio che spesso prescindono dalla fattibilità giuridica, come nel caso del progetto iBorderCtrl, non ancora entrato in funzione proprio a causa della non conformità con le leggi europee sulla privacy e protezione di dati. Tuttavia, gravi stati di crisi possono facilitare l'introduzione di sistemi digitali potenzialmente invasivi della privacy e vagliati, dapprima, solo in via sperimentale. È questo il caso, ad esempio, delle applicazioni governative europee per dispositivi digitali introdotte nel contesto dell'epidemia SARS-CoV-2 e della tool governativa cinese "Health Code" che ufficializza molte disposizioni proprie del SCS [Fig. 5].



Fig. 5

Collage composto dalle autrici con le sequenze-video della puntata di Report "La zona grigia" andata in onda il 6 aprile 2020 su Rai 3. A Wuhan ogni volta che si sale e si scende da un mezzo pubblico è necessario scansionare, con l'apposita app governativa, il QR code presente in ciascun autobus o vagoni della metropolitana per verificare se si stia viaggiando al sicuro (la banda verde che compare sulla schermata del cellulare) e per rendere tracciabile ogni spostamento. Le autorità sono al corrente di tutti i luoghi frequentati da ciascuno e del tempo esatto trascorso in questi così da poter attribuire a tutti il rispettivo codice sanitario elettronico giornaliero.

La digitalizzazione del monitoraggio sanitario, sebbene non introduca sostanziali cambiamenti in materia di privacy e raccolta dati poiché proporzionata al contesto socio-politico che l'adotta, acquisisce un valore *medico* e *preventivo*; produce l'odierno *spazio sociale* (Lefebvre 1976) di bio-sicurezza, tanto alla scala individuale quanto a quella istituzionale, nel quale la confluenza funzionale tra spazio fisico e digitale vede il secondo finalizzato alla riorganizzazione del primo.¹⁰ Appare dunque possibile ipotizzare che l'introduzione odierna, su scala globale, di applicazioni di tracciamento e monitoraggio governativo della popolazione per ragioni di sicurezza sanitaria, possa facilitare l'introduzione, nella coscienza collettiva, di ulteriori sistemi di monitoraggio, come quelli sperimentali indagati, che adottano la visibilità, l'accessibilità e la trasparenza come dispositivi di prevenzione e di risposta a stati di crisi di volta in volta diversi.

¹⁰ La riorganizzazione spaziale causata dall'epidemia SARS-CoV-2 ha portato alla digitalizzazione di numerosi contesti sociali che aprono la possibilità a considerazioni ulteriori sul tema dell'accessibilità a dati ed informazioni. Questo il caso, ad esempio, delle piattaforme per l'istruzione telematiche, offerte da Google al MIUR, come noto piuttosto invasive della privacy individuale (Wu Ming 2020).

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS J. (2003), *Risk and Morality: Three Framing Devices*, in ERICSON R.V., DOYLE A., (a cura di), *Risk and Morality*, University of Toronto Press, Toronto.
- AGAMBEN G. (2003), *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano.
- AHMED S. (2019), "Credit Cities and the Limits of the Social Credit System", in WRIGHT N. D. (a cura di), *Artificial Intelligence, China, Russia and the Global Order*, Air University Press, Alabama, pp. 55-61.
- BENTHAM G., FOUCAULT M., PERROT M. (a cura di) (1983), *Panopticon. Ovvero la casa d'ispezione*, Marsilio, Venezia (ed. or. 1791; *Le panoptique: précédé de l'oeil du pouvoir*, Éditions Belfond, Paris 1977).
- BERGER S., OWETSCHKIN D. (a cura di) (2019), *Contested transparencies, Social Movements and the Public Sphere*, Palgrave, Cham.
- BIGO D., TSOUKALA A. (a cura di) (2008), *Terror, insecurity and liberty. Illiberal practices of liberal regimes after 9/11*, Routledge, Abingdon.
- BONI S. (2014), *Homo comfort. Il superamento tecnologico della fatica e le sue conseguenze*, Eleuthera, Milano.
- CAO D. (2012), *Linguistic Uncertainty and Legal Transparency: Statutory Interpretation in China and Australia*, in BHATIA V. K., HAFNER C. A., MILLER L., WAGNER A. (a cura di), *Transparency, Power and Control. Perspective on Legal Communication*, Ashgate, Burlington.
- COMITATO INVISIBILE (2019), *L'insurrezione che viene – Ai nostri amici – Adesso*, Nero Editions, Roma.
- FOUCAULT M. (1976), *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino (ed. or. (1975) *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris).
- Id. (2005), *Sicurezza, territorio, popolazione: corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano (ed. or. (2004) *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France (1977-1978)*, Éditions du Seuil, Paris).
- HAN B. (2012), *La società della stanchezza*, Nottetempo, Milano (ed. or. (2010) *Müdigkeitsgesellschaft*, Matthes & Seitz Berlin, Berlin).

- Id. (2014), *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano (ed. or. (2012) *Transparenzgesellschaft*, Matthes & Seitz Berlin, Berlin).
- Id. (2016), *Psicopolitica*, Nottetempo, Milano (ed. or. (2014) *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, S. Fischer Verlag, Berlin).
- LAM A. (2012), *Visualizing the terrorist risk in president Bush's War on Terror and Peter Jackson's "The two towers"*, in BHATIA V. K., HAFNER C.A., MILLER L., WAGNER A. (a cura di), *Transparency, Power and Control. Perspective on Legal Communication*, Ashgate, Burlington.
- LEFEBVRE H. (1976) *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano (ed. or. (1974) *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris).
- PARISER E. (2012), *Il filtro*, Il Saggiatore, Milano (or. ed. (2011) *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Penguin Press, New York).
- ROBERTSON C. (2012), *What EU Legislative Texts Reveal about Power, Control and Transparency*, in BHATIA V. K., HAFNER C. A., MILLER L., WAGNER A. (a cura di), *Transparency, Power and Control. Perspective on Legal Communication*, Ashgate, Burlington.
- ROUSSEAU J.J. (1977), *Il contratto sociale*, Laterza, Bari (ed. or. (1762) *Du contract social: ou principes du droit politique*).
- STAROBINSKI J. (1988), *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, University of Chicago Press, Chicago.
- ZYLBERMAN P. (2013), *Tempêtes microbiennes*, Gallimard, Paris.
- ZUBOFF S. (2019), *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss, Roma (ed. or. (2018) *The age of surveillance. The fight for a human future at the new frontier of power*, Public Affairs, New York).

SITOGRAFIA

- BERTI R., *Il Social Credit System cinese: un esempio di big data al servizio del potere*, <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/il-social-credit-system-cinese-un-esempio-di-big-data-al-servizio-del-potere/>, ultimo accesso 19.03.2020.
- BILBYE., *Avatar interviews and portable scanners to speed up border crossing*, <https://horizon-magazine.eu/article/avatar-interviews-and-porta->

ble-scanners-speed-border-crossings.html, ultimo accesso 14.04.2020.
 BLENGINO C., *Emergenze e diritti fondamentali*, <https://www.ilpost.it/carloblengino/2020/03/19/emergenze-e-diritti-fondamentali/>, ultimo accesso 20.03.2020.

CHEN S., DHARMAWAN K., LI D., *China's most advanced Big Brother experiment is a bureaucratic mess*, <https://www.bloomberg.com/news/features/2019-06-18/china-social-credit-rating-flaws-seen-in-suzhou-osmanthus-program>, ultimo accesso 12.04.2020.

Consiglio europeo, *Sistema europeo di informazione e autorizzazione ai viaggi (ETIAS): il Consiglio conferma l'accordo con il Parlamento europeo*, <https://www.consilium.europa.eu/it/press/press-releases/2018/04/25/european-travel-information-and-authorisation-system-etias-council-confirms-agreement-with-european-parliament/>, ultimo accesso 16.04.2020.

Cordis, European Commission, *H2020-EU.3.7. – Secure societies – Protecting freedom and security of Europe and its citizens*, <https://cordis.europa.eu/programme/id/H2020-EU.3.7>, ultimo accesso 14.04.2020.

Gazzetta ufficiale dell'Unione Europea, *Regolamento (UE) 2017/458 del parlamento europeo e del consiglio del 15 marzo 2017*, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32017R0458&from=IT>, scaricato il 10.04.2020.

Harari Yuval Noah, *The world after coronavirus*, <https://www.ft.com/content/19d90308-6858-11ea-a3c9-1fe6fedcca75>, ultimo accesso 1.04.2020.

iBorderCtrl, <https://www.iborderctrl.eu/>, ultimo accesso 18.03.2020.

iBorderConsortium, *D3.2 First version of all technological tools and subsystems*, https://www.asktheeu.org/en/request/iborderctrl_ethics_report#incoming-20050, scaricato il 18.03.2020.

KOSTKA G. *China's social credit system are highly popular – for now*, <https://www.merics.org/en/blog/chinas-social-credit-systems-are-highly-popular-now>, ultimo accesso 19.03.2020.

State Council, *Planning Outline for the Construction of a Social Credit System (2007-2014)*, <https://chinacopyrightandmedia.wordpress.com/2007/03/23/state-council-general-office-some-opinions-concerning-the-construction-of-a-social-credit-system/>, ultimo accesso 2.04.2020.

com/2007/03/23/state-council-general-office-some-opinions-concerning-the-construction-of-a-social-credit-system/, ultimo accesso 2.04.2020.

Id., *Planning Outline for the Construction of a Social Credit System (2014-2020)*, <https://chinacopyrightandmedia.wordpress.com/2014/06/14/planning-outline-for-the-construction-of-a-social-credit-system-2014-2020/>, ultimo accesso 2.04.2020.

STOKLAS J., *Sicherheit im Schengen-Raum: Eine unendliche Datensammelei?*, in "ZD-Aktuell", <https://www.repo.uni-hannover.de/handle/123456789/4587>, scaricato il 10.04.2020.

WU M., *Perché è necessario e urgente liberarsi di Google – e come cominciare a farlo*, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2020/03/degoogling/>, ultimo accesso 20.03.2020.

ZUNINO G., *Coronavirus, app e sistemi per tracciare i positivi: come funzionano (nel mondo, in Italia)*, <https://www.agendadigitale.eu/sicurezza/privacy/coronavirus-i-sistemi-per-tracciare-i-positivi-come-funzionano/>, ultimo accesso 11.04.2020.

FLAVIA DALILA D'AMICO

Datapoiesis: La Trasparenza nella performance poetica dei dati

Nella ricerca del duo artistico *Art is Open Source* (Salvatore Iaconesi e Oriana Persico), basata sulla generazione di processi creativi legati alla computazione dei dati, il concetto di trasparenza assume un'accezione complessa. Il saggio si propone di esplorare in particolare il progetto *Datapoiesis*, nell'ipotesi che possa offrire spunti per ripensare la trasparenza nel panorama mediale, urbano ed estetico che ci circonda. Come vedremo nei processi attivati dai due artisti emergono almeno tre ambiti e relative accezioni in cui poter scrivere e dispiegare la trasparenza: l'ambito delle Media art in rapporto al più vasto panorama mediale di cui si nutrono. L'ambito degli ecosistemi in cui siamo immersi e agiamo nel nostro quotidiano. L'ambito dei discorsi che danno forma alle relazioni tra le persone e le tecnologie.

Del resto, quando parliamo di trasparenza in relazione al vasto dominio dei dati, ci addentriamo subito in un territorio ambiguo ancora forse non sufficientemente esplorato. Basti pensare alla condizione di isolamento dettata dai provvedimenti imposti dall'emergenza Codiv-19 in cui questo saggio prende forma. In un tempo sospeso d'eccezione, in uno spazio ristretto e delimitato dalla presenza dell'altro/a, lo squarcio sul fluire del reale è articolato dal progredire in maniera esponenziale di cifre, dati che misurano e restringono il nostro grado di libertà sulla base di un numero crescente di contagi. Tanto più aumentano i contagi, quanto più è ridotta la nostra possibilità di movimento nello spazio urbano. Tanto più il virus dilaga quanto più trasparente, nel senso di evidente, diventa la percezione del nostro corpo, immediatamente esperito come un'entità fragile

da tutelare e proteggere. L'informazione pervade e altera la natura del contatto, quello tra le persone e quello con il proprio organismo. Respiro, allungo i miei muscoli e interrogo il mio corpo. Sto bene, ma l'idea di essere intaccata da un virus che si manifesta anche in maniera asintomatica mette in dubbio ogni propriocezione. Le narrazioni che mi circondano dunque, quel continuo progredire di dati, numerici e nozionistici, mi spingono in una soglia paradossale che da una parte rende trasparente alla comprensione la precarietà della mia esistenza, dall'altra opacizza il mio legame con il corpo e con il mondo. Se distolgo lo sguardo dalla mia personale esperienza e provo a comprendere quei dati, non riesco a valutarne la dimensione per diverse ragioni. Il numero dei contagi di cui si dispone giornalmente riguarda esclusivamente i casi sottoposti a verifica con tampone, di conseguenza potrebbe essere più alto. Il numero delle morti comprende pazienti che già soffrivano di altre patologie, per cui la letalità del virus potrebbe essere molto inferiore. Allargando poi lo sguardo alla dimensione internazionale, la trasparenza dei dati oscilla maggiormente e sembra rispondere a precise strategie economico-politiche. Tanto più una Nazione si arrende allo stato d'emergenza a scapito dell'economia, quanto più i dati salgono. Tanto meno una Nazione lascia che un virus arresti il proprio sistema economico, quanto meno il numero dei contagi trapela. La situazione si complica maggiormente se si dirotta l'attenzione all'utilizzo da parte dei governi dei dati di geolocalizzazione dei cittadini.

L'esempio della Cina dimostra quanto un sofisticato sistema di sorveglianza affidato all'integrazione di intelligenza artificiale, telecamere e software di rilevamento della temperatura, da una parte comprometta altamente i concetti di privacy e trasparenza sull'utilizzo dei dati degli utenti, dall'altra sia utile a controllare lo sviluppo del virus e a tutelare la popolazione informandola sul rischio di contagio all'incontro di un potenziale portatore di virus.¹ A quest'ultimo

1 Cfr. SIMONETTA B. "Così big data e intelligenza artificiale stanno battendo il coronavirus in Cina", in *Il sole 24 ore*, 9 marzo 2020: "SenseTime, una delle principali società di intelligenza artificiale in Cina, ha reso noto che il suo software di rilevamento della temperatura 'contactless' è stato implementato nelle stazioni della metropolitana, nelle scuole e nei centri pubblici di Pechino, Shanghai e Shenzhen [...] Tencent, la holding che sta dietro alla popolare app di messaggistica

aspetto si dovrebbe poi aggiungere che le normative vigenti a tutela della privacy e della trasparenza dei dati non sono globalmente omogenee, ma variano da nazione a nazione, da continente a continente.² Si evince che il valore di un dato è soggetto a mutare al variare del sistema di credenza e misura di riferimento (Givigliano 2006). Quello che emerge dunque è che ogni dato, sia esso numerico, personale o sensibile,³ per quanto legittimato da scienze dure come la statistica e la matematica, sia sempre frutto del contesto e della narrazione che lo permea e costruisce. "Il dato è un'opinione", così la trasparenza.

Quest'ultimo 'assioma' è alla base del progetto *Datapoiesis* di Oriana Persico e Salvatore Iaconesi. Il progetto, foriero di azioni, installazioni e performance collettive, parte dalla constatazione che la nostra attuale esperienza e comprensione del mondo sia filtrata dall'elabo-

.....
WeChat, ha lanciato una cosa simile basata su un codice QR. L'app si chiama 'close contact detector' e avvisa gli utenti se entrano in contatto con un potenziale cittadino portatore di virus. L'efficienza della macchina tecnologica cinese, nel rallentare il contagio da coronavirus sembra un fatto ormai accertato. Ciononostante, rimangono pesanti dubbi sugli effetti – diretti e indiretti – che questa nuova massiccia raccolta di dati potrà avere sulla privacy dei cittadini cinesi. Molte delle app menzionate, infatti, richiedono agli utenti di registrarsi con il loro nome, numero di identificazione nazionale e numero di telefono. E attualmente non c'è grande trasparenza sul modo in cui il governo di Pechino stia effettuando i controlli incrociati".

2 Nell'Unione Europea ad esempio tale materia è sottoposta al Regolamento Ue 2016/679, noto come GDPR (*General Data Protection Regulation*) – relativo alla protezione delle persone fisiche con riguardo al trattamento e alla libera circolazione dei dati personali, aggiornato nel maggio del 2018. Cfr: La Gazzetta ufficiale dell'Unione Europea: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:32016R0679> (ultimo accesso il 25-03-2020).

3 Anche la stessa nozione di dati sensibili o personali mutua al variare della legislazione applicata nel Paese di provenienza dell'utente. Con l'entrata in vigore nell'Unione Europea nel maggio del 2018 del GDPR (*General Data Protection Regulation*) – relativo alla protezione delle persone fisiche con riguardo al trattamento e alla libera circolazione dei dati personali, per "dati sensibili" si intende: tutte le informazioni che conducono ad un singolo individuo attraverso le sue caratteristiche, relazioni, abitudini, stile di vita e così via, quindi dati anagrafici, giudiziari, origine razziale o etnica, opinioni politiche e religiose, orientamento sessuale, geolocalizzazione (ibidem).

razione di innumerevoli dati. I social network, gli applicativi di geolocalizzazione, i *cookie* sui diversi siti web, ci rendono costantemente produttori di dati e contemporaneamente modellano un'immagine del mondo sulla base dei nostri interessi.⁴ Le più importanti tematiche che interessano il nostro tempo (Codiv-19, cambiamento climatico, le migrazioni, l'economia, la povertà) ci vengono restituite sotto forma di dati elaborati da grandi istituti nazionali di statistica. Per quanto distante possa sembrare questa rappresentazione numerica del mondo essa impatta, come dicevamo poc'anzi, sulla dimensione intima del sé.

Il progetto *Datapoiesis* è concepito per consentire ai partecipanti di percepire sensorialmente l'interconnessione dei dati sul nostro corpo in stretta relazione a quella dell'ecosistema in gioco. La permeabilità dei dati dunque, cioè il loro continuo mutare, la relatività che li determina e l'effetto produttivo che il loro relazionarsi esercita sulle nostre vite. *Obiettivo*⁵ ad esempio è una scultura luminosa collegata ad un'intelligenza artificiale che esamina le più grandi banche dati mondiali atte a misurare la povertà.⁶ Ogni *layer* di cui la lampada si

4 Il concetto di *Filter Bubble*, lanciato dall'attivista Eli Pariser, indica quegli algoritmi che evidenziando i risultati di ricerca – ad esempio, su Google – che vengano reputati come più pertinenti o significativi dato il nostro profilo utente – per come questo è compreso e inteso dai servizi online – ci impediscono effettivamente di accedere a tutta l'informazione disponibile, creando, appunto, una bolla intorno a noi, e impedendo di uscirne. Per maggiori informazioni: http://en.wikipedia.org/wiki/Filter_bubble (ultimo accesso 28-03-2020).

5 L'opera è entrata a far parte della Collezione Farnesina per la sua capacità di unire arte, ricerca e innovazione tecnologica, e di contribuire in modo attivo alla cooperazione internazionale sensibilizzando e coinvolgendo persone e istituzioni sui grandi temi sociali della contemporaneità.

6 Dal sito dell'Istat si evince che: "La soglia di povertà assoluta rappresenta il valore monetario, a prezzi correnti, del paniere di beni e servizi considerati essenziali per ciascuna famiglia, definita in base all'età dei componenti, alla ripartizione geografica e alla tipologia del comune di residenza [...] Calcolando il valore della soglia nell'anno 2010 per una famiglia composta da due componenti, uno di 60 anni di età e l'altro di 76 anni, residenti a Milano, esso corrisponde a euro 964,92". Questo calcolo tuttavia non ci fornisce informazioni qualitative sulla povertà. Lo stesso nucleo familiare in una cittadina più piccola rispetto a Milano, o costituito da componenti più giovani, sarebbe meno povero? Cfr. il sito dell'Istat <https://>

Fig. 1
Obiettivo, Collezione Farnesina, ph. Arianna Forte.



componi rappresenta un'area geografica del mondo ed è illuminata da luci LED la cui variazione di intensità segnala il preciso istante in cui una persona entra nella soglia di povertà assoluta. Ogni qual volta un determinato valore viene a modificarsi, la scultura emana pulsazioni luminose consentendo al fruitore di avere una percezione visiva di un'entità numerica così grande come quella della povertà mondiale. La lampada smetterà di illuminare solo quando la povertà globale scenderà sotto una determinata soglia, quindi potenzialmente mai. L'oggetto *datapoietico* di laconesi e Persico ha la capacità di trasferire 'una trasparenza', intesa come tangibilità, a queste entità numeriche altrimenti intangibili. Al contempo però, 'l'opera' si innesta su un cortocircuito, ponendo in questione lo stesso concetto di trasparenza associato tanto ad una scienza dura, come la statistica, quanto alla realtà che ci circonda, vista come il risultato di un processo performativo costantemente mediato. Prima di addentrarci nello specifico di *Datapoiesis* è bene circoscrivere il pensiero entro cui il duo agisce e ricerca [Fig. 1].

La (data)poetica di Art is Open Source

Hacker informatico e ingegnere robotico lui, esperta di comunicazione e cyber-ecologista lei, Salvatore laconesi e Oriana Persico propongono un approccio al fare artistico a cavallo tra scienza,

www.istat.it/it/dati-analisi-e-prodotti/contenuti-interattivi/soglia-di-poverta (ultimo accesso il 24-03-2020).

biopolitica, economia e informatica, concependo il proprio campo d'azione come un ecosistema da cui è impensabile isolare un solo fattore. È con questa attitudine che come artisti e attraverso HER,⁷ il loro centro di ricerca, collaborano con amministrazioni locali, scuole, università, imprese, designer, artisti. Un progetto che forse ben sintetizza le modalità operative e il quadro teorico entro cui il duo si muove è IAQOS⁸ acronimo di Intelligenza Artificiale di Quartiere Open Source.⁹ Il progetto nasce da una sorta di inversione nella concezione delle Intelligenze Artificiali che quotidianamente guidano o coabitano le nostre giornate come Siri o Alexa. “Dispositivi”¹⁰ questi che fanno leva sui nostri desideri e necessità, raccogliendo dati attraverso i social o con altri mezzi, reindirizzati poi agli interessi economici e politici delle grandi compagnie che li hanno progettati o che vi sono collegate. Intelligenze artificiali in un certo senso responsabili di creare e appagare allo stesso tempo i nostri desideri. Al contrario IAQOS già dalla sua ideazione è concepita come un'intelligenza artificiale partecipativa allo scopo di apprendere da e per lo specifico quartiere in cui nasce: Torpignattara a Roma.¹¹ I dati di cui si alimenta sono decisi dalla comunità e i suoi risultati sono accessibili a tutti/e. IAQOS è infatti un/una bambina digitale che si nutre e cresce grazie alle informazioni degli e delle abitanti del quartiere, assorbendone la peculiare morfologia storica, popolare e multietnica. Quella di essere “partecipativa” è una marca genetica che riguarda

7 Per un approfondimento sulle ricerche del centro consultare il sito: <https://www.he-rit/>.

8 Per un ulteriore approfondimento è possibile consultare il sito del progetto: <https://iaqos.online/site/>.

9 Concepita nella Scuola elementare Carlo Pisacane di Roma, nel Quartiere Torpignattara, l'Intelligenza Artificiale nasce come progetto vincitore del bando “Periferia Intelligente”, promosso dalla Direzione Generale Arte e Architetture contemporanea e Periferie urbane del MIBAC.

10 Accogliamo qui la nozione di “dispositivo” elaborata da Michael Foucault: “Sempre iscritto in un gioco di potere e insieme, sempre legato a dei limiti del sapere che derivano da esso che nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati” (Foucault 2003: 7).

11 Quartiere popolare a sud est di Roma.

sia le coordinate filosofiche che perimetrano le modalità con cui è nata e le sue funzioni, sia la sua natura tecnica.

Dal punto di vista della gestazione e ideazione, il progetto prende forma all'interno di una scuola elementare, dunque le prime coinvolte nei processi di costruzione a apprendimento dell'AI sono state proprio le generazioni più giovani. Attraverso una serie di workshop studenti, studentesse e insegnanti hanno raccontato a IAQOS storie legate a singoli luoghi del quartiere, mostrato album di fotografie e di famiglia. Successivamente l'intelligenza artificiale ha iniziato a percorrere le strade di Torpignattara con un *tablet* montato su un passeggino e immagazzinato conoscenze mediante incontri e *post it* della comunità territoriale.¹² In questa stramba combinazione tra analogico e digitale, l'apprendimento e il temperamento di IAQOS, proprio come quello di un infante, si sono strutturati sulla base della partecipazione attiva della sua famiglia: il quartiere con le sue memorie, spunti, desideri e prerogative. La funzione e la crescita di IAQOS sono esse stesse partecipative, è infatti un'intelligenza artificiale in grado di instaurare relazioni empatiche con le persone e raccogliere Big Data,¹³ trasformati poi in una sorta di autobiografia collettiva in divenire della comunità territoriale. L'intelligenza artificiale apprende man mano che si intensificano le relazioni e si immagazzinano informazioni. Come scrivono i due artisti:

All'inizio le connessioni che si creano sono inaspettate, proprio come nei bambini le connessioni più forti diventano più interessanti. Man mano si iniziano a capire delle cose, e alcuni collegamenti si trasformano, alcuni elementi si uniscono perché parlano della stessa cosa, altri si separano, si evidenziano le forme più ricorrenti (Iaconesi, Persico 2019).

12 Sul *tablet* è installata una App che ha consentito agli abitanti di lasciare un augurio di benvenuto, registrando un messaggio vocale o una foto.

13 Inizialmente il termine “Big Data” era usato in riferimento a insiemi di dati così grandi da richiedere l'elaborazione di un computer (Manovich 2011). Oggi il termine si riferisce non solo a grandi quantità di dati, ma anche agli strumenti e alle procedure utilizzate per manipolarli e analizzarli. Definiamo Big Data come un fenomeno culturale, tecnologico e accademico che si basa sull'interazione di tecnologia, analisi e mitologia (Boyd & Crawford 2012: 663).

È interessante ad esempio che IAQOS, attraverso i processi di Analisi di Linguaggio Naturale in 54 lingue supportati dall'IA, stia imparando diverse lingue e idiomi che corrispondono a quelle delle diverse etnie che coabitano Torpignattara: romano, italiano, cinese, bengalese, cingalese ecc. Infine da un punto di vista tecnico, IAQOS, a differenza delle altre intelligenze artificiali in commercio, è *open source*,¹⁴ cioè i suoi algoritmi sono disponibili e accessibili per l'ispezione e la modifica di chiunque voglia "partecipare" a svilupparne il comportamento. Inoltre un'app consente di visualizzare una prima info/estetica generativa, che mostra cosa IAQOS stia imparando. Dunque i dati generati dalle interazioni volontarie delle persone sono visualizzabili e trasparenti, i diversi "utenti" hanno cioè la possibilità di tracciare il percorso delle informazioni rilasciate e le loro potenzialità.

È proprio a partire dall'esplorazione delle potenzialità creative dei dati che nasce il progetto *Datapoiesis* che permette ai due artisti di fare uno scarto ulteriore rispetto alle precedenti ricerche. Mentre infatti progetti come IAQOS operano come una sorta di processo di estrusione che porta in luce e mette in relazione le risorse presenti in un determinato ecosistema, come può essere un quartiere, *Datapoiesis* può essere definito come un laboratorio che sonda la capacità dei dati di portare all'esistenza qualcosa che prima non c'era. *Poiesis* infatti, deriva dal termine greco *ποίησις*, cioè l'atto di fare dal nulla, la creazione di qualcosa che non esisteva, ma al contempo anche la creazione poetica.¹⁵ Dunque una produzione poetica dei dati. Il primo esperimento in tal senso è *Antitesi*, un'azione poetica nata dalla commistione di una pianta e un'AI. Il progetto nasce dall'intenzione di comprendere i dati relativi al cambiamento climati-

14 Letteralmente "sorgente aperta", il termine *open source* indica un software il cui codice sorgente è rilasciato con una licenza che lo rende modificabile o migliorabile da parte di chiunque. Oggi il significato del termine "open source" è utilizzato anche in modo più generico, per definire una filosofia e un sistema di valori che celebrano lo scambio aperto, la partecipazione collettiva, la trasparenza, la meritocrazia e lo sviluppo della comunità. Cfr. La definizione ufficiale e il "manifesto politico": <https://opensource.org/osd> consultato il 2-04-2020.

15 *Poiesis*, voce dell'enciclopedia Treccani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/) (ultimo accesso il 31-03-2020).

co. *Antitesi* è infatti una pianta di agave collegata, da un lato, a sensori digitali in grado di rilevare le condizioni climatiche dell'ambiente che l'accoglie (ad esempio temperatura, umidità, qualità dell'aria, ecc.) e il suo stato di salute (crescita, aspetto ecc.). Dall'altro, tramite un'AI, *Antitesi* è connessa alla rete, alla ricerca di articoli e post sui social media utili a intercettare aziende e organizzazioni che svolgano un ruolo attivo nella lotta al cambiamento climatico. Questa doppia entrata di input, fa sì che *Antitesi* possa rilevare a livello fisico (mediante i sensori) dei cambiamenti climatici, confrontando quelli del suo ambiente con una serie di parametri rilevati in passato da grandi banche dati. Inoltre, che essa abbia un'identità digitale attraverso la quale possa ricevere donazioni. L'incrocio di diverse tipologie di dati consente la produzione generativa di azioni con ricadute sul piano reale. Quando infatti *Antitesi* realizza effettivi cambiamenti climatici reagisce reinvestendo le donazioni ricevute a favore di organizzazioni, imprese e mercati finanziari ecosostenibili. Inoltre anche in questo caso il kit di realizzazione è rilasciato in modalità *open source* in modo da consentire a chiunque di poter trasformare piante o addirittura intere foreste in *Antitesi*, generando processi virtuosi su scala globale.

Questa intuizione, la capacità auto-poietica dei dati, porta gli artisti a fondare il progetto *Datapoiesis*. Il termine, come dicevamo, si riferisce alla potenziale azione poetica (nel senso di fare e nel senso di poesia) che i dati digitali, se canalizzati in un processo creativo, possono esprimere. Su questa scia nasce la lampada *Obiettivo* di cui si accennava all'inizio e con essa l'idea di fondare la prima impresa dedicata al *Datapoiesis*, usando la natura intuitiva del fare artistico come strategia, la metodologia del Design per conferirgli identità, le competenze dell'economia per renderla praticabile. Un'azienda il cui scopo è riposizionare in maniera creativa i dati e il calcolo nella nostra società. Il progetto ha preso piede nel novembre del 2019 a Ivrea, nel cuore delle Fabbriche ex Olivetti. La scelta di questo luogo è fortemente emblematica perché si ricollega alla memoria di un'azienda in cui lavoro di fabbrica, design, innovazione tecnologica e cultura convivevano in un felice modello etico di produzione e *welfare* sociale. A partire da una chiamata per ricercatori, artisti,

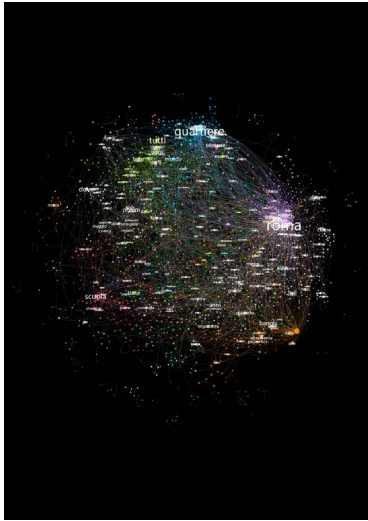


Fig. 2
Infografica di IAQOS, dal sito del progetto.

ingegneri, designer, ed economisti, la *Fall School* si è concretizzata in cinque giorni di workshop e un evento finale con la presentazione dei risultati ottenuti e la revisione del progetto da parte del comitato scientifico. Durante i cinque giorni i partecipanti sono stati chiamati a lavorare in tre gruppi generando rispettivamente il valore e l'identità visiva della nuova impresa *datapoietica*; i prototipi dei prodotti e degli oggetti *datapoietici*; il modello di business e gli ecosistemi relazionali per supportare la vita e l'evoluzione di *Datapoiesis*. Quello che emerge dagli esempi riportati è che la ricerca artistica di Art is Open Source trova il suo acume nella performatività e nella connessione, piuttosto che nella realizzazione di progetti compiuti. Come si declina in questo quadro teorico ed operativo il concetto di trasparenza? [Fig. 2].

Per una trasparenza dei dati e delle funzioni

Porre l'accento sul movimento e sulla relazione implica una concezione dell'artista come entità complessa, distribuita nei legami di più contributi. Una prospettiva dell'arte e delle soggettività che la attivano come nomade,¹⁶ dinamica e trasversale, che però si prefigge

.....
¹⁶ Con il termine "nomade" ci riferiamo in particolare alla riflessione della filosofia

ricadute molto concrete sul piano del reale: Avvicinare i dati e la computazione alle persone, trasferendoli dal dominio della tecnica a quello della cultura. Un simile approccio abbraccia la metodologia della cibernetica, disciplina che si occupa dello studio unitario dei processi riguardanti "la comunicazione e il controllo nell'animale e nella macchina" secondo la definizione fornita dal matematico Norbert Wiener che la fondò (1948). Come scrive lo studioso Mario Ricciardi:

Wiener critica il "metodo funzionale" delle scienze classiche, sostenendo che non è soddisfacente, perché s'interroga esclusivamente sul contenuto dei fenomeni, guarda soltanto sul versante "interno" degli oggetti. Per Wiener, al contrario, le relazioni che intercorrono tra i fenomeni contano molto più di ciò che essi "contengono" (2015: 36).

Nella prospettiva cibernetica, quindi, è il *feedback* della macchina il messaggio, ovvero le connessioni attivate e quelle in risposta. L'enfasi sulla processualità, la relazione e la partecipazione è una strada già a lungo praticata nell'ambito della storia dell'arte almeno a partire dagli anni '50 del Novecento.¹⁷ Con l'introduzione delle tecnologie digitali la magnificazione della relazione tra opera e fruitore, tra il

.....
Rosi Braidotti, la quale sostiene che ogni vivente si debba scoprire come sintesi di un divenire nomade, costituito nella sua transitorietà da processi umani e non-umani, organici e inorganici, politici e sociali. Contro la dicotomia di natura e cultura che ha segnato l'identità unitaria dell'uomo dell'Umanesimo, si sostituisce un soggetto critico non unitario, un "soggetto relazionale determinato nella e dalla molteplicità, in grado di operare sulle differenze, ma anche internamente differenziato, eppure ancora radicato e responsabile" (Braidotti 2013: 57).

¹⁷ Si pensi agli *happening* di Allan Kaprow, alle *performance* di Body art di Vito Acconci o Gina Pane, o agli ambienti dell'arte cinetica e programmata. In riferimento a questi ultimi Umberto Eco scriveva: "Arte cinetica: Forma d'arte plastica nella quale il movimento delle forme, dei colori, dei piani è il mezzo per ottenere un insieme mutevole. Lo scopo dell'arte cinetica non è quindi quello di ottenere una composizione fissa e definitiva. Opera aperta: Forma costituita da una 'costellazione' di elementi in modo che l'osservatore possa individuarvi, con una 'scelta' interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite, intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi" (Eco 1962).

medium e un agente esterno diventa maggiormente palpabile. Ne sono un esempio gli ambienti o le installazioni interattive:

che utilizzano una mescolanza di risorse tecnologiche e linguistiche per proporre una particolare relazione, intenzionale e reciproca, tra opera e spettatore (o artista), ponendo in atto non tanto, o non più, semplicemente degli oggetti, ma dispositivi e situazioni che prefigurano, più o meno programmaticamente, un'esperienza partecipativa, psichica e fisica insieme (Bordini, Di Brino, Vassallo 2003: 47).

Ciò che arricchisce la prospettiva delle pratiche *datapoietiche* dalle precedenti esperienze artistiche, è piuttosto l'enfasi su una dimensione rituale che crea comunità. Tale dimensione si fonda su un patto di fiducia radicato proprio sulla trasparenza: l'avvicinamento intimo al processo, e agli strumenti utilizzati, accessibili e riutilizzabili a posteriori da altre persone. Per sottolineare questa sottile differenza prendiamo in esempio l'ambiente sensibile *Tavoli (Perché queste mani mi toccano)* (1995) di Studio Azzurro. L'installazione interattiva consiste nella proiezione su sei tavoli di altrettante figure pressoché immobili. Quando il fruitore/spettatore tocca il tavolo, la figura proiettata reagisce, si attiva, racconta una piccola parte della sua storia. L'installazione implica in fase di progettazione e ideazione, il coinvolgimento partecipativo di chi la osserva, chiamato ad intervenire, completare, modificare l'ambiente che lo accoglie. *Tavoli (Perché queste mani mi toccano)* (1995) dunque non si attiva se non in relazione a un soggetto che la "tocca", come del resto esplicita il titolo. Sebbene anche in questo caso l'accento poggia sulla relazione tra osservatore e osservato, e sulla processualità dell'opera, cioè sul dispiegamento "dell'opera" nel suo farsi, nulla ci è detto del processo che vi soggiace. La relazione tra "opera" e fruitore è infatti coordinata e pre-organizzata dagli autori secondo prescrizioni più o meno implicite sulla condotta da seguire. Ci troviamo dunque di fronte a un ambiente mediale il cui grado di trasparenza pertiene a quello di prossimità o immediatezza, tra la rappresentazione e il rappresentato. Art is Open Source piuttosto, costruisce una relazione tra fruitore e processo, mediante la progettazione partecipata di piattaforme *open source* che rendono in grado le persone di comprendere ed

eventualmente riutilizzare un ecosistema di oggetti, processi e servizi diversi. Nel caso delle pratiche *datapoietiche* quindi, la trasparenza diviene un principio estetico e costruttivo che rende intellegibile il complesso sistema mediale e culturale che vi soggiace.

Dal confronto tra l'ambiente sensibile di Studio Azzurro e le performance *datapoietiche* emerge una certa ambivalenza dell'accezione di trasparenza. Nell'ambito dei media, il termine trasparenza assume infatti due significati, potenzialmente contraddittori. Seguendo le indicazioni dei teorici statunitensi Jay Bolter e Richard Grusin (1999: 20-50), da una parte ci si riferisce alla caratteristica dell'immediatezza, ovvero la capacità di abolire ogni filtro tra rappresentazione e oggetto rappresentato. *Tavoli (Perché queste mani mi toccano)* (1995) si fonda ad esempio sulla prerogativa di rendere invisibile l'interfaccia, al fine di offrire un alto grado di prossimità tra l'utente/spettatore e l'esperienza mediale. Oggi questo grado di trasparenza è altamente diffuso tramite ciò che viene definito *ubiquitous computing*, ovvero tecnologie che spariscono e che "si intrecciano con naturalezza con il tessuto della vita quotidiana, finché non sono indistinguibili da esso" (Wieser 1991: 66). Dall'altra parte però il termine trasparenza, sempre seguendo il discorso di Jay D. Bolter e Richard Grusin, è strettamente legato a quello di 'ipermediazione', ovvero l'esibizione del processo e delle sue strutture medialità, dunque dell'esperienza come evento altamente mediato. Sono due modalità diametralmente opposte di approccio ai media, l'una mira a rendere trasparente 'il contenuto', l'altra mira a rendere trasparente il processo tramite cui esso è veicolato. Nella ricerca di Art is Open Source, questa distinzione sembra annullarsi. I due artisti adoperano differenti media nella convinzione di *mcluhana* memoria che "il medium sia il messaggio", di conseguenza rendere trasparente le strutture medialità che costituiscono un determinato progetto equivale allo stesso tempo a renderne trasparente il contenuto. Riferito alle pratiche che coinvolgono *Datapoiesis*, questo è vero se per "contenuto" si intenda la stessa performabilità dei dati, i sistemi di calcolo che li costruiscono, accanto a quelli di lettura che ci forniscono una determinata rappresentazione del mondo, ossia lo incorniciano in una precisa prospettiva ideologica.

A partire dagli anni '70, obiettivo primario del post-strutturalismo diventa quello di decodificare la realtà, rivelandone la natura mediata e strutturata.¹⁸ Per Foucault, ad esempio, nel termine "rappresentazione" precipitano tutti i discorsi che nell'indagare un oggetto contemporaneamente lo costruiscono, producendo così nuove forme di sapere che di fatto si traducono in effetti di potere (Foucault 1976). Il bacino di riflessioni e pratiche artistiche degli anni '70, segna un passaggio paradigmatico, uno slittamento dallo sguardo oggettivante sull'altro/a, alla messa a nudo di questo sguardo.¹⁹ Art is Open Source, si inserisce in questa cartografia di riflessioni e progetti caratterizzati da un impegno civile e militante atto a porre in evidenza i discorsi che strutturano il nostro sguardo sul mondo. Per il duo

.....
 18 Scrive Derrida: "Voi mi direte che c'è la rappresentazione estetica, politica, metafisica, storica, religiosa e epistemologica, ma in fondo non avete risposto alla domanda: che cosa è la rappresentazione in quanto tale in generale? [...] È solo la messa a disposizione del soggetto umano a dar luogo alla rappresentazione e questa messa a disposizione è proprio ciò che costituisce il soggetto in quanto soggetto. Il soggetto è ciò che può o crede di potersi dare delle rappresentazioni, di disporle e di disporre [...] L'uomo determinato anzitutto e soprattutto come soggetto, come essente soggetto, si trova lui stesso ad essere interpretato secondo la struttura della rappresentazione [...] Si vedrebbe così ricostituirsi la catena consequenziale che rinvia dalla rappresentazione come idea o realtà oggettiva dell'idea, alla rappresentazione come delega, eventualmente politica, e quindi alla sostituzione di soggetti identificabili gli uni con gli altri tanto più sostituibili quanto più oggettivabili" (Derrida 2008: 135).

19 In ambito artistico "critica alla rappresentazione" nel Novecento assume diverse accezioni e approda ad altrettanti risultati. Per le fotografe degli anni '80 ad esempio decostruire la rappresentazione non vuol dire far scomparire la prospettiva entro cui la donna è stata inserita, né proporre una alternativa, vuol dire piuttosto render quella esistente maggiormente visibile. Per le arti performative, se da una parte "criticare" vuol dire privilegiare l'azione alla rappresentazione, come nelle esperienze di body art e performance art, rifondare il teatro come fonte di concretezza e presentificazione del sé come nel caso di Grotowsky, o di trasformazione dell'esistenza approdando nelle strade come per il Living Theater. Dall'altra "critica alla rappresentazione", vuol dire negare in toto la possibilità che esista qualcosa come una presenza autentica e una verità concreta, in teatro come nella vita quotidiana. In questo caso "criticare" equivale ad articolare una forma rappresentativa che si dia come un già doppio, un già rappresentato che nel darsi metta a nudo il suo funzionamento, come nel caso degli spettacoli del Wooster Group.

rilasciare un kit di strumenti *open source* e ideare una modalità di visualizzazione o percezione del flusso di dati:

.....
 equivale a rendere leggibili i grafi delle relazioni sociali associate alla generazione, elaborazione e propagazione di dati, informazioni e saperi, e a rendere accessibile – in maniera inclusiva e cognitiva – la possibilità di intervento, di inserirsi e aggiungersi in qualunque stadio del processo (Iaconesi, Persico 2015: 164).

Se consideriamo *Antitesi* o *Obiettivo*, ci troviamo di fronte ad AI che rendono trasparente sia il modo in cui vengono generati i dati (il collegamento a banche dati su scala globale), sia le modalità di intervento nei flussi di elaborazione dei dati (l'associazione a un conto corrente per *Antitesi* e alla modulazione luminosa per *Obiettivo*), sia la ricombinazione di tali dati (l'investimento da parte di *Antitesi* in organizzazioni o aziende ecosostenibili, la pulsazione potenzialmente infinita della lampada di *Obiettivo*). Processi questi, che nella quotidiana interazione di un utente, con social network e siti online, sono completamente opachi. Sui social network, ad esempio, è possibile scaricare i dati inseriti dall'utente, ma non quelli generati dagli algoritmi a partire da essi, quindi il loro percorso. Nel caso di *Datapoiesis* invece, consentire la visualizzazione e le innumerevoli combinazioni delle informazioni rilasciate, definisce una forma di intelligenza artificiale aperta che rende le persone consapevoli della potenzialità dei dati e dell'effetto produttivo che il loro relazionarsi determina sulle loro vite. *Obiettivo*, ad esempio, si propone di trasformare la relazione qualitativa tra entità puramente quantitative. L'aspetto interessante dell'installazione risiede nel processo di associazione tra la fluttuazione numerica (dietro cui si cela una condizione di miseria reale), e la modulazione di una materia espressiva, in questo ultimo caso la luce. Questa connessione ci fornisce una, seppur minima, dimostrazione di quanto la generazione, elaborazione e gestione dei dati sia un processo che obbedisca a un determinato paradigma strategico, nel caso di *Obiettivo*, estetico e politico.

Tuttavia le operazioni di Art is Open Source, non si risolvono esclusivamente nella messa a nudo delle strutture che regolano e plasmano i nostri saperi, ma nella loro ricombinazione creativa atta a

generare nuove risposte. Sotto questo aspetto la nozione di Wiener di *feedback* è centrale. Il fondatore della cibernetica invita a considerare i sistemi come un intreccio complesso di azioni e retroazioni, in cui il rapporto tra causa ed effetto non è di tipo lineare, ma l'effetto agisce retroattivamente sulla causa. Il *feedback* è appunto una retroazione che crea causalità circolari all'interno di uno specifico sistema riassetandone le premesse.²⁰ Diventa comprensibile a questo punto anche l'uso del termine "ecosistema" al posto di "sistema": "L'enfasi viene posta sulla ricombinazione di elementi provenienti da sistemi complessi anche diversi, e sul fatto che un ecosistema esiste come un insieme di possibilità che non possono essere progettate compiutamente nella loro interezza *ab origine*" (Resmini 2015: 124). Se prendiamo in riferimento sia *Antitesi*, che *Obiettivo*, ci troviamo di fronte a progetti artistici il cui "oggetto" è la stessa azione poetica dei dati in relazione a problematiche del nostro tempo come il cambiamento climatico e la povertà nel mondo. Le due installazioni, non rappresentano artisticamente le due problematiche, né ne veicolano una determinata narrazione, ma ci restituiscono il movimento dei due processi mediante una performance di dati che si fa portatrice a sua volta di nuove azioni e visioni. Nel caso di *Antitesi*, un reinvestimento a sostegno delle organizzazioni e delle aziende che si poggiano su una produzione ecosostenibile. Nel caso di *Obiettivo* nell'alimentazione e modulazione, potenzialmente all'infinito, della luce atta a fornire al fruitore/spettatore una percezione sensoriale del fenomeno della povertà nel mondo.

In questo panorama il termine trasparenza assume dunque due accezioni. In senso stretto si riferisce ad una modalità operativa che si esplica nell'adozione di scelte tecniche volte a rendere trasparente e accessibile sia la visualizzazione dei dati che la possibilità di intervento su di essi (piattaforme *open source* e condivisione degli strumenti). In un senso più ampio, ci troviamo di fronte a una trasparenza "strategica", nel senso che porta in evidenza la natura dei dati come qualcosa di altamente mediato dai discorsi che ne strutturano

20 Per un approfondimento del concetto di *feedback* Cfr. Rosenblueth, A., Wiener, N., Bigelow, J., Behavior: "Purpose and Teleology", in *Philosophy of Science*, Vol. 10, Issue 1, 1943, pp. 18-24.

Fig. 3
Antitesi, dal sito del progetto.



comprensione e utilizzo. Art is Open Source rilancia dunque un nuovo immaginario tecnico-culturale di elaborazione, combinazione e lettura dei dati che ci circonda, rendendoci al contempo consapevoli della fluttuazione semantica cui sono soggetti [Fig. 3].

La trasparenza del Terzo *Infoscape*: il potere è immaginazione

Perseguendo nell'analisi dei progetti di Art is Open Source, emerge però anche un'accezione più figurata del termine 'trasparenza', intesa come messa in luce delle risorse degli ecosistemi aumentati che ci circondano. Progetti come IAQOS, ad esempio, nascono dalla considerazione che "ogni spazio/tempo delle nostre città sia attraversato da moltitudini di informazioni, generate da esseri umani e da dispositivi, e capaci di interconnessioni, relazioni e interazioni di incredibile complessità" (Iaconesi 2013). A prescindere dall'utilizzo o meno di tecnologie, come *smartphone*, dispositivi di geocalizzazione, social network, schermi interattivi, telecamere di controllo, gli spazi che abitiamo e percorriamo, sono intrisi di informazioni 'virtuali' che ne espandono le geografie: memorie storiche o emotive, scritte sui muri, microstorie delle persone, convivenza di più culture e lingue. Se consideriamo queste 'realtà aumentate' intrinseche ai paesaggi urbani che viviamo, le dicotomie tra reale e virtuale vengono meno. Ci troviamo di fronte a quello che Oriana Persico e Salvatore Iaconesi definiscono "il Terzo *Infoscape*", coagulazione di diversi saperi: "Gli '-scape', come definiti da Arjun Appadurai – *ethnoscape*, *mediascape*, *technoscape*, *financescape*, *ideoscape* –, a riunirsi nell'in-

foscape, sono paesaggi fluidi e ubiqui, massivamente multi-autoriali, emergenti e ricombinanti” (Iaconesi 2013). L'enfasi di Appadurai sulla forma non materiale e sulla natura socialmente costruita dello spazio si coniuga per il duo, con altre suggestioni, come l'immagine delle città suggerita da Aldo Rossi, un'entità mutevole costruita in relazione allo scorrere del tempo e alle storie dei suoi abitanti (Rossi 1966), ma soprattutto 'il Terzo Paesaggio' teorizzato da Gilles Clément (2003). Così com'è concepito dal filosofo francese, il Terzo Paesaggio è uno spazio connettivo e inclusivo perché ricettivo alla moltitudine di biodiversità che popolano il pianeta, rispetto ai territori sottoposti al controllo e allo sfruttamento da parte dell'uomo.²¹ Seguendo questi esempi, Oriana Persico e Salvatore Iaconesi pensano allo spazio urbano come un'area inclusiva, in cui coesistono corpi (abili e con disabilità), identità di genere e culturali diverse, edifici, informazioni, memorie, strategie, emozioni. Così il duo definisce il 'Terzo *Infoscape*':²²

si riferisce all'informazione e i saperi generati attraverso le miriadi di micro-storie, attraverso il sedimentarsi progressivo, emergente e polifonico delle espressioni delle vite quotidiane dei frequentatori della città. Sul terzo *infoscape* si incentra la visione dei nuovi paradigmi di interazione nella città [...] una forma di comunicazione invisibile che descrive i modi in cui la città parla a se stessa, facendo circolare messaggi e riprogrammando le ecologie urbane. Possiamo immaginare l'informazione trasformarsi in paesaggio, che delinea uno spazio urbano che non è determinato dalla distanza e dal tempo, ma dalla trasformazione di densità e presenza (Iaconesi, Persico 2015: 162).

Un progetto come IAQOS mira a rendere trasparente questa stratificazione di geografie di cui il tessuto urbano si nutre. Come abbiamo visto, il progetto inserisce i dati e la computazione in una dimensione esistenziale, piuttosto che tecnico-amministrativa, per

21 Come ad esempio le città, le aziende agricole e le aziende forestali, i siti dedicati all'industria, al turismo, all'attività umana.

22 Il primo *infoscape* si riferisce all'informazione e ai saperi generati secondo le modalità della città pre-industriale; il secondo *infoscape* si riferisce all'informazione e ai saperi generati nella città industriale.

consentire agli abitanti di un quartiere di scrivere e costruire dal basso il proprio patrimonio urbano e culturale. Uno spazio esplosivo non solo nelle narrazioni dei luoghi ufficiali come i musei o i monumenti, ma anche in quello residuale che emerge dalla polifonia delle voci della strada, dalle storie individuali, dai desideri, accanto a quello derivante da servizi come *Google*, *Facebook* e *Twitter* che producono dati, informazioni, saperi e identità che interagiscono in maniera profonda con le cose che sappiamo di quei luoghi. Quando infatti esploriamo un'area urbana con l'ausilio di *google maps*, la mappa visualizzata è fortemente intrecciata da una parte ai nostri gusti e alle scelte che conduciamo online, dall'altra dal fatto che alcuni esercizi del posto abbiano investito o meno sponsorizzandosi online. Rendere trasparente la dimensione dell'*infoscape* in una condizione partecipata, come avviene per IAQOS, significa contemporaneamente progettare ecosistemi aperti e inclusivi che controbilancino le asimmetrie di potere cui alcuni modelli economicamente interessati come *google maps*, ci espongono. Nella visione di Art is Open Source, l'azione dei dati sulle nostre vite, per quanto impalpabile, ha delle ricadute reali, è esistenziale. Questa consapevolezza non implica un giudizio distopico sulle tecnologie, queste ultime per i due artisti non sono mai neutrali, ma neanche malefiche o positive. La ricerca di Art is Open Source è piuttosto volta alla creazione di un immaginario nel quale poter ripensare le società e le tecnologie di cui disponiamo.

Non si sta parlando qui solo della "immaginazione al potere" di Marcuse: non si tratta di qualcosa "contro", di alternativo. Si tratta del poter avere a che fare con le dimensioni dell'esistenza umana, con le modalità di conoscere e comprendere il mondo, e di cosa significa agire nel mondo, come individui, coppie, famiglie di ogni tipo, società (Iaconesi 2019).

Si tratta di generare saperi situati,²³ piuttosto che subire informa-

23 Con questo termine ci si riferisce alle riflessioni della biologa e filosofa Donna Haraway sul rapporto tra epistemologia e scienza nel dibattito femminista. Con "saperi situati" Haraway ripensa la nozione di oggettività scientifica, da intendersi non come neutralità e distanza, ma corporeità, parzialità, localizzabilità, impegno e

zioni da spettatori, per saper misurarsi con la tragedia, ovvero una dimensione irriducibile dell'esistenza umana che non può essere semplificata e inquadrata mediante dei numeri.

Nel nostro tempo, la dimensione della tragedia diventa progressivamente un rimosso, sulla base della capacità (e della speranza) della scienza, della tecnologia, del design, dell'ingegneria di accedere alla tecnica per trovare soluzioni [...] Il che è importantissimo. Ma, come abbiamo visto, non è sufficiente: la soluzione a volte non c'è [...] Immaginiamo un nuovo rituale, in cui i dati e la computazione si uniscano al corpo, alla psicologia, alla relazione, all'esperienza del mondo [...] La disponibilità di dati sul nostro corpo si unisce a quella dell'ecosistema in un gioco che è dell'intimità, della consapevolezza e dell'interconnessione globale, ma anche di cura del sé – perché mentre genero dati col mio corpo, mi verso i dati dell'ecosistema addosso, e quindi *mi lavo, mi pulisco, mi curo* trovando similitudini e differenze tra me e l'ecosistema, in cui ricongiungersi (Iaconesi 2020).

La trasparenza per il duo allora funge da motore di attivazione di nuovi rituali, nella triplice accezione che abbiamo individuato: una trasparenza operativa, una trasparenza figurata, una trasparenza strategica. La prima è strettamente connessa, sul piano ideativo e tecnico, alla performatività dei dati, al loro utilizzo e alla loro accessibilità; nel secondo caso la trasparenza è intesa come messa in luce delle risorse degli ecosistemi aumentati che ci circondano; la terza si riferisce all'atto del portare in evidenza le strategie, politiche e culturali, sottese alla modulazione dei dati. In tutte e tre le accezioni, la trasparenza per i due artisti è un progetto etico ed ecosistemico, volto a sottolineare quanto il potere sia immaginazione, ovvero capacità di appropriarsi e orchestrare in maniera condivisa, partecipativa e creativa le tecniche, le tecnologie e i dati che ci circondano, l'*infoscape* che attraversiamo come umanità.

coinvolgimento dello sguardo di chi elabora i discorsi (Haraway 1991: 115).

BIBLIOGRAFIA

- BOLTER J. D., GRUSIN R. (1999), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- BOYD D., CRAWFORD K. (2012), "Critical Questions for Big Data", in *Information, Communication & Society*, vol. 15, n. 5.
- BORDINI S., VASSALLO S., DI BRINO A. (a cura di) (2003), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ETS, Pisa.
- BRAIDOTTI R. (2013), *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge.
- DERRIDA J. (1998), *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, trad. it. *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 1, Jaca Book, 2008, Milano.
- ECO U. (1962), *Arte programmata*, Officina d'arte grafica A. Lucini, Milano.
- FOUCAULT M. (1976), *La volonté de savoir*, Gallimard Seuil, Paris, trad. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, 2011, Milano.
- FOUCAULT M. in AGAMBEN G. (2003), *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, pp. 299-300.
- GIVIGLIANO A. (2006), *La costruzione del dato in sociologia. Logica e linguaggio*, FrancoAngeli, Milano.
- HARAWAY D. J. (1991), *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, London, trad. it. "Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo", in *Manifesto Cyborg. Donne, 9 tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, 1995, Milano.
- IACONESI S., PERSICO O. (2015), "Il Terzo *Infoscape*. Dati, informazioni e saperi nella città e nuovi paradigmi di interazione urbana", in ARCAGNI S. (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchina*, Aracne editrice, Ariccia (RM), pp. 139-167.
- POZZI S., BAGNARA S., "Interattività e interfaccia", in ARCAGNI S. (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchina*, Aracne editrice, Ariccia (RM), pp. 55-85.
- RESMINI A. (2015), "Luoghi ed ecosistemi Vivere il post-digitale", in ARCAGNI S. (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchi-*

na, Aracne editrice, Ariccia (RM), pp. 111-136.

RICCIARDI M. (2015), "Uomini e macchine. Società, comunicazione e informatica", in ARCAGNI S. (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchina*, Aracne editrice, Ariccia (RM), pp. 23-52.

ROSENBLUETH A., WIENER N., BIGELOW J. (1943), "Behavior, Purpose and Teleology", in *Philosophy of Science*, vol. 10, issue 1, pp. 18-24.

ROSSI A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia.

WEISER M. (1991), "The Computer for the 21st Century", in *Scientific American*, vol. 265, n. 3, pp. 94-105.

SITOGRAFIA

CLÉMENT G. (2014), *The Third Landscape*, <http://www.gillesclement.com/art-454-tit-The-Third-Landscape>, ultimo accesso 28-03-2020.

ENCICLOPEDIA TRECCANI, [http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/), ultimo accesso 31-03-2020.

HER, <https://www.he-rit/> ultimo accesso 28-03-2020.

IACONESI S. (2013), "Infoscapes": ecosistemi umani emergenti, <http://wilfingarchitettura.blogspot.com/>, ultimo accesso 30-03-2020.

IACONESI S. (2019) "Il valore irriducibile della tragedia: perché non bisogna confondere ecologia con ambientalismo", in *Che fare*, <https://www.che-fare.com/iaconesi-persico-ecologia-tragedia/>, ultimo accesso 31-03-2020.

IACONESI S. (2020), "I rituali del nuovo abitare. Dopo la Tragedia", in *OperaViva Magazine*, <https://operavivamagazine.org/i-rituali-del-nuovo-abitare-dopo-la-tragedia/>, ultimo accesso 31-03-2020.

IACONESI S., PERSICO O. (2019), "A Torpignattara c'è un'intelligenza artificiale di quartiere — si chiama IAQOS", in *Che Fare* <https://www.che-fare.com/iaqos-intelligenza-artificiale-torpignattara/>, ultimo accesso 02-04-2020.

IAQOS, <https://iaqos.online/site/>, ultimo accesso 31-03-2020.

MANOVICH L. (2011), "Trending: The Promises and the Chal-

lenges of Big Social Data", in *Minnesota Scholarship Online*, <https://minnesota.universitypressscholarship.com/view/10.5749/minnesota/9780816677948.001.0001/upso-9780816677948-chapter-47>, ultimo accesso 31-03-2020.

SIMONETTA B. (2020), "Così big data e intelligenza artificiale stanno battendo il Coronavirus in Cina", in *Il Sole 24 ore*, <https://www.ilsole24ore.com/art/la-macchina-tech-xi-jinping-così-big-data-e-intelligenza-artificiale-stanno-battendo-coronavirus-cina-ADsL0XB>, ultimo accesso 9-03-2020.

GRETA PERLETTI

Illuminare l'invisibile: medici, detective e corpi trasparenti nella cultura vittoriana

Nella sua critica alla società della trasparenza, il filosofo Byung-Chul Han considera il corpo nella sua valenza collettiva e sociale, soffermandosi in particolare sull'oscenità dell'esposizione 'pornografica' della soggettività exteriorizzata e privata della dimensione erotica del segreto. In questo contesto, Han assegna un ruolo importante al rapporto tra corpo e rappresentazione visibile, osservando come nella tensione verso la riduzione a immagine del sé si instauri un processo sinistro e lesivo per l'integrità del soggetto:

L'imperativo dell'esposizione conduce a un'assolutizzazione del visibile e dell'esteriore. L'invisibile non esiste, perché non produce alcun valore di esposizione, alcun interesse. L'obbligo di esposizione sfrutta il visibile. [...] L'assolutizzazione del valore di esposizione si esprime come tirannia della visibilità. A essere problematico non è assumere immagini in sé, ma la *costrizione iconica* a diventare *immagine* (Han 2014: 27-28, corsivi nell'originale).

La "*costrizione iconica* a diventare *immagine*" appare un tratto fondamentale della cultura della trasparenza applicata al corpo. Se Han pensa soprattutto alle immagini-modello su cui siamo spinti oggi a conformare i nostri corpi per esibire un'esteriorità omologata e omologante, la tensione verso la trasparenza dell'immagine corporea non si esaurisce nella sola rappresentazione dell'aspetto fisico, ma investe in maniera significativa anche la visualizzazione dell'interno, affidata a tecniche mediche come (per ricordare solo le più diffuse) la radiografia, l'ecografia, la risonanza magnetica e la tomografia computerizzata (Tac). L'immagine medica del corpo ci offre infatti

un esempio pregnante di come il sapere relativo alla soggettività (e in generale all'interiorità) si sia costruito e continui a costruirsi attorno alla possibilità di creare una rappresentazione chiara e leggibile dell'interno del corpo. Il potere della verità medico-scientifica affidata all'immagine corporea ha ricadute particolarmente evidenti nel caso dell'*imaging* medico. Come diversi studi hanno messo in evidenza, l'*imaging* insegue il desiderio di trasparenza (corporea o cerebrale) come un ideale da cui far dipendere la verità della salute e della malattia (van Dijck 2005, Joyce 2008, Roberts 2016) e su cui si reggono varie norme socio-culturali e pratiche di (auto)presentazione del sé (Klein 2011). Nel caso dell'*imaging* cerebrale, in particolare, è stato osservato che alla pervasività della visualizzazione medica sono corrisposti profondi mutamenti nel processo di costruzione di modelli di soggettività, interiorità e creatività (Vidal e Ortega 2017) così come interessanti riflessioni in campo artistico (Ingham 2013; Fell 2015; Casini 2016).

A partire da simili considerazioni, questo saggio si prefigge di esplorare la relazione tra trasparenza, corpo e immagine rivolgendosi all'età vittoriana, un periodo che, sebbene considerato preliminare rispetto all'emergere dell'*imaging* medico vero e proprio, si rivela percorso da una simile tensione verso la messa a trasparenza del corpo come condizione per la produzione di un sapere autentico e desiderabile. A differenza di quanto rileva Han nella riflessione riportata sopra, però, l'immagine dell'interno del corpo è inseparabile dalla dimensione dell'invisibile, che non viene negata o sminuita ma, all'opposto, costituisce un termine ineludibile. Visualizzare la profondità organica significa sfidare l'invisibile e arrivare a illuminarlo, dissipando le tenebre dell'opacità di superficie per portare una luce chiarificatrice in ciò che si nasconde allo sguardo. Non diversamente dalle terre inesplorate la cui mappatura diviene la cifra della crescente potenza imperiale dell'Inghilterra vittoriana, anche le profondità insondate del corpo (così come quelle dei processi mentali) sono concepite come territori da conquistare con le armi del progresso e dell'avanzamento tecnologico (Zwierlein 2005).

A essere chiamata in campo in questo desiderio di andare oltre l'opacità superficiale è soprattutto una nuova modalità di visione,

mediata dal sapere specialistico e dunque non accessibile allo sguardo inesperto del comune osservatore. Al centro di questo saggio non c'è solo lo sguardo del medico (o dell'osservatore accorto), che riesce a stanare la malattia e le sue cause rendendo idealmente trasparente il corpo, ma anche il detective, perché la semeiotica medica, come ha osservato per primo Carlo Ginzburg, è sempre un'impresa di '*detection*', in cui 'investigare' e 'rivelare' appaiono saldamente intrecciati. Uniti dalla convinzione che "tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattuabile" (Ginzburg 1986: 165), medici e detective ricercano la trasparenza del corpo del malato e del criminale attraverso la produzione di un'immagine ideale del suo interno insondabile, sia essa la rappresentazione organica dello stato dell'avanzamento morboso o la fotografia che immortalava i caratteri riconoscibili della devianza. In entrambi i casi, la visualizzazione è resa possibile da una vista che si fa sempre più potente grazie alla conoscenza specialistica o alle tecnologie che a partire dall'Ottocento si diffondono: lo stetoscopio, la macchina fotografica e, alla fine del secolo, i raggi X. Equipaggiati con questo potente occhio tecnologico, medici e detective rendono trasparente il corpo individuale e quello sociale, suscitando al contempo fascino e orrore nei confronti di uno sguardo che mira a mettere a nudo l'interiorità nascosta.

Ho visto, quindi so: lo sguardo mediato di medici e detective

L'ambizione di ricercare un'immagine chiara e leggibile dell'interno del corpo ha una storia molto lunga, che precede di molti secoli l'introduzione delle tecnologie di *imaging*, il cui momento inaugurale si fa solitamente risalire al 1895, anno della scoperta dei raggi X da parte di Wilhelm Röntgen (Kevles 1997; Gunderman 2013). Il desiderio di visualizzazione è radicato infatti nel privilegio indiscusso che la cultura occidentale, sin dalla classicità, assegna alla vista come organo conoscitivo per eccellenza: come è noto, il greco antico affida l'espressione stessa del concetto di 'sapere' (*οἶδα*) al perfetto di 'vedere' (*ὀράω*), e dunque 'so' dopo che (o perché) 'ho visto'. L'età moderna, che riscopre e potenzia l'importanza epistemologica della

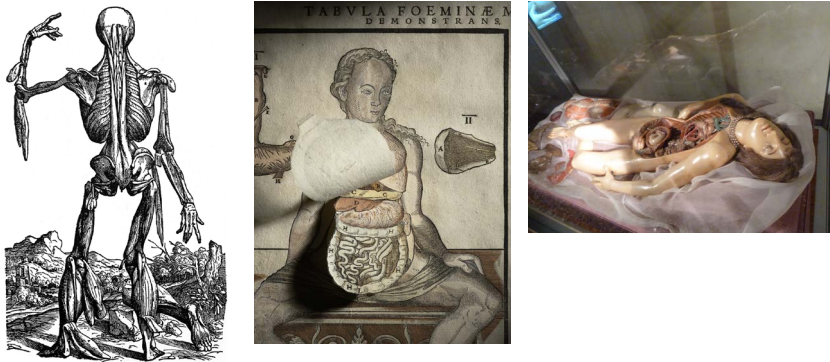


Fig. 1

Vesalio, illustrazione per *De humani corporis fabrica* (1543). Tavola 13, visionabile al link: <https://wellcomecollection.org/works/awx2m6nc> (a sinistra).

Fig. 2

Immagine anatomica in multistrato (1573), visionabile al link: <https://wellcomecollection.org/works/e2u9tub8?wellcomelmaagesUrl=/indexplus/image/L0055239.html> (al centro).

Fig. 3

Clemente Susini, *Venere anatomica* ('Venerina', c. 1780-82), Museo di Palazzo Poggi, Bologna (a destra).

vista, dimostra sin dai suoi albori un nuovo interesse per la rappresentazione del corpo aperto: dalle sofisticate tavole anatomiche del *De Humani Corporis Fabrica* di Vesalio (1543) [Fig. 1] alle prime raffinatissime immagini anatomiche in multistrato o *'fugitive sheets'* (1573) [Fig. 2] sino alla ceroplastica settecentesca, che costruisce modelli tridimensionali del corpo umano caratterizzati da una superficie che può essere aperta per osservare la struttura interna [Fig. 3], ad accomunare queste raffigurazioni è il fascino esercitato dalla possibilità di sollevare i tessuti del corpo per esporre allo sguardo gli organi più interni. Realizzate con la collaborazione tra medici, anatomisti e artisti, queste immagini ci permettono di riconoscere nella medicina della modernità "il regno dell'occhio" (Maldonado 2003: 17), all'interno del quale non si dà conoscenza se non vi è l'osservazione trasparente del corpo aperto (Ortega 2013: 31-44). Nell'Ottocento, il processo di osservazione si tramuta in un meccanismo di 'illuminazione' che si carica di un'importante valenza epistemologica. Visualizzare ciò che è invisibile diviene un'operazione tanto più urgente in quanto gli studi di fisiologia della visione nel dician-

novesimo secolo pongono in primo piano la natura potenzialmente frammentaria e discontinua della percezione visiva (Crary 1998: 14). In medicina, il metodo che Michel Foucault definisce "anatomoclinico" (1998: 138-160), impostosi a Parigi all'inizio dell'Ottocento e presto esteso a tutto il mondo occidentale, si distingue per la centralità assoluta riconosciuta all'immagine anatomica come orizzonte di riferimento per lo sviluppo clinico della malattia. La novità di questo paradigma consiste nello speciale statuto dell'immagine cadaverica: lungi dal limitarsi a fornire una conferma post-mortem degli effetti di una condizione patologica o dal presentarsi come strumento didattico limitato perché 'statico' e silenzioso dal punto di vista dello sviluppo della malattia (come era stato nell'era della clinica classica), il cadavere diviene invece un vero modello 'visuale' che permette al medico di rintracciare il fenomeno patologico mentre il paziente è ancora in vita. Il medico esperto è insomma chiamato a percepire l'interno del corpo vivo con la chiarezza che si offre al suo sguardo nell'immagine cadaverica aperta, come nella dissezione anatomica:

Il problema consiste dunque nel far affiorare in superficie ciò che si stratifica in profondità; la semiologia non sarà più una lettura, ma l'insieme di tecniche che costruiscono un'*anatomia proiettiva* (ivi: 176, corsivi nell'originale).

'Proiettare' l'immagine del cadavere sul corpo sano equivale per il medico di inizio Ottocento a rendere trasparente il corpo vivo, illuminando l'oscurità invisibile dell'interiorità organica per ricostruire l'avanzamento del processo di disgregazione. Il medico può intraprendere questa impresa grazie a uno sguardo per così dire potenziato, mediato dalla conoscenza anatomica ma anche dallo stetoscopio, uno strumento diagnostico ideato nel 1816 da René Laënnec per l'auscultazione [Fig. 4] ma immaginato, sin dalla sua etimologia, come un mezzo per 'osservare il petto' (da *στήθος*, 'petto', e *σκοπεῖν*, 'guardare'). Guidato dalla voce che, scrive Laënnec, sembra "uscire direttamente dal petto" (1819: i, 17),¹ lo stetoscopio

¹ Ove non sia indicata in bibliografia una traduzione edita, le traduzioni presenti nel saggio sono dell'autrice.

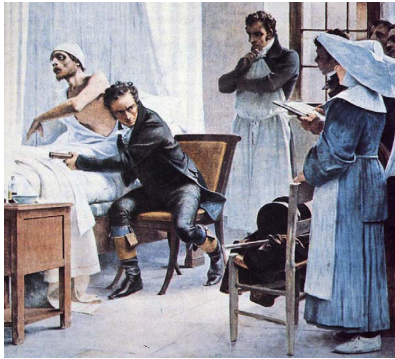


Fig. 4
Théobald Chartran, *Laënnec à l'hôpital Necker ausculte un phtisique devant ses élèves* (1816) (1886-1889), decorazione per la scalinata d'onore della Sorbona, Parigi.

illumina lesioni, caverne, escavazioni, intasamenti che giacciono al di sotto della superficie visibile: a partire da questo momento, la verità della malattia si trasferisce dal sintomo soggettivo riferito dal paziente al segno organico rintracciato dal medico e portato a visibilità grazie a strumenti diagnostici sempre più sofisticati. Nel 1835 il dottor James Clark, medico della principessa Vittoria (e del poeta John Keats, deceduto nel 1821 di tisi) elogia la (seppur tardiva) diffusione in Inghilterra dell'esame con lo stetoscopio proprio in virtù del suo inequivocabile valore illuminante per la diagnosi della malattia: "due pazienti che presentino sintomi estremamente simili possono, all'esame del petto, presentare situazioni molto differenti relativamente all'estensione della malattia polmonare; perciò saremmo tratti in errore se ci fidassimo solo dei sintomi senza prestare debita attenzione ai segni fisici" (1835: 32). All'interno di questo paradigma epistemologico, che è destinato a dominare la medicina sino ai giorni nostri, all'opacità inaffidabile dei sintomi si contrappone la lucida chiarezza del segno, prodotto grazie all'immagine di trasparenza corporea che il medico ricerca quando esamina l'organismo malato, estendendo la propria capacità di visione con l'ausilio di strumenti affinati e tecnologicamente avanzati.

Inseguendo la malattia, il medico si trasforma in un investigatore della profondità organica, a maggior ragione quando si occupa di patologie pericolose come la tubercolosi (o tisi polmonare), che è stata il fuoco delle ricerche che hanno condotto all'invenzione dello stetoscopio (Dormandy 1999: 27-39; Bynum 2015: 56-62). Nella tisi, il silenzio dei sintomi può accompagnarsi a un'inesorabile

distruzione organica, come nei numerosi esempi di consunzione "latente" osservati da Clark, una variante della malattia "ancora più importante perché ancora più insidiosa, dal momento che non si accompagna a sintomi costituzionali o locali" (1835: 55). Il fenomeno della *spes phthisica*, inoltre, onnipresente nei trattati medici ottocenteschi e rappresentato anche nel melodramma di Giuseppe Verdi *La Traviata* (1853), dimostra la propensione della malattia al travestimento e all'artificio: sebbene il malato manifesti la convinzione di essere guarito e aver recuperato le forze, il medico accorto riconosce, dietro l'apparenza fuorviante, il manifestarsi della fase terminale, che precede di pochi giorni (quando non di poche ore) la morte. Non solo, ma nella ricerca del segno profondo il medico è condotto anche al cospetto di segreti che hanno a che vedere con l'interiorità morale del malato: silenzi, interdetti ed emozioni nascoste che è necessario portare alla luce per ottenere la guarigione. È fondamentale dunque che il medico eserciti tutta la sua astuzia per scoprire la verità che il malato di tisi non di rado occulta ad arte:

I malati di consunzione spesso mostrano circospezione quando vengono interrogati sui sintomi della malattia polmonare; e a volte nascondono al medico i sintomi, così che se egli desidera arrivare alla verità deve essere molto cauto nel fare domande e non deve dare l'impressione di attribuire molta importanza alle domande stesse (Clark 1835: 43).

Interrogare, aggirare le resistenze dell'interlocutore, saper andare oltre le apparenze per cogliere gli indizi di una verità più profonda: si tratta delle medesime abilità che vengono riconosciute alle figure di detective che dalla metà dell'Ottocento iniziano a divenire una presenza sempre più cospicua tra le pagine della stampa e nei racconti di finzione, complice il crescente interesse per il lavoro della *Metropolitan Police* di Londra, che con l'avanzare del secolo diviene un corpo sempre più specializzato e qualificato (Shpayer-Makov 2011: 101-145). Come il medico, anche il detective fa mostra di straordinarie abilità di osservazione: da questo punto di vista, osserva Mari- lena Parlato, "nel diciannovesimo secolo le ricerche in campo medico e scientifico sembrano andare di pari passo con le narrazioni delle

detective stories, per mappare l'organismo biologico e quello sociale e forse per diagnosticarne le malfunzioni in corso e quelle future" (2011: 213).

Le capacità 'diagnostiche' dimostrate dal detective inglese gli derivano dalla vicinanza con il *flâneur*, un individuo che, attraversando i testi di Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Charles Baudelaire e arrivando sino a *I "Passages" di Parigi* di Walter Benjamin, trae linfa vitale e creativa dalla simbiosi con le strade della metropoli ottocentesca. Il *flâneur* percorre a lungo e per lo più senza meta la città, osservandola con uno sguardo "al tempo stesso ad ampio raggio e penetrante; egli può leggere i segni delle strade e svelare i loro segreti" (Rignall 1992: 10). Come nel caso del protagonista de "L'uomo della folla" di Poe (1840), che riesce a "leggere, anche solo nel brevissimo intervallo di uno sguardo, la storia di lunghi anni" (2000: 511), il *flâneur* impara a raccogliere gli indizi della vita urbana, risalendo dalla superficie all'interiorità nascosta. Questo movimento avviene parallelamente al mutamento nell'esperienza spettatoriale della metropoli descritto da Tom Gunning: nel corso dell'Ottocento la prospettiva "a volo d'uccello" viene progressivamente sostituita dalla vista "a occhio di talpa", che porta a concepire i bassifondi della città, in cui si annida la criminalità, "non tanto come uno spettacolo caleidoscopico, quanto piuttosto come un labirinto enigmatico che richiedeva conoscenze, perspicacia e astuzia" (1997: 39).

Sebbene il personaggio di Auguste Dupin, protagonista de *I racconti della Rue Morgue* (1841) di Poe, da molti considerato il primo esempio di investigatore, si caratterizzi per spiccate doti di osservazione, è soprattutto nella scrittura di Dickens e in quella di Arthur Conan Doyle che possiamo ritrovare le somiglianze tra il detective e la figura del medico che sfonda la superficie visibile per ottenere la vera immagine dello stato interno dell'organismo. Il presupposto di partenza è che, come Dickens afferma nell'articolo "L'aspetto degli assassini" (1856), "la natura non scrive mai con una brutta calligrafia" (ivi: 505): all'opposto, i caratteri della devianza sono sempre leggibili, a patto di esercitare uno sguardo che sia abituato a "dissezionare [le] apparenze" (ivi: 503). Dello stesso avviso si dimostra il dottor Clark quando, dopo aver presentato l'alcolismo come possibile cau-

sa di insorgenza della tisi polmonare, afferma che "l'aspetto livido e cadaverico del bevitore tradisce la condizione dei suoi organi interni. Il racconto della sua degradazione fisica e morale è scritto indelebilmente sul suo viso" (1835: 226). Nel caso del detective come del medico ci troviamo sicuramente al cospetto di abilità nel campo della fisiognomica; tuttavia, più nello specifico possiamo notare come l'attenzione sia posta soprattutto sul fatto che, nel caso della malattia di petto e della natura criminale, il rapporto tra apparenza e realtà, superficie e profondità appare insidiosamente viziato e denaturato. Solo l'occhio esperto può riscoprire e ristabilire la corretta – perché trasparente – relazione tra esterno e interno e, così facendo, ottenere l'ordine agognato, che si identifica appunto con la scoperta/rivelazione (*detection*). Così, ad esempio, il detective descritto nell'articolo intitolato "La scienza di catturare un ladro" (1850), pubblicato sul periodico dickensiano *Household Words*, riesce a seguire "tracce praticamente invisibili per altri occhi" e arrivare a riconoscere i malviventi anche laddove "gli indizi sembrano essere stati completamente rimossi" (Willis 1850: 369). Negli scritti di Dickens, il detective è frequentemente identificato con l'occhio e con la vista: nell'articolo giornalistico "Una compagnia di detective", il narratore commenta che "tutti loro hanno begli occhi; e tutti loro sanno guardare intensamente (e davvero lo fanno) ogni persona che parli con loro" (Dickens 1850: 411), mentre ne *La casa desolata* (1853) l'investigatore Mr. Bucket sembra possedere "un numero illimitato di occhi" (Dickens 2003: 363) ed è rappresentato come "un uomo dagli occhi penetranti", che "fissa tutti, nello stesso tempo, individualmente e collettivamente" (ivi: 759).

La figura che più di ogni altra incarna l'ideale della visione che travalica la superficie dell'apparenza è naturalmente Sherlock Holmes, il detective più famoso della letteratura inglese, a cui questo saggio si rivolgerà nello specifico a breve. Laddove Mr. Bucket, alla sua prima apparizione nel romanzo di Dickens, compare armato della torcia (*bull's eye lantern*) che John Tenniel mette al centro di una sua illustrazione del 1869 raffigurante la scena notturna della cattura di un criminale [Fig. 5], Doyle sceglie per *Uno studio in rosso* (1887) di presentarci Sherlock Holmes attraverso l'oggetto-simbolo della len-

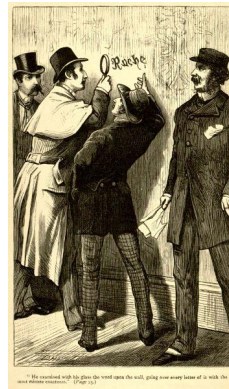


Fig. 5

John Tenniel, *The Habitual Criminal Cure*, illustrazione pubblicata su *Punch* (20 Marzo 1869), visionabile al link: <https://archive.org/details/punch56a57lemouoft/page/n135/mode/2up> (a sinistra).

Fig. 6

David Henry Friston, illustrazione per *A Study in Scarlet* (1887), pubblicata sul periodico *Beeton's Christmas Annual* (a destra).



te di ingrandimento [Fig. 6]. Sia la torcia sia la lente sono strumenti che potenziano le capacità ottiche del detective; la forma tonda di entrambe contribuisce a farne degli ideali occhi aggiuntivi o protesi oculari che espandono la gamma della visione ordinaria attraverso un processo di, rispettivamente, illuminazione e amplificazione. Sono inoltre strumenti-emblema di una competenza specialistica (la torcia, in dotazione della *London Metropolitan Police* sin dagli anni Trenta) e scientifica (la lente di ingrandimento, ampiamente utilizzata nelle scienze naturali), condizione necessaria per l'operazione di disvelamento, proprio come lo è lo stetoscopio per il medico. Nel caso della malattia come in quello della devianza, il visibile è ingannevole e fuorviante: solo all'occhio tecnologico dello specialista è dato penetrare le apparenze per arrivare alla verità nascosta. Mossi dal desiderio della trasparenza del corpo, medici e detective vittoriani si fondono e a volte si confondono: se il medico si fa investigatore del vizio per scovare la malattia, il detective deve diagnosticare la natura criminale del colpevole per risolvere il mistero. Per illustrare come l'occhio mediato arrivi alla trasparenza del corpo possiamo

rivolgerci a due tipologie di esempi letterari, che mettono in scena rispettivamente il corpo consumato dalla malattia e il corpo che esibisce i segni della devianza.

Corpi trasparenti (I): *fallen women* e segreti d'amore

Come abbiamo osservato, la tisi si presta in maniera particolarmente efficace a rispondere al desiderio di trasparenza. Anzitutto, per la natura stessa della malattia, i cui caratteri esteriori evocano in maniera piuttosto evidente l'idea di un corpo che si fa trasparente: oltre al tratto della magrezza o 'consumazione' (registrato anche nell'etimologia di 'tisi', da *φθίω* o *φθίνω*, 'consumarsi' o 'deperire'), la malattia era ritenuta conferire un aspetto 'trasparente' a pelle e denti (Day 2017: 89-95). Ma la trasparenza della tisi può essere anche rintracciata, in maniera più interessante, nell'impresa ermeneutica che la malattia stimola nell'osservatore. La tisi si configura nel discorso medico, lo abbiamo già rilevato, come un processo di disgregazione organica che procede sotterraneo, al di sotto della barriera opaca della superficie. Per poter guarire il paziente, il medico deve sviscerarne le segrete alterazioni che si nascondono in cavità remote che solo lo sguardo mediato dell'arte medica sa illuminare completamente: si rivelano così i tubercoli ma affiorano anche passioni inconfessabili, abitudini sconvenienti e vizi riprovevoli, che spesso vengono additati come reale motivazione dell'inefficacia della medicina dinanzi alla tisi. Quando a inizio Ottocento Xavier Bichat definisce cuore e polmoni "se mi è consentito usare quest'espressione, il termometro dell'anima" (1805: 302), egli certifica la duplice trasparenza – organica e morale – prodotta dallo sguardo anatomico-clinico sulla malattia. È soprattutto la passione amorosa a essere al contempo esibita e celata dalla tisi. Secondo Susan Sontag, consumazione e sentimento d'amore sono legate a doppio filo, tanto che le metafore della prima sono evocate per immaginare il secondo e vice versa:

Nella tbc la febbre era un segno di incendio interiore: il tubercolotico è una persona 'consumata' dall'ardore, quello stesso ardore che porta alla dissoluzione del corpo. L'uso di metafore tratte dalla tbc per descrivere l'amore – l'immagine di un amore 'malato', di una passione che

'consuma' – anticipa di molto il movimento romantico. A partire dai romantici, l'immagine venne invece capovolta e si cominciò a vedere nella tbc una variante della malattia d'amore (Sontag 1992: 21).

Le declinazioni della malattia polmonare come male d'amore sono numerosissime nella letteratura inglese del diciannovesimo secolo, anche in virtù della lunga fortuna della cosiddetta "melancolia d'amore", una forma di 'consunzione' che Clark Lawlor rintraccia in molti testi della modernità, da William Shakespeare a Samuel Richardson (2006: 15-27); nel periodo vittoriano, la sofferenza amorosa continua a figurare come causa diretta della tisi, soprattutto nella letteratura popolare (Meyer 2003; Byrne 2011: 69-91).

Qui ci occuperemo di un aspetto particolare di questa rappresentazione, vale a dire dell'esistenza di una pervasiva narrazione che attecchisce nella cultura ottocentesca rifunzionalizzando il motivo della natura patogena del segreto inespresso: un amore non corrisposto, una colpa, un desiderio indicibile, una 'macchia' che nella malattia insieme si nasconde e si esibisce. Nel diciottesimo secolo Giovanni Battista Morgagni, considerato il padre dell'anatomia patologica, a seguito delle numerose dissezioni condotte sui cadaveri di individui deceduti a causa di malattie veneree aveva notato una strana correlazione tra organi genitali e polmoni: laddove i primi siano "colpiti in maniera grave", anche i polmoni appaiono irrimediabilmente compromessi (1761: 227). Nell'Ottocento, le narrazioni della tisi mostrano di recepire una simile convinzione, dal momento che il disturbo polmonare si accompagna frequentemente alla presenza di una 'macchia' di natura passionale se non esplicitamente sessuale. Quando la protagonista del romanzo *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas (1848) non riesce a mantenere la promessa fatta al duca e ritorna alla sua vita dissoluta di Parigi, il narratore non esita a ricondurre l'esuberante sensualità di Margherita alla sua malattia: "la malattia assopita, ma non vinta, continuava a eccitarla con quei desideri febbrili che quasi sempre conseguono ai mali di petto" (Dumas 2001: 26). A fine secolo, il presunto ipererotismo dei tisici appare così radicato nell'immaginario vittoriano che Francis Galton ne fa il fattore centrale che gli permette di considerare la consunzione polmonare come una malattia che, a dispetto dell'elevata mortalità

e della bassa età media dei decessi, non attenta al futuro della popolazione, dal momento che non ne compromette la natalità: "[è] vero che i malati di tisi muoiono giovani, e molti di loro prima di raggiungere l'età in cui ci si sposa. Ma è anche vero che in genere si sposano prima degli altri, anche perché spesso sono molto attraenti; non solo, ma quando poi si sposano generano figli più velocemente di altre persone" (Galton 1889: 182). Probabilmente la reticenza che i medici dimostrano a nominare i polmoni come sede della malattia, riportata da pazienti illustri come John Keats, Marie Bashkirtseff e Franz Kafka, va individuata proprio nella sopravvivenza di una associazione persistente, seppure non esplicitamente ammessa, tra malattia polmonare ed eccesso passionale (Perletti 2012: 179-183).

Nei romanzi vittoriani, l'insorgenza di una sintomatologia riconducibile alla tisi è quasi automaticamente spia di un sentimento d'amore frustrato o, all'opposto, eccessivamente coltivato. Ne sono esempio le molte eroine che soffrono per 'fame' d'amore, come Caroline Helstone, co-protagonista del romanzo *Shirley* di Charlotte Brontë (1849) e Rosa Dartle di *David Copperfield* di Dickens (1850), la cui magrezza agli occhi di David sembra "l'effetto di una sorta di fuoco divorante (*wasting fire*) dentro di lei" (Dickens: 285); o ancora le giovani donne consumate dalla delusione amorosa, come la bella e capricciosa Lenore Herrick del romanzo popolare *Good-bye, Sweetheart* di Rhoda Broughton (1872) e l'enigmatica Milly Theale, protagonista di *Le ali della colomba* di Henry James (1902), "la ragazza con lo sfondo" (James 1964: i, 107) che accentra l'interesse degli altri personaggi in virtù della sua insondabile profondità. In tutti questi casi, la sofferenza d'amore implica un eccesso nella vita passionale, che la tisi inevitabilmente fa affiorare a visibilità. Come avviene nel caso del medico che esamina il torace del paziente, al lettore del testo romanzesco spetta il compito della *detection*: inseguendo gli indizi del male che tenta invano di sottrarsi allo sguardo è possibile arrivare a stanare il segreto che il corpo della malata² non riesce a tenere celato.

2 Il corpo maschile non è del tutto sottratto a questa logica: in *Janet's Repentance* di George Eliot (1857), ad esempio, la tisi del reverendo Tryan è inscindibile dai suoi peccati di gioventù, e in particolare dalla 'macchia' della sua dissoluta condotta con la giovane Lucy. In altri romanzi ottocenteschi, come *Alla vigilia* (1860) di

Nella sua versione più sentimentale e moraleggiante, il motivo della macchia che affiora a visibilità grazie al consumarsi del corpo alimenta nella cultura vittoriana la percezione della tisi come indizio che rimanda ai segreti della *fallen woman*, la donna la cui 'caduta' è sempre connotata in termini sessuali: la giovane sedotta e abbandonata, la madre di un figlio illegittimo, la prostituta. Il rapporto tra dissoluzione e tisi è a tal punto naturalizzato che in *Mary Barton* di Elizabeth Gaskell (1848) la condizione di prostituta del personaggio di Esther è sufficiente per imputare con certezza i vaghi sintomi che la affliggono (il respiro affannoso, gli occhi febbricitanti) all'azione della consunzione polmonare, conferendole quella redenzione nella morte che, come osserveremo a breve, è garantita alla *fallen woman* dalla malattia.

Questo tipo di narrazione non è peraltro confinato all'universo romanzesco, ma informa anche altri ambiti di discorso della cultura vittoriana: così, in un articolo pubblicato sulla prestigiosa rivista medica *Lancet* nel 1851, il medico Theophilus Thompson riconduce l'alta incidenza di morti per consunzione tra le abitanti di Leeds all'elevato numero di nascite avvenute al di fuori del matrimonio (Thompson 1851). Allo stesso modo, nei due dipinti preraffaelliti *Too Late* di William Lindsay Windus (1858) [Fig. 7] e *Take Your Son, Sir*, di Ford Madox Brown (1851 e 1856-57) [Fig. 8] il ricorso ai caratteri della malattia di consunzione è del tutto funzionale a stabilire l'illegittimità dei bambini presenti nei due dipinti. Particolarmente nel caso del dipinto di Brown, la cui storia interpretativa è piuttosto controversa (Prettejohn 2000: 214-15), l'evidenza della tisi nel corpo della donna era probabilmente il segnale che invitava l'osservatore contemporaneo a individuare nel dipinto una sorta di parodico ribaltamento della cornice matrimoniale suggerita dallo specchio-aureola dietro la testa della donna (una possibile allusione al celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan Van Eyck) e a riconoscere i segni della 'caduta' dietro alla rappresentazione della purezza e della santificazione. A

Ivan Turgenev e *Fede e Bellezza* (1840) di Niccolò Tommaseo, la consunzione del protagonista maschile rimanda alla passione amorosa, che si configura come una 'colpa' perché ha sostituito la causa politica a cui il personaggio aveva votato la propria esistenza prima dell'incontro con l'amata.

Fig. 7
William Lindsay Windus, *Too Late* (1858), Tate Britain, Londra (in alto a sinistra).

Fig. 8
Ford Madox Brown, *Take Your Son, Sir!* (1851 e 1856-57), Tate Britain, Londra (in alto a destra).

Fig. 9
Henry Peach Robinson, *Fading Away* (1858), The Royal Photographic Society, National Media Museum, Bradford (al centro).

Fig. 10
Henry Peach Robinson, *She Never Told Her Love* (1857), Musée d'Orsay, Parigi (in basso).



riprova della diffusione pervasiva, nell'immaginario europeo, di questa rappresentazione della tisi come invito ad aprire il corpo per cercarne la trasparenza vale la pena ricordare *Lezione di Anatomia* (1865), una poesia di Arrigo Boito in cui il cadavere di una fanciulla "etica" dall'apparenza purissima rivela, all'apertura, la colpa della seduzione: "Perdono, o pallida / adolescente! / Fanciulla pia, / dolce, purissima / fiore languente / di poesia! / E mentre suscito / nel mio segreto / quei sogni adorni... / in quel cadavere / si scopre un feto / di trenta giorni" (Boito 1941: 29-31). In ragione di una simile caratterizzazione metaforica della malattia, è evidente che dinanzi alla fotografia composita *Fading Away* di Henry Peach Robinson (1858) [Fig. 9], lo sguardo è indotto a sospettare del candore innocente con

cui è rappresentata la fanciulla morente, colta nell'attimo in cui sta per 'scompare'. Se già lo studio preparatorio [Fig. 10] (che Robinson volle esporre insieme a *Fading Away*) esplicita con il titolo shakespeariano³ *She Never Told Her Love* la natura distruttrice dell'amore inesperto, *Fading Away* offre alcuni indizi (il motivo del tramonto, la presenza di fiori caduti a terra) che sembrano alludere, ancora una volta, alla figura della *fallen woman* (Mogensen 2006).

Va detto peraltro che la purezza che circonda queste donne cadute quando sono in punto di morte non costituisce semplicemente una finzione. Nelle narrazioni della cultura vittoriana, la trasparenza che la tisi istituisce nel corpo femminile funziona infatti in maniera duplice: oltre che per l'operazione ermeneutica intrapresa dal medico specialista o dallo sguardo moralizzatore dei lettori e spettatori *middle class*, interessati a portare alla luce la macchia della violazione morale, la malattia polmonare è cruciale per il processo di purificazione della donna, necessario per ricondurla saldamente entro i confini dell'etica vittoriana. Scavando il corpo femminile, la malattia lo affina e lo spiritualizza, producendo una nuova, seducente trasparenza: nella morte per tisi, la donna che si è perduta ritrova l'innocenza e va incontro alla redenzione, ovvero alla ripulitura della macchia interiore. Ma nel farlo, il suo corpo letteralmente si conforma all'immagine del cadavere, come a sancire il trionfo dello sguardo che desiderava sollevare la superficie opaca del corpo. Questo processo è evidente in *Trilby* di George Du Maurier (1894), un romanzo che per molti versi riscrive *La signora delle Camelie* di Dumas e che fu best-seller assoluto alla fine del secolo in Gran Bretagna. La protagonista eponima è una giovane di padre inglese e madre francese che vive a Parigi nel Quartiere Latino, a contatto con gli artisti e la loro vita *bohémienne*. Nel momento in cui accetta di cambiare vita per amore dell'artista inglese Little Billee, la ragazza si trasforma da giovane spensierata che non esita a posare da modella per studi di nudo a "lavandaia di fino" (Du Maurier 2006: 79) e donna-angelo spogliata di ogni impurità. Al cambiamento morale

3 "Mai / Disse il suo amore, ma lasciò che il segreto / Come un verme nel bocciolo si nutrisse / Della sua guancia di damasco", da *La dodicesima notte* di Shakespeare, 2, iv (Shakespeare 1993: 69).

corrisponde una trasformazione fisica, che esercita un forte potere seduttivo sui personaggi maschili ed è riconducibile alla facilità con cui il corpo vivo di Trilby lascia intravedere la struttura anatomica:

settimana dopo settimana, gli amici notarono in Trilby un graduale e sottile cambiamento. [...] diventò più magra, specialmente in viso, così che l'ossatura delle guance e delle mandibole divenne visibile, e queste ossa erano formate secondo principii così corretti (come lo erano anche quelle della fronte, del mento e del naso di Trilby) che il miglioramento era sorprendente, quasi inspiegabile (ibidem).

Questo passo sembra anticipare la fantasia della 'visione ai raggi X' che imperverserà in tutta Europa dopo il 1895, quando la promessa dell'immagine di trasparenza corporea appare realizzata nello spettacolo di una nuova capacità di visione (Natale 2011a) ma si traduce anche in un fortissimo timore nei confronti di questa completa messa a nudo dell'interiorità (Kevles 1997: 24-30; Pamboukian 2001). L'aspetto sinistro della trasformazione di Trilby è esplicitato poco oltre nel testo, quando il malvagio Svengali rimane colpito dagli effetti del dimagrimento sul corpo della ragazza:

quanto sei bella! Divento pazzo! Ti adoro. Mi piaci così magra, hai delle ossa così belle! [...] Anche [il poeta Heinrich Heine] ti adorerebbe, per quelle belle ossa; vorrebbe contarle una ad una, perché gli piace scherzare, come a me. E, ah! Quanto sarai bella, da scheletro! (Du Maurier 2006: 81-82).

Mentre il corpo della giovane donna si assottiglia, si realizza l'ambizione anatomico-clinica di dissolvere l'opacità del corpo e "disegnare in filigrana la futura autopsia" (Foucault 1998: 176); ma a questa totale trasparenza allo sguardo si aggiunge l'azione della tisi, che ripulendo l'organismo dalle impurità e grossolanità legate alla condotta libertina trasforma Trilby in un'immagine seducente perché pienamente contemplabile [Fig. 11]. Il prezzo di questa operazione è la vita stessa: se la colpa della trasgressione morale è insopportabile per l'amante della *fallen woman* malata, la morte trasforma quel corpo peccaminoso in un'immagine che può finalmente essere



Fig. 11
George Du Maurier, *Twin grey stars* (1894), illustra-
zione per Trilby su *Harper's New Monthly Magazine*
(Marzo 1894). Immagine scansionata da Philip W.
Allingham, visionabile al link: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/dumaurier/trilby/36.html>.

celebrata, ritratta o narrata. Da questa prospettiva, si può effettivamente rileggere la famosa affermazione di Poe, che nel 1846 scrive che “la morte di una bella donna è dunque, senza dubbio, l'argomento più poetico del mondo” (Poe 1945: 537). La morte per tisi dimostra che l'eliminazione dell'amata diviene un atto pienamente 'poetico', nel senso attivo del termine, poiché permette la nascita di un'opera creativa, il cui autore è spesso l'amante sopravvissuto, chiamato a celebrare l'immagine del corpo femminile senza vita. Lo sguardo che ricerca la trasparenza nel corpo ne 'arresta' dunque la vitalità dopo aver illuminato l'invisibile interiorità: la colpa della donna caduta, ovvero la sua 'devianza' rispetto ai codici comportamentali e sociali della normatività eterosessuale. Come il detective, il medico-osservatore-amante che va al di là della superficie desidera che il mistero possa essere ricondotto all'immagine lucida e contemplabile dell'ordine ristabilito.

Corpi trasparenti (2): l'occhio del detective e la fotografia del criminale

La profonda conoscenza della scienza medica da parte di Doyle, che interrompe la pratica nel suo ambulatorio di oftalmologia solo nel 1891, ovvero quattro anni dopo la pubblicazione del primo romanzo di Sherlock Holmes, non è certamente stata sottovalutata dagli studiosi dei suoi testi (Rodin 1984; Accardo 1987; Buscemi 2014). Come è noto, Doyle si ispirò per Holmes al grande medico Joseph Bell, di cui aveva apprezzato le finissime abilità diagnostiche mentre studiava medicina all'Università di Edinburgo. Certamente lo

straordinario potere di osservazione di Holmes è il risultato di uno sguardo che, come quello del medico ottocentesco, risulta potenziato dal sapere specialistico, ovvero mediato “dalla vasta conoscenza enciclopedica del detective e dalla sua abilità nel memorizzare e recuperare le informazioni” (Smajic 2010: 123). Ma un'altra affinità tra medico e investigatore può essere ravvisata nell'interesse per la possibilità di costruire un'immagine dell'interno corporeo, illuminarne l'invisibile interiorità per arrivare alla trasparenza che sola risolve il mistero. Se è vero che ogni avventura di Holmes ruota attorno a un crimine misterioso, trovare la soluzione significa, soprattutto, essere in grado di riconoscere il colpevole. Per farlo, egli mette in atto “i caratteristici trabocchetti non scientifici utilizzati dai detective più famosi”, tra i quali un ruolo di preminenza spetta alla capacità di “leggere i volti e la mente” (Parlati 2011: 214). Il criminale, tuttavia, si nasconde, si traveste o mimetizza le proprie motivazioni, complicando e opacizzando la relazione tra superficie e profondità. Oltre che sulle abilità nel campo della fisiognomica (che a fine secolo riceve nuovo impulso dalla diffusione degli scritti di Cesare Lombroso) – applicate, come vedremo, da Watson più che da Holmes – il metodo dell'investigatore poggia soprattutto su una modalità di visione potenziata, capace di osservare ciò che sfugge a sguardi meno specializzati del suo: se “il mondo è pieno di cose ovvie che nessuno si dà mai cura di notare” (Doyle 2007: 25), il detective si è “allenato a vedere ciò che gli altri trascurano” (Doyle 2004, “Un caso di identità”: 36).

Negli ultimi anni, diversi studi si sono concentrati sull'importanza della tecnologia fotografica per l'universo narrativo creato da Doyle (Thomas 1995; Parlati 2011; Grimes 2011: 37-60; Cook 2019: 47-72), non tanto perché la fotografia compaia in maniera rilevante nei racconti e nei romanzi, ma soprattutto perché nella cultura vittoriana la macchina fotografica si fa portatrice di un ampliamento della visione simile al metodo di Holmes, ovvero funzionale a illuminare ciò che sfugge all'occhio ordinario e non mediato dalla lente. Corey Keller osserva che durante la *Great Exhibition* tenutasi nel 1851 a Londra la macchina fotografica era classificata tra gli “Strumenti e processi filosofici”, insieme a occhiali, telescopi, microscopi, caleido-

scopi e altri gadget ottici che “servivano tutti a trasformare l’esperienza del guardare” (Keller 2008: 25), correggendo, ampliando o trasfigurando il meccanismo della visione. L’incredibile capacità di ritenzione dell’immagine dagherrotipica e più tardi fotografica, in grado di riprodurre anche i dettagli più minuscoli e apparentemente impercettibili, affascina i vittoriani per le affinità con la memoria umana, che proprio le scienze della mente di età vittoriana iniziano insistentemente ad accomunare alla fotografia (Green-Lewis 2017) soprattutto perché, come la mente, l’immagine fotografica conserva anche quei dettagli che sono normalmente inaccessibili all’attenzione cosciente. Nell’immaginario vittoriano, la fotografia è dunque investita della capacità di illuminare ciò che rimane oscuro all’occhio nudo, ed è proprio in questa abilità che possiamo cogliere le affinità con lo spirito di osservazione di Sherlock Holmes.

Il paragone con la macchina fotografica permette di avvicinare la speciale tecnologia di visione di Holmes al desiderio di trasparenza che, negli ultimi due decenni dell’Ottocento, alimenta l’applicazione della fotografia nell’ambito delle ricerche dell’antropologia criminale. Come è noto, a Watson la mente di Holmes appare come “la più perfetta macchina dotata di ragionamento e osservazione che il mondo [abbia] mai visto” (Doyle 2004, “Uno scandalo in Boemia”: 5), spesso per sottolinearne la fredda e lucida capacità di ragionamento, estranea alle emozioni e alla compartecipazione empatica. Ma questo “strumento sensibile”, dotato di “lenti molto potenti” (ibidem), proprio come la macchina fotografica ha soprattutto il compito di illuminare ciò che l’occhio non mediato non riesce a cogliere. Come scrive Ronald Thomas, la visione di Holmes aspira a “rendere visibile l’oscurità – ci offre un modo per riconoscere il criminale che vive tra di noi facendoci cambiare il modo di guardare le cose e ridefinendo ciò che è importante che noi notiamo” (Thomas 1995: 135). Si tratta della medesima operazione che ispira l’utilizzo della fotografia nel campo dell’antropologia criminale: l’istituzione di gallerie fotografiche di criminali (*rogues’ galleries*), dapprima negli Stati Uniti e poi in tutta Europa, le fotografie che accompagnano le riflessioni di fisiognomica e craniologia di Lombroso [Fig. 12] e il metodo individuato da Alphonse Bertillon per identificare i criminali attraverso

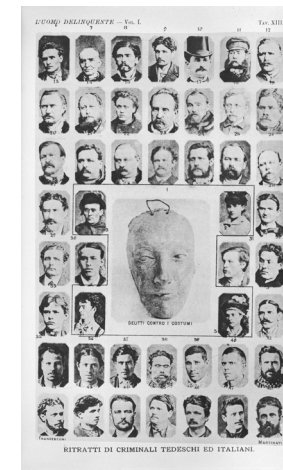


Fig. 12

Cesare Lombroso, fotografie di criminali tedeschi e italiani, con maschera mortuaria al centro (1889). Tavola inserita in C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, Fratelli Bocca, Torino (tavola 13), visionabile al link: <https://wellcomecollection.org/works/n8zq5vyj> (a sinistra).

Fig. 13

Alphonse Bertillon, fotografia segnaletica di un sospetto anarchico, dagli archivi della polizia francese (1891-95), visionabile al link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286605> (a destra).



fotografie segnaletiche corredate da parametri biometrici [Fig. 13] hanno lo scopo di visualizzare i caratteri del colpevole e renderli per così dire trasparenti allo sguardo. Esercitandosi in questo tipo di visione, l’osservatore accorto può scongiurare l’ingenuità che Holmes rimprovera a Watson: “lei vede ma non osserva” (Doyle 2004, “Uno scandalo in Boemia”: 8). All’opposto, le fotografie dei criminali invitano a cercare e riconoscere coloro che hanno commesso un reato anche nelle affollate strade della metropoli ottocentesca in cui essi cercano di mimetizzarsi, e a identificarli in maniera scientifica anche laddove cerchino di eludere lo sguardo travestendosi o alterando acconciatura o mimica facciale.

Dalla prospettiva delle relazioni tra fotografia e immagine trasparente del criminale, il romanzo *Il mastino dei Baskerville* (1902) offre spunti di particolare rilievo, poiché chiama in causa diverse tipo-

logie di immagini fotografiche per visualizzare la natura criminale. Da una parte, il racconto è percorso dal desiderio di identificare il colpevole attraverso uno 'scatto' classificatorio come lo è quello ideato da Bertillon, che è presentato, in apertura del testo, come una personalità al contempo affine e contrapposta a Holmes, primo esperto d'Europa per la mente "dall'assoluta precisione scientifica" ma inferiore rispetto al detective inglese come "uomo pratico" (Doyle 2007: 7). Secondo il modello della fotografia di Bertillon, il riconoscimento del colpevole è un processo scientifico e razionale, che produce un'immagine che può essere collezionata dopo la cattura: "Uno spillo, un pezzo di sughero, un'etichetta e lo aggiungeremo alla collezione di Baker Street!" (ivi: 146). Questa modalità di visione ambisce alla trasparenza totale della classificazione del *'portrait parlé'* di Bertillon, che assegna tutto il potere della parola all'immagine, incaricata di decretare la verità della colpa e della avvenuta punizione. Ne *Il mastino dei Baskerville*, tuttavia, un simile modello di rappresentazione dell'immagine criminale non appare sufficiente. Pubblicato sullo *Strand* tra agosto 1901 e aprile 1902, il romanzo riporta in scena Sherlock Holmes otto anni dopo il racconto "Il problema finale" (1893), dove l'ingombrante detective di cui Doyle voleva liberarsi per dedicarsi ad altre forme di scrittura trovava la morte insieme all'acerrimo nemico, il Professor Moriarty. Sia il racconto sia l'investigatore sono dunque il risultato di una ri-animazione che non può che assumere alcuni caratteri irrazionali, se non esplicitamente 'spettrali' (Smajick 2010: 131-32); aspetti che mal si confanno al desiderio di assoluta chiarezza e razionalizzazione che ispira la fotografia segnaletica di Bertillon.

Nonostante il testo sia fitto di "metafore visuali [...] che organizzano il lavoro dell'indagine entro i consueti riferimenti oculocentrici" (ivi: 132), in alcuni momenti topici per la risoluzione del mistero Holmes è immerso in una nebbia che tematizza la difficoltà, inconsueta per un personaggio come lui, di 'vedere' attorno a lui: è il caso dell'episodio dell'assassinio del prigioniero evaso che indossava i vestiti di Sir Henry ma anche della scena che precede l'apparizione finale del mastino. Al termine del romanzo il mastino fantasma che secondo la leggenda era ritenuto apparire agli sfortunati discen-

denti del violento Sir Hugo (macchiatosi di un crimine di violenza nei confronti di un'inerte giovane) si rivela non essere affatto una creatura sovranaturale, anche se ne aveva l'apparenza, ottenuta grazie all'ingegnoso utilizzo del fosforo per rendere il potente animale addestrato da Stapleton luminescente nella notte. E tuttavia, in questo testo l'occhio tecnologico di Holmes non riesce a dissipare completamente l'impressione di spettralità di cui il romanzo si ammanta, non più di quanto riuscirebbe a fare l'elettricità con cui l'ingenuo Sir Henry si illude di poter sconfiggere l'atmosfera sinistra che aleggia su Baskerville Hall: "[un posto come questo] spaventerebbe chiunque. Nel giro di sei mesi farò mettere qui tutta una fila di lampadine elettriche e non lo riconoscerete più" (Doyle 2007: 58). Holmes stesso si pone in maniera ambivalente nei confronti dei possibili risvolti sovranaturali del caso, poiché se da un lato non gli sembra ammissibile che un uomo di scienza come il Dottor Mortimer possa credere alla leggenda del mastino, d'altro canto in altri passi del testo egli mantiene un atteggiamento più ambivalente, come quando definisce in toni quasi spiritualistici il nemico che lui e Watson si sono appena lasciati sfuggire: "sebbene non abbia ancora ben deciso se l'entità (*agency*) che è in contatto con noi (*in touch with us*) sia benevola o malevola, percepisco sempre una forza e un piano ben preciso (*I am conscious always of power and design*)" (ivi: 38). Più che rappresentare un ideale e lineare viaggio per riportare "la luce nell'oscurità", come nel titolo di un capitolo di *Uno studio in rosso* (Doyle 2008: 57-66) o come nella lucida classificazione del criminale operata dalla fotografia segnaletica di Bertillon, il romanzo sembra ricorrere a un'immagine fotografica diversa, che sappia intrattenere una relazione proficua con l'invisibile e il sovranaturale. L'associazione tra fotografia vittoriana e esplorazione del sovranaturale sia particolarmente evidente nel caso della fotografia spiritica, una pratica che riceve nuovo impulso a fine secolo, quando la scoperta dei raggi X sembra confermare la possibilità che la lastra sappia catturare onde, raggi e presenze che l'occhio umano non riesce a percepire (Henderson 1988; Grove 1997; Natale 2011b). Hilary Grimes suggerisce invece che ne *Il mastino dei Baskerville* sia piuttosto il ritratto composito (*composite portrait*) di Francis

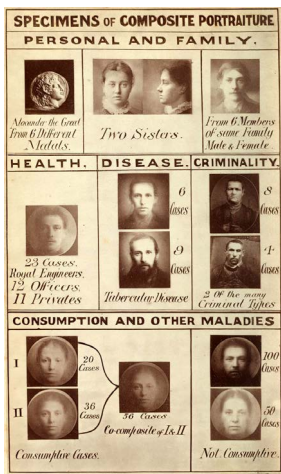


Fig. 14

Francis Galton, ritratti compositi (1883). Tavola inserita in F. Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, Macmillan, London (tavola 7), visionabile al link: <https://archive.org/stream/inquiriesintohu00galt/inquiriesintohu00galt#page/n7/mode/1up>.

Galton a fornire un modello di riferimento particolarmente pregnante (2011: 37-60). Ideata dal poliedrico antropologo ed esploratore nel 1877 e da lui continuamente rivista e perfezionata sino alla metà circa degli anni Ottanta (Ellenbogen 2012: 77-84; Sera-Schriar 2015), questa tecnica si basava sulla sovrapposizione di diverse fotografie, omogenee dal punto di vista del taglio e delle dimensioni, per ottenere l'immagine di un solo volto che racchiudesse idealmente tutti i tratti dei diversi individui rappresentati. Affinché la tecnica risultasse efficace, anche i soggetti delle fotografie dovevano essere 'omogenei', ovvero legati da vincoli di parentela familiare o sociale, membri della stessa famiglia di sangue oppure di un gruppo di individui affini per caratteristiche sociali. Galton ritrae con questa tecnica ufficiali, soldati, tiscici, ebrei e criminali, ovvero categorie di cui il ritratto composito ambisce a ricostruire i tratti comuni, condivisi al di là della particolarizzazione dell'individuale [Fig. 14].

Nel romanzo *Il mastino dei Baskervilles* non compare nessuna fotografia, ma il dipinto di Sir Hugo a Baskerville Hall mostra alcune affinità con il ritratto composito: osservandolo, Holmes può finalmente dare una svolta alla sua indagine nel momento in cui riconosce una fortissima somiglianza tra il perfido antenato responsabile della maledizione che pende sulla famiglia e il naturalista Stapleton, su cui già aveva iniziato a concentrare i suoi sospetti in modo nebuloso, in mancanza del movente che ora invece gli appare evidente. Oltre

ai tratti di Sir Hugo, nel dipinto Holmes riconosce dunque quelli sovrainposti del discendente, secondo un processo che viene esplicitato quando Watson, condotto davanti al ritratto, si accorge che "il volto di Stapleton era balzato fuori dalla tela" (Doyle 2007: 146). Si tratta di un'esperienza che possiede alcuni tratti irrazionali (basti pensare che, subito dopo, Holmes si spinge ad affermare che lo studio dei ritratti di famiglia potrebbe portare a convertirsi alla dottrina della reincarnazione), a evocare forse le qualità 'spettrali' del ritratto composito, che Galton stesso implicitamente ed esplicitamente riconosceva, con un certo disappunto, nelle immagini da lui prodotte (Novak 2008: 90-93; Grimes 2011: 49-53). Ma si tratta anche di un'esperienza che ha a che vedere con una vera e propria 'illuminazione', dal momento che ciò che il dipinto mostra al detective è che, proprio come avviene nel caso del ritratto composito, l'immagine produce la trasparenza dell'interno che rende possibile visualizzare la natura criminale, in un'operazione che idealmente fonde diagnosi e *detection*. Per comprendere questo passaggio, è opportuno soffermarsi un istante sui presupposti su cui si fonda il ritratto composito. Con la tecnica fotografica da lui ideata, Galton intende produrre delle immagini che visualizzino una 'verità' che all'occhio nudo non è possibile cogliere. La sovrapposizione delle immagini sulla medesima lastra fotografica è pensata come una sorta di perfezionamento meccanico del processo mentale implicato nella costruzione dell'immagine "generica", che "non è altro che un ritratto generico impresso sul cervello dalle successive impressioni delle immagini che lo compongono" (1879: 164) o "l'immagine che si presenterebbe all'occhio della mente di un uomo dotato di immaginazione pittorica oltremodo sviluppata" (1878: 97). Nel caso del ritratto composito, l'immagine generica si identifica con la visualizzazione delle qualità astratte che definiscono un'identità a partire dall'appartenenza a una categoria o a un 'tipo' ('type'), un'operazione di fondamentale importanza, se si pensa che secondo Galton "[i]l criterio discriminante per una mente perfetta sarebbe la capacità di creare sempre immagini vivide di qualità realmente generica" (1879: 168-69). Questo processo mentale, tuttavia, è necessariamente imperfetto, poiché alla qualità imprecisa dell'immaginazione umana si aggiunge

l'ostacolo costituito dalla natura individuale e particolare dell'oggetto visualizzato. La lastra fotografica ovvia a questo inconveniente perché, sovrapponendo in maniera meccanica le diverse immagini che il cervello registrerebbe in maniera confusa, produce un'immagine in cui i tratti individuali sono stemperati nel volto 'generico' che visualizza in maniera precisa, scientifica e trasparente la 'verità' dell'interno, riproducendo "il tipo di viso che è incline ad accompagnarsi a tendenze criminali, prima che quei tratti (se mi è consentito esprimermi così) siano stati abbruttiti dalla criminalità" (ivi: 162).

Al cospetto del dipinto di Sir Hugo, l'euforia di Holmes segnala l'avvenuto riconoscimento dell'immagine generica: i tratti che sono raffigurati nel ritratto non identificano soltanto il vincolo di parentela che intercorre tra Sir Hugo e Stapleton ma, soprattutto, segnalano la comune appartenenza al 'tipo' del criminale. In questo romanzo, che si costruisce sulle vicende di un'antichissima famiglia aristocratica, corpo individuale e corpo sociale si sovrappongono: il motivo delle colpe dei padri che ricadono sui figli è ridefinito sullo sfondo del paradigma della degenerazione e dell'atavismo, che fa sì che il ritorno dei 'caratteri' appartenenti alla memoria organica ancestrale si traduca immediatamente nella produzione del corpo sociale del criminale. Allo stesso modo, quando Holmes presenta un interessante parallelismo tra caratteri individuali e caratteri a stampa, la conversazione scivola dal piano individuale a quello sociale:

"Suppongo, dottor Mortimer, che voi sappiate distinguere il cranio di un nero da quello di un eschimese".

"Certamente"

"Ma come fate?"

"Perché è la mia specialità. Le differenze sono evidenti: la curva sopra-orbitale, l'angolo facciale, la curva della mascella, la..."

"Ma anche nel mio caso questa è la mia specialità, e le differenze sono altrettanto evidenti. Ai miei occhi la differenza tra i borghesi caratteri a piombo di un articolo del *Times* e la stampa sciatta di un giornale della sera da due soldi è la stessa che intercorre per lei tra un nero e un eschimese. L'individuazione dei caratteri (*The detection of types*) è una delle più elementari branche del sapere per lo specialista di criminologia [...]" (Doyle 2007: 31-32).

Fig. 15

Sidney Paget, *Good Heavens! I cried in amazement* (1902), riproduzione dell'illustrazione originale per la prima edizione de *Il mastino dei Baskerville*, pubblicata sul periodico *The Strand*. In A. C. Doyle, *The Original Illustrated Sherlock Holmes*, Edison, Castle Books, visionabile al link: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/pagets/251.html>.



Holmes non sta semplicemente tessendo le lodi dell'impresa ermeneutica richiesta alla craniologia – 'leggere' i caratteri impressi sulla conformazione cranica come se fossero lettere che compongono parole intelleggibili – ma chiarisce, in modo specifico che l'individuazione di quei tratti è funzionale a risalire all'immagine generica del 'tipo'. In questo romanzo in cui è evidente che il sapere specialistico di Holmes non è più sufficiente come strumento di mediazione e potenziamento dello sguardo (per questa ragione egli ricerca la mediazione più controversa dello stato mentale alterato e del viaggio astrale), la possibilità di individuare (e rivelare/svelare) i "tipi" è affidata all'immagine di un dipinto che, come il ritratto composito di Galton, diagnostica la presenza della devianza con una modalità preclusa all'occhio umano. La tecnologia fotografica, potenziando la visione, produce un 'segno' che racconta la verità dell'interiorità nascosta e così facendo la rende trasparente. In questo modo il detective può tornare a 'osservare' anziché limitarsi a 'vedere'; e può tornare a insegnare anche a Watson (e, attraverso questo narratore così empatico, anche a noi) cosa è importante notare e cosa occorre oscurare, come nel gesto che copre una porzione del dipinto per permettere a Watson di riconoscere la verità al di là della superficie [Fig. 15]. È peraltro significativo che la conversazione sui caratteri/types coinvolga Holmes e il dottor Mortimer, ovvero un detective e un medico accomunati dalla missione della diagnosi della natura criminale (oltre alla craniologia, il dottor Mortimer si interessa all'ata-

vismo, cui sono dedicate le pubblicazioni scientifiche attraverso cui il personaggio è introdotto nel romanzo). Se in un primo momento la reazione entusiasta di Holmes all'illuminazione ottenuta grazie al dipinto di Sir Hugo lo porta a paragonarsi all'esperto d'arte che attribuisce correttamente la paternità di un'opera, è chiaro che per il paradigma indiziario che in questo romanzo appare a tratti così sfuggente è soprattutto la figura del medico a guidare il detective verso l'immagine della trasparenza dell'interno, necessaria a sconfinare la criminalità.

Conclusioni

La ricerca della trasparenza corporea assume nell'età vittoriana la forma di una potente illuminazione dell'invisibile, che riformula il sapere e l'esperienza della salute, della malattia e della devianza trasferendo la verità scientifica dal sentire del corpo all'occhio tecnologico. Nelle narrazioni della *detection* medica e poliziesca del periodo vittoriano trovano spazio le ambivalenti reazioni che accompagnano anche oggi l'utilizzo di tecnologie di visione che permettono di visualizzare la struttura interna dell'organismo o quella cerebrale. Alla celebrazione dello sguardo mediato che ottiene la trasparenza grazie al sapere specialistico e a strumenti tecnologici come lo stetoscopio e la macchina fotografica corrisponde la perdita di parola del corpo rappresentato, secondo una logica che oggi si tenta di rovesciare attraverso il concetto di *patient empowerment*, un approccio che ambisce a riportare al centro l'esperienza del paziente nei confronti della propria malattia e il rapporto in prima persona con l'immagine medica del proprio corpo.

Il periodo vittoriano fa esperienza in maniera massiccia dell'oggettivazione operata dallo sguardo scientifico sull'interiorità. Trasformato in immagine, il corpo si scopre oggetto, come nell'esperienza perturbante imposta dal primo grande evento che sancisce la passione occidentale per la trasparenza, ovvero la *Great Exhibition* di Londra del 1851. All'interno del Crystal Palace, uno tra i più importanti "mondi di vetro" vittoriani, "la trasparenza permette all'osservatore di transitare in maniera apparentemente ininterrotta dalla posizione

di soggetto a quella di oggetto" (Armstrong 2008: 11), come avviene alle donne malate di tisi, che da soggetti della propria sofferenza (fisica e morale) diventano oggetti da cui estrarre una malattia o una colpa. O come accade nel caso del corpo del criminale, che la macchina fotografica 'arresta' in un'immagine che ironicamente è chiamata a 'parlare' al posto suo, come nel "*portrait parlé*" o nel ritratto composito, che immortala la verità della devianza al di là di ogni possibile camuffamento operato sul piano dell'individuale. Non sorprende dunque osservare che il grande rilievo assegnato alla trasparenza dalla *detection* medica e poliziesca alimenta narrazioni di segno contrario, che mirano a proteggere l'individualità dallo sguardo penetrante dell'occhio tecnologico. Al movimento che nell'ultimo decennio dell'Ottocento si raccoglie attorno alle proteste per l'uso della *detective camera* su entrambe le sponde dell'Atlantico e alle reazioni di sospetto nei confronti di psicoanalisi e raggi X per il loro tentativo di rendere trasparenti "l'interiorità e le interiora rispettivamente" (Donati 2016: 12) si affiancano testi letterari come il racconto "The Friends of Friends" (1896) di Henry James, che mette al centro del suo motore narrativo la tenace resistenza dei due protagonisti a essere fotografati o come "A Victim of Higher Space" (1914) di Algernon Blackwood, che conferisce una connotazione mostruosa al potere di un personaggio di rendere trasparenti allo sguardo i processi organici e mentali.

Allo stesso tempo, l'espansione nelle tecnologie di visione continua a costituire una 'attrazione' che ispira le sperimentazioni artistiche di futuristi e cubisti così come il grande fermento che si raccoglie attorno ai fenomeni paranormali e alle esperienze di ampliamento della visione mentale come la chiaroveggenza; per non parlare del fiorire, nelle prime due decadi del Novecento, di nuove figure di detective, indagatori dell'occulto equipaggiati con le più moderne armi della scienza e dell'innovazione medico-tecnologica (Parlati 2011; Alder 2020). All'interno di un simile panorama culturale appare chiaro che la trasparenza si accompagna a una narrazione complessa, che va al di là della dicotomia tra uno sguardo medico-scientifico che si vorrebbe dalla parte dell'oggettivazione e l'approccio del testo letterario, più interessato a restituire la complessità dell'esperienza e a

opacizzare l'immagine chiara prodotta dalla scienza medica. L'aspetto interessante del periodo vittoriano risiede piuttosto nel superamento di una simile dicotomia: i testi letterari non si limitano a descrivere le tecnologie di visualizzazione o a commentare la loro importanza, ma contribuiscono a plasmare l'immaginario che rende possibile l'innovazione tecnologica stessa. Se, come scrive Marina Warner, ci sono vari modi in cui "le tecnologie moderne comunicano le finzioni dell'immaginazione, i suoi desideri e le sue paure e danno loro forma attraverso le più recenti tecniche di telecomunicazione e visualizzazione" (2006: 13), esplorare la fascinazione vittoriana nei confronti della possibilità di illuminare l'invisibile ci permette di ricostruire un immaginario che ha alimentato e probabilmente ancora alimenta il nostro modo di pensare e rappresentare l'interno del corpo e la sua trasparenza.

BIBLIOGRAFIA

- ACCARDO P. (1987), *Diagnosis and Detection: The Medical Iconography of Sherlock Holmes*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford.
- ALDER E. (2020), *Weird Fiction and Science at the Fin de Siècle*, Palgrave, Cham.
- ARMSTRONG I. (2008), *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination, 1830-1880*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- BICHAT M. F. X. (1824), *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Baillière, Paris.
- BOITO A. (1941), *Tutti gli scritti*, Mondadori, Milano.
- BUSCEMI N. (2014), "The Case of the Case History: Detecting the Medical Report in *Sherlock Holmes*", in *Journal of Victorian Culture*, 19:2, pp. 216-231.
- BYNUM H. (2015), *Spitting Blood: The History of Tuberculosis*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- BYRNE K. (2011), *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CASINI S. (2016), *Il ritratto-scansione. Immaginare il cervello tra neuroscienza e arte*, Mimesis, Milano.
- CLARK J. A. (1835), *A Treatise on Pulmonary Consumption, comprehending an Inquiry into the Causes, Nature, Prevention and Treatment of Tuberculous and Scrofulous Diseases in General*, Sherwood, Gilbert and Piper, London.
- COOK S. (2019), *Victorian Negatives: Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century*, SUNY Press, Albany.
- CRARY J. (1998), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge (MA).
- DAY C. A. (2017), *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*, Bloomsbury, London-New York.
- DICKENS C. (1850), "A Detective Police Party", in *Household Words*, 1:18, pp. 409-414.
- Id. (1856), "The Demeanour of Murderers", in *Household Words*, 13:325, pp. 505-507.

- Id. (1999), *David Copperfield*, Oxford University Press, Oxford-New York
- Id. (2003), *Bleak House*, Penguin Books, London-New York.
- van DIJCK J. (2005), *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Seattle-London.
- DONATI R. (2016), *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Lexis, Torino.
- DORMANDY T. (1999), *The White Death: A History of Tuberculosis*, The Hambledon Press, London-Rio Grande.
- DOYLE A. C. (2004), *The Adventures and the Memoirs of Sherlock Holmes*, Sterling, New York.
- Id. (2007), *The Hound of the Baskervilles*, Penguin, London-New York.
- Id. (2008), *A Study in Scarlet*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- DU MAURIER G. (2006), *Trilby*, Penguin Books, London.
- DUMAS A. (figlio) (2001), *La signora delle camelie*, tr. it. Francesco Pastonchi, Mondadori, Milano.
- ELLENBOGEN J. (2012), *Reasoned and Unreasoned Images: The Photography of Bertillon, Galton and Marey*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- FELL F. (2015), "External and Internal Topographies: Art on the Uncanny Limits of Scan Technology", in *Transformations: Journal of Media and Culture*, 26, pp. 1-15.
- FOUCAULT M. (1998), *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino.
- GALTON F. (1878), "Composite Portraits", in *Nature*, 18, pp. 97-100.
- Id. (1879), "Generic Images", in *Nineteenth Century*, 6:29, pp. 157-169.
- Id. (1889), *Natural Inheritance*, Macmillan, London.
- GINZBURG C. (1986), "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Miti, emblemi e spie*, Einaudi, Torino, pp. 158-209.
- GREEN-LEWIS J. (2017), *Victorian Photography, Literature, and the Invention of Modern Memory: Already the Past*, Bloomsbury, London-New York.
- GRIMES H. (2011), *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Un-*

- canny, and Scenes of Writing*, Ashgate, Farnham.
- GROVE A. (1997), "Röntgen's Ghosts: Photography, the X-Rays, and the Victorian Imagination", in *Literature and Medicine*, 16:2, pp. 141-173.
- GUNDERMAN R. B. (2013), *X-Ray Vision: The Evolution of Medical Imaging and its Human Significance*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- GUNNING T. (1997), "From the Kaleidoscope to the X-Rays: Urban Spectatorship, Poe, and *Traffic in Souls* (1913)", in *Wide Angle*, 19:4, pp. 25-61.
- HAN B. (2014), *La società della trasparenza*, tr. it. Federica Bongiorno, Nottetempo, Milano.
- HENDERSON L. (1988), "X-Rays and the Quest for the Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists", in *Art Journal*, 47:4, pp. 323-340.
- INGHAM K. (2013), "Between: Curating Representations of the Embodied Brain", in *Interdisciplinary Science Reviews*, 38:3, pp. 245-258.
- JAMES H. (1964), *Le ali della colomba*, Rizzoli, Milano (2 voll).
- JOYCE K. (2008), *Magnetic Appeal: MRI and the Myth of Transparency*, Cornell University Press, Ithaca.
- KELLER C. (2008), "Sight Unseen: Picturing the Invisible", in KELLER C. (a cura di), *Brought to Light: Photography and the Invisible, 1840-1900*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 19-35.
- KEVLES HOLTZMANN B. (1997), *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- KLEIN A. (2011), "La transparence du corps en médecine, obscur modèle de notre modernité", in *Appareil*, 7, pp. 1-27.
- LAËNNEC R. (1968), *Traité de l'auscultation médiate*, Culture et Civilisation, Bruxelles (2 voll.).
- LAWLOR C. (2006), *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- MALDONADO T. (2003), "The Body: Artificialization and Transparency", in FORTUNATI L., KATZ J. E., RICCINI R. (a cura di), *Mediating the Human Body: Technology, Communication, and Fashion*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah-London, pp. 15-22.

- MEYER B. (2003), "Till Death Do Us Part: The Consumptive Victorian Heroine in Popular Romantic Fiction", in *Journal of Popular Culture*, 37:2, pp. 287-308.
- MOGENSEN J. U. (2006), "Fading into Innocence: Death, Sexuality and Moral Restoration in Henry Peach Robinson's *Fading Away*", in *Victorian Review*, 32:1, pp. 1-17.
- MORGAGNI G. B. (1761), *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis*, Ex Typographia Remondinina, Venetiis.
- NATALE S. (2011a), "The Invisible Made Visible. X-Rays as Attraction and Visual Medium at the End of the Nineteenth Century", in *Media History*, 17:4, pp. 345-358.
- Id. (2011b), "A Cosmology of Invisible Fluids: Wireless, X-Rays and Psychical Research around 1900", in *Canadian Journal of Communication*, 36:2, pp. 263-275.
- NOVAK D. (2008), *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ORTEGA F. (2013), *Corporeality, Medical Technologies and Contemporary Culture*, CRC Press, London.
- PAMBOUKIAN S. (2001), "'Looking Radiant': Science, Photography and the X-Ray Craze of 1896", in *Victorian Review*, 27:2, pp. 56-74.
- PARLATI M. (2011), "Ghostly Traces, Occult Clues: Tales of Detection in Victorian and Edwardian Fiction", in *European Journal of English Studies*, 15:3, pp. 211-220.
- PERLETTI G. (2012), *Il mal gentile. La malattia polmonare nell'immaginario moderno*, Bergamo University Press, Bergamo.
- POE E. A. (1945), "The Philosophy of Composition", in *The Portable Poe*, Viking Penguin, New York, pp. 532-540.
- Id. (2000), "The Man of the Crowd", in *Tales & Sketches*, University of Illinois Press, Champaign, pp. 506-515.
- PRETTEJOHN E. (2000), *The Art of the Pre-Raphaelites*, Tate Publishing, London.
- RIGNALL J. (1997), *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, Routledge, London-New York.
- ROBERTS J. D. (2016), *The Visualised Foetus: A Cultural and Political*

- Analysis of Ultrasound Imagery*, Routledge, Oxon-New York.
- RODIN A. E. (1984), *Medical Casebook of Doctor Arthur Conan Doyle: From Practitioner to Sherlock Holmes and Beyond*, Krieger, Malabar.
- SERA-SHRIAR E. (2015), "Anthropometric Portraiture and Victorian Anthropology: Situating Francis Galton's Photographic Work in the Late 1870s", in *History of Science*, 53:2, pp. 155-179.
- SHAKESPEARE W. (1993), *La dodicesima notte*, tr. it. Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano.
- SHPAYER-MAKOV H. (2011), *The Ascent of the Detective: Police Sleuths in Victorian and Edwardian England*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- SMAJICK S. (2010), *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists: Theories of Vision in Victorian Literature and Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SONTAG S. (1992), *Malattia come metafora: Aids e cancro*, Einaudi, Torino.
- THOMAS R. R. (1995), "Making Darkness Visible. Capturing the Criminal and Observing the Law in Victorian Photography and Detective Fiction", in CHRIST C. T. e JORDAN J. O. (a cura di), *Victorian Literature and the Visual Imagination*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, pp. 134-165.
- THOMPSON T. (1851), "Diseases of the Chest. Delivered at the Hospital for Consumption and Diseases of the Chest", in *The Lancet*, 58:1476, pp. 547-49.
- VIDAL F., ORTEGA F. (2017), *Being Brains: Making the Cerebral Subject*, Fordham University Press, New York.
- WARNER M. (2006), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- WILLIS W. H. (1850), "The Science of Thief-Taking", in *Household Words*, 1:16, pp. 368-372.
- ZWIERLEIN A. (2005), (a cura di), *Unmapped Countries: Biological Visions in Nineteenth-Century Literature and Science*, Anthem Press, London.

SILVIA CASINI

Nuove cartografie corporee. Dal molare al molecolare, dal corpo trasparente a quello potenziale

I. La Visualizzazione del corpo nell'era digitale

A partire dagli albori della modernità, con i disegni anatomici di Leonardo da Vinci e l'atlante del corpo umano dell'anatomista Vesalius (*De Humani Corporis Fabrica*, 1543) [Fig. 1], attraverso la scoperta dei raggi X effettuata da Röntgen nel 1895 e sino al corpo biomedicale digitalizzato, le tecniche di imaging diagnostico hanno reso possibile una riconfigurazione concettuale della storia culturale del corpo umano, catalizzando nuovi modi di 'vedere' grazie alle immagini biomedicali prodotte. La categoria della *trasparenza* funziona sia come un ideale da perseguire sia come un'ideologia che incarna la fantasia del corpo trasparente e quindi accessibile, conoscibile e controllabile (Van Dijck 2005).¹ Il corpo anatomico sembra essere progressivamente dissolto, in un primo momento, attraverso la serie delle bio-immagini digitali del corpo umano ottenute grazie al *Visible Human Project* (1994-1995) e, successivamente, attraverso la mappatura genetica e molecolare realizzata dal Progetto Genoma Umano (*Human Genome Project* 1990-2003). Il mito di Medusa di cui parla Sawday (1996) sopravvive ancora e, con esso, la curiosità e l'orrore di affacciarsi, con un effetto straniante e pietrificante, alla nostra interiorità.²

¹ Tra gli studi culturali sul corpo, la trasparenza e le tecnologie biomedicali si veda Cartwright (1995), Holtzmann Kevles (1998) e Joyce (2008).

² Il *Visible Human Project*® (1989) è un atlante di bio-immagini digitali del corpo umano ottenute utilizzando la tomografia e la risonanza magnetica sui corpi umani di un uomo e una donna. Le immagini tridimensionali sono anatomicamente

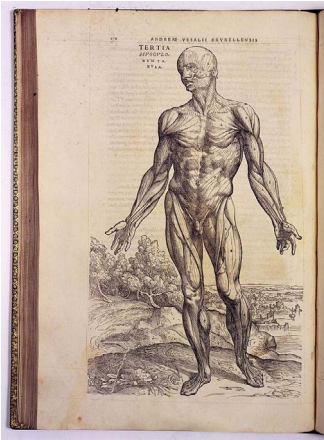


Fig. 1
Vesalius (1543), *De humani corporis fabrica*, 'Tertia musculatorum'. Creative Commons.

La medicina moderna, nonostante la sua evidente capacità di svelare e mappare il paesaggio corporeo interno rendendolo trasparente, fa in modo che questo interno sia accessibile solo attraverso una serie di visualizzazioni (*viste*, si potrebbe affermare) di dati frutto di procedure complesse, basate sulla statistica e mediate dalla tecnologia, visualizzazioni di dati che non sono, perciò, istantanee fotografiche. La categoria della trasparenza, collegata ai concetti di visibile e invisibile, non è sufficiente da sola per comprendere la nuova fisionomia assunta dalla biomedicina e il passaggio dal corpo molare (visibile, anatomico) a quello molecolare, genomico e proteico per comprendere il quale serve la categoria della *potenzialità* più che della trasparenza.³

È consuetudine guardare le immagini biomedicali della struttura anatomica interna e delle funzioni cerebrali. A partire dalla Seconda

.....
dettagliate. L'obiettivo a lungo termine era quello di produrre un sistema di strutture della conoscenza che collegasse in modo trasparente forme di conoscenza visiva a formati di conoscenza simbolica come i nomi delle parti del corpo. Il Progetto Genoma Umano (HGP), completato nell'aprile 2003, è stato un progetto di ricerca internazionale volto alla identificazione e mappatura di tutti i geni del genoma umano. L'obiettivo era la comprensione della sequenza dei geni della specie umana e la loro posizione sui vari cromosomi così da poter costruire una mappa del genoma.

³ Il passaggio dal corpo atomico a quello atomizzato è stato teorizzato da Liljefors et al. (2012).

guerra mondiale, grazie all'avvento del computer e ai progressi della ricerca in biomedicina e genetica, si è passati a una nuova fase caratterizzata dal passaggio dal corpo anatomico a quello molecolare. Grazie all'informatizzazione dell'osservazione medica, l'*imaging* ha guadagnato un primato inimmaginabile. La procedura di visualizzazione dei dati resa possibile dalle tecniche di *imaging* (tra cui la risonanza magnetica sia strutturale che funzionale e la tomografia a emissione di positroni) è divenuta centrale sia nelle procedure diagnostiche e terapeutiche che nell'esperienza del paziente (Mitchell, Thurtle 2004).

Come argomenterò in quanto segue, l'*imaging* diagnostico ha causato un cortocircuito nella relazione tra medico, corpo del paziente e immagine medica. Tale cortocircuito non può essere compreso sino in fondo se si utilizza soltanto la categoria della trasparenza. L'immagine, infatti, diventa interfaccia operativa supportata da una matrice di algoritmi e calcoli statistici che hanno il loro nucleo nella categoria del potenziale. Lo sviluppo dell'*imaging* biomedicale deve essere inquadrato all'interno della più ampia tendenza a cogliere e rappresentare il corpo in termini tecno-visuali (Joyce 2006). Ecco perché è più corretto parlare di visualizzazione dei dati che di immagine. Se è vero che le procedure di *imaging* non invasive mettono il corpo vivente del paziente al centro della loro indagine, si tratta sempre di un'operazione mediata a livello visuale, o da un'interfaccia, o da una app per l'assistenza sanitaria: il corpo del paziente con i propri segni e sintomi rimane spesso assente o esclusivamente rappresentato da un'immagine biomedicale.

Molti artisti si sono interrogati sul corpo reso (soltanto in apparenza) trasparente e accessibile dallo sguardo delle tecniche di *imaging* diagnostico, investigando in particolare il rapporto tra dati biomedicali, la loro visualizzazione e le interfacce tecnologiche che mediano la relazione di cura. Qui di seguito tratterò il passaggio dal corpo trasparente a quello potenziale e mostrerò come, nel pieno della rivoluzione apportata dalla medicina biomolecolare predittiva e personalizzata, sia ancora possibile riportare al centro il corpo e le parole del paziente. La fotografa e artista visuale Liz Orton, come spiegherò, ha costruito progetti volti a creare una sorta di linguaggio

quotidiano capace di resistere alla scomparsa del corpo del paziente (incontrato sempre di più soltanto attraverso un'immagine o un'interfaccia tecnologica), creando uno spazio in cui la voce e il corpo del paziente stesso possano riappropriarsi del sé nonostante e attraverso le immagini medicali che permettono diagnosi e cura.

II. Trasparenza e inconscio ottico

La teorica dei media José Van Dijck (2005) ha dimostrato come le antiche e nuove tecnologie per indagare la struttura e le funzioni del corpo, lungi dall'offrire registrazioni meccaniche e oggettive degli interni corporei, consentano e perpetuino l'illusione di trasparenza e un certo voyeurismo. Mentre nei primi giorni dell'*imaging* biomedico, le scansioni del corpo e del cervello ottenute con tomografia computerizzata (CT) e risonanza magnetica (RM) mancavano di alta risoluzione e nitidezza, viceversa, come sottolinea la sociologa Regula Burri nelle sue ricerche sull'*imaging* biomedicale, "le immagini medicali contemporanee sono ad alta risoluzione e contrasto, rendendo così la tecnologia sofisticata, "trasparente" e in grado di retrocedere dietro l'immagine" (Burri 2014: 166).⁴ Il paradosso, quindi, è che le tecnologie di *imaging* che hanno contribuito all'affermarsi della categoria della trasparenza in relazione all'oggetto visualizzato (il corpo umano), sono diventate esse stesse trasparenti, creando così nel pubblico di non esperti la convinzione di un'accessibilità diretta e totale a corpo e cervello.

La trasparenza totale, tuttavia, è un obiettivo irraggiungibile, indipendentemente dalla tecnologia utilizzata per accedere e visualizzare i meccanismi interni del corpo. A cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, i raggi X, il cinema e la psicoanalisi – che furono tutti scoperti o inventati nel 1895 – furono in grado di rivelare l'interno del corpo senza la necessità della dissezione (raggi X), di rappresentare il movimento della vita (gli esperimenti proto-cinematografici) e di analizzare le profondità della psiche umana (la psicoanalisi). Questo favorì un nuovo tipo di visualità che mise in discussione il mito e l'ideologia del corpo trasparente, come sottolinea Mizuta Lippit:

4 Traduzione mia dall'originale in inglese.

Queste tre tecnologie hanno introdotto nuovi significanti dell'interiorità, cambiando i termini con cui l'interiorità era stata concepita, immaginata e vista. Queste tecnologie hanno trasformato la struttura della percezione visiva, spostando i termini della visione dal registro fenomenologico a quello fantasmatico, da una visione percepita a una immaginata. Dal visivo al non visivo [a-visual] (Lippit 1999: 58).⁵

È un'altra natura, un'altra realtà, anche corporea, quella che emerge attraverso l'uso della fotografia, del cinema e dei raggi X.

Riferendosi alla fotografia, Walter Benjamin sostenne che, nonostante si sappia cosa si intenda con il concetto di camminare e come si svolga l'azione collegata ad esso,

(...) Non abbiamo idea di cosa accada durante la frazione di secondo nella quale una persona muove un passo. La fotografia, grazie anche alle tecniche di ingrandimento e ripresa al rallentatore, ne rileva il segreto. È attraverso la fotografia che per prima cosa scopriamo l'esistenza dell'inconscio ottico, proprio come scopriamo per la prima volta l'inconscio mentale attraverso la psicoanalisi. La tecnologia e la medicina si occupano normalmente dei dettagli relativi alla struttura, al tessuto cellulare - tutto questo, piuttosto che il paesaggio atmosferico o il ritratto dell'anima, ha le sue origini nella fotografia e nel cinema (Benjamin 2005[1931]: 7).

Quando Benjamin utilizzò la fotografia per teorizzare l'inconscio ottico, si fidò della capacità della stessa di rivelare gli aspetti invisibili alla vista umana. L'esperienza di noi stessi e del mondo fenomenico è sempre più mediata dalla fotografia e dalle onnipresenti tecnologie di generazione delle immagini. Benjamin esplorò i modi in cui questa mediazione si verificava a livello dell'inconscio. Sebbene la sua definizione di inconscio ottico sia rimasta allo stadio germinale, essa fu resuscitata dalla sperimentazione tecnologica dei suoi tempi, come gli studi sul movimento animale e umano condotti dal fotografo Eadweard Muybridge e dal fisiologo Étienne-Jules Marey (Shawn, Sliwinski 2017: 5) [Fig. 2].

5 Traduzione mia dall'originale in inglese.

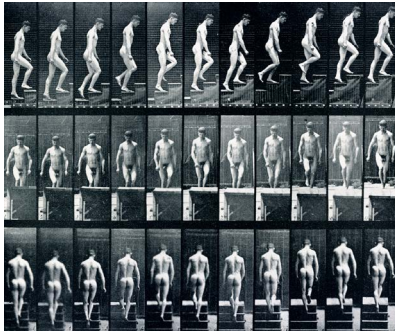


Fig. 2
Eadweard Muybridge (1887), *Sequenza di uomo che sale le scale*, da 'Animal Locomotion', stampa Giclée. Creative Commons.

Fotografia e cinema consentono di accedere a ciò che non è direttamente percepibile dall'apparato sensoriale umano, o perché troppo rapido o perché troppo piccolo. Durante gli albori degli esperimenti cinematografici sul movimento, per esempio, cineasti e scienziati collaboravano utilizzando tecniche di microcinematografia, cronofotografia e *time-lapse* per rallentare o accelerare i processi, per ingrandire le strutture e così via. Spesso, i fenomeni visualizzati erano fugaci tracce di qualcosa che non c'era più. Nel mentre, la psicoanalisi apriva la strada agli impulsi dell'inconscio e la macchina da presa inaugurava l'inconscio ottico registrando aspetti della realtà che non si sposavano con l'ottica umana.

Il concetto di inconscio ottico dovrebbe essere esteso dalla fotografia analogica ad altre tecnologie generatrici di immagini. Visione digitale e analogica, algoritmica e ottica coesistono in molte tecnologie di *imaging* biomedicale come la risonanza magnetica nella sua variazione strutturale e funzionale (RM e fRM) e la tomografia a emissione di positroni (PET). Queste tecnologie producono visualizzazioni di dati che non si basano sulla "posizione dell'osservatore in un mondo 'reale', percepito da una visione di tipo ottico" (Crary 1990: 72).⁶ Il cambiamento tecnologico dello sguardo delle tecniche di *imaging* diagnostico è chiamato "cyborg visuality" dal sociologo della scienza Amid Prasad (2005: 310), che sottolinea come il tipo di visione di cui si parla sia matematico e algoritmico piuttosto che umano.

L'inconscio ottico crea l'oggetto anziché semplicemente mostrarlo.

.....
⁶ Si veda anche Michael Lynch (1991: 51-78).

In linea con i primi studi cinematografici sul movimento, anche le tecniche di *imaging* biomedicale sono modalità di riconfigurazione della nostra percezione, non del movimento, tuttavia, ma di fenomeni che non sono direttamente percepibili dai nostri sensi. Ad essere reso disponibile è un nuovo ordine di realtà, precedentemente inosservato come, per esempio, quello della dinamica delle molecole d'acqua, dell'ossigeno nel sangue o delle proteine. La vitalità della materia a scala molecolare e atomica diventa improvvisamente accessibile. L'intreccio tra tecnologia e visione umana media il modo in cui ci relazioniamo con il corpo. In particolare, l'inconscio tecnologico che emerge con tecniche di *imaging* quali fRM, PET, ecc., sebbene non ancora codificato, ruota attorno al concetto di potenzialità – il passaggio dal corpo molare e trasparente al corpo molecolare e potenziale.

III. Immagini operative versus dialoghi visuali

La biomedicina contemporanea (ma anche il marketing, la guerra, l'assistenza sanitaria) sono sempre più caratterizzate da un nuovo regime fatto da algoritmi, statistica, visualizzazioni di dati, *machine-learning*. In questo regime, la visione umana diventa anacronistica e le immagini, invece di avere una finalità informativa, rappresentativa o di intrattenimento, sono parte di un sistema di operazioni, secondo l'espressione coniata dal regista Harun Farocki che battezzò questo regime l'età delle "immagini operative", cioè delle immagini create da apparati tecnologici diversi come, per esempio, dai droni o dalle tecniche di *imaging* medicale: "Nel mio primo lavoro su questo soggetto, *Eye/Machine* (2001), ho chiamato queste immagini "operative" per distinguerle da immagini che sono di tipo informativo o ricreazionale. Queste immagini non rappresentano un oggetto ma sono invece parte di un'operazione" (Farocki 2004: 17) [Fig. 3].⁷ Le immagini operative sono create da machine per essere viste da altre macchine prima ancora che da occhi umani: sono immagini

.....
⁷ Le immagini operative sono diventate paradigmatiche per il campo dei nuovi media poiché, come i nuovi media, sono anch'esse basate sulla logica dell'interfaccia e del database. Si veda a proposito Manovich (2001).



Fig. 3
Esempio di immagine operativa: fermo immagine da Harun Farocki *Eye/Machine*, (2001).

performative capaci di agire nel mondo piuttosto che limitarsi ad aumentare o sostituire la visione umana.

I nostri occhi sono straordinariamente complessi ma fondamentalmente limitati. Non possiamo vedere particelle quantistiche, onde radio, batteri, dinamiche molecolari o luce ultravioletta. Quando la maggior parte, se non addirittura tutto il lavoro della vista umana è sostituita da processi automatici generati da macchine, quale dialogo possiamo stabilire con questi fenomeni e con gli impulsi che derivano da essi? La visione tecnologicamente mediata (come l'*imaging* biomedicale) trascende i limiti del corpo fisico anatomico, nel senso che i dati visualizzati non sono creati né talvolta apprezzabili dalla vista umana. Le lenti vengono sostituite da forme di visualizzazione associate ad altri sensi (ultrasuoni, infrarossi, visualizzazione elettromagnetica, termocamere, visione tattile) che rendono il corpo meno familiare all'occhio umano.

L'arte può offrire modalità alternative di navigare attraverso il regime delle immagini operative, per esempio riportando il corpo e la voce del paziente al centro dell'attenzione dell'osservatore. Il lavoro della fotografa e artista visuale Liz Orton si avvale di una varietà di fonti, tra cui tecnologie di imaging, le immagini da esse prodotte, manuali radiografici e dati provenienti dai corpi dei pazienti. Orton mette in scena dialoghi con pazienti reali cercando di espandere i confini della nostra comprensione concettuale e percezione di quel che è e, al tempo stesso, potrebbe divenire, la relazione tra paziente e medico, relazione che è sempre più spesso mediata da un'immagine non trasparente ma di crescente complessità.

Nel progetto *Digital Insides* (2019), supportato dal Wellcome Trust e realizzato in collaborazione con Steve Halligan, professore di ra-

diologia presso la University of London College Hospitals (UCLH), Orton collabora con pazienti e un radiologo per esplorare i meccanismi della fiducia nella triade medico-paziente-immagine.⁸ Si potrebbe affermare, quindi, che la categoria della *trasparenza* assume un significato ancora più complesso poiché legato all'etica nel negoziare la relazione con il paziente e le immagini. I dialoghi, condotti faccia a faccia da Orton e i singoli pazienti, vengono messi in scena come se si trattasse di un incontro tra due attori: da un lato, le immagini e i dati medici del paziente; dall'altro, le parole scambiate tra artista e paziente, nel momento in cui le immagini biomedicali, guardate per la prima volta, vengono discusse e interpretate al di fuori di un quadro diagnostico. L'obiettivo che si pone Orton non è di tipo terapeutico, ma è limitato all'idea che il paziente recuperi le proprie immagini mediche:

Il paziente viene sottoposto suo malgrado a un processo di infantilizzazione, potremmo dire, dovuto, a mio avviso, anche alla mancanza di un linguaggio quotidiano e non specialistico con il quale poter approcciare queste immagini. La medicina è volta alla cura del paziente, ma l'esperienza che spesso i pazienti descrivono è simile a una sorta di disincarnazione e silenziamento dovute all'impossibilità di vedere e parlare delle proprie immagini.⁹

La mancanza di un linguaggio quotidiano ha un doppio effetto: da un lato, indica come soltanto l'autorità medica possieda il linguaggio necessario per parlare dell'interno del corpo; dall'altro, conferisce alle immagini un potere straordinario di mediazione nella relazione tra medico e paziente, evidenziando il divario comunicativo tra i due. I dialoghi creati dall'artista diventano occasioni per il paziente di parlare di impressioni, ricordi e persino traumi che possono essere esplorati in uno spazio non autoritario.

La triade tra paziente, corpo e immagine è sottoposta da Orton a un'indagine di tipo storico-culturale poiché l'artista attinge a una se-

⁸ Il progetto *Digital Insides* è disponibile online: <http://digitalinsides.org/>. (Accesso effettuato a gennaio 2020).

⁹ Intervista con Liz Orton, Settembre 2019.

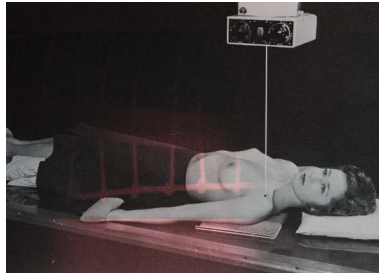


Fig. 4
Liz Orton (2018), <http://digitalinsides.org/works/parallels-for-the-body-1/>, (accesso: febbraio 2020). Immagine tratta dal manuale *Clark's Positioning for Radiography* (1939). Immagine gentilmente concessa da Liz Orton.

rie di immagini presenti nell'ottava edizione di *Clark's Positioning for Radiography* (1939), un libro di testo seminale per radiologi. Orton ri-fotografa le immagini mentre illumina le pagine del libro con una luce di sicurezza (la fonte di luce adatta per essere utilizzata in una camera oscura poiché illumina solo da parti dello spettro visibile a cui il materiale fotografico è quasi o completamente insensibile) [Fig. 4]. Come sostiene l'artista:

La trasparenza della pagina diventa un'eco (o forse una domanda) sulla supposta trasparenza del corpo. La luce rivela aspetti delle fotografie e dei diagrammi che rimangono altrimenti invisibili sull'altro lato della pagina. Quel che si ottiene è una nuova immagine. È il libro stesso ad acquisire una certa capacità di azione rispetto alla composizione di ciascuna immagine che finisce per essere creata da una visione più che umana, al di fuori del mio controllo (Orton 2018).

Per ogni dialogo di *Digital Insides*, il paziente sceglie circa cinque immagini: la maggior parte dei pazienti sembra avere una preferenza per le immagini che presentano difetti, forse perché lasciano spazio all'immaginazione. Ogni dialogo sfiora l'evidenza scientifico-medica rappresentata dall'immagine ma rifiuta, al tempo stesso, di stabilire una correlazione diretta tra condizione del paziente, diagnosi clinica, immagine e conversazione paziente-artista.

Temi comuni che affiorano durante i dialoghi sono, innanzitutto, la necessità del paziente di ritrovare una proattività che è assente durante la procedura di scansione tramite *imaging* biomedica; in secondo luogo, il divario tra le informazioni mediche presenti nelle immagini-dati e la loro comprensione da parte del paziente; infine, la difficoltà del paziente di relazionarsi pienamente con le immagi-

ni-dati nonostante la consapevolezza che tali immagini riguardino il suo corpo. Orton crea uno spazio per l'ascolto attivo, un'arte quasi perduta nella medicina contemporanea. Mentre i dialoghi con i pazienti vertono principalmente sulla relazione medico-paziente, con il radiologo il dialogo riguarda l'immagine come matrice di dati processati da una macchina prima di essere visti da un essere umano:

Orton (O): Cosa sono esattamente le immagini medicali? Sono modelli o ...?

Radiologo (R): Sono misurazioni. O almeno questa è l'idea.

O: Misurazioni visive?

R: Sì. Poiché sono così tante le informazioni acquisite, il modo più semplice per presentare i dati è una matrice e quindi la visualizzazione della matrice come immagine. Si tratta di un'immagine non ottica.

O: Per permettere all'occhio umano di interpretarla, giusto? Si tratta di una delle funzioni dell'immagine? Se i computer fossero in grado di svolgere qualsiasi compito nell'ambito diagnostico, avremmo ancora bisogno delle immagini?

R: Suppongo che dipenda da cosa intendi per immagine. Qual è la definizione? L'implicazione è che sia solo un'immagine se qualcuno la sta guardando. Quindi potresti chiamarla matrice, se dovesse essere elaborata per scopi computazionali.

O: Che cosa succede ai dati grezzi, intendo i dati acquisiti prima che siano stati elaborati?

R: Quando dici dati grezzi cosa intendi? Per esempio, hai visto questi sinogrammi [Fig. 5]? Questi mostrano i dati in due dimensioni delle proiezioni di raggi X. Ma, davvero, anche un sinogramma è una rappresentazione visiva dei dati. I dati sono bit e byte.

O: Insomma, non si può fare a meno delle visualizzazioni.

R: Sto pensando al fatto che dobbiamo fare un passo indietro e definire i nostri termini. Il modo in cui penso alle immagini è che alla fine quel termine copre tutti i dati disposti in modo significativo in una struttura regolare bidimensionale. Se sono numeri in una griglia normale, allora è un'immagine, può essere riconosciuta come immagine.

O: È un'immagine potenziale?

R: Puoi dire che diventa un'immagine solo dopo che è stata acquisita durante l'elaborazione dell'immagine: contrasto, risoluzione, ridimen-

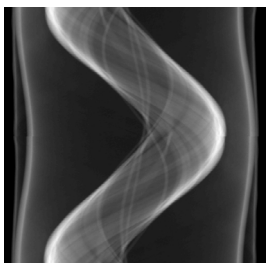


Fig. 5
Liz Orton, *Sinogramma*, rappresentazione bi-dimensionale di dati grezzi (paziente anonimo). Immagine gentilmente concessa da Liz Orton.

sionamento, ecc. Prima di allora, sono soltanto dati in una matrice.¹⁰

Anche se le immagini biomedicali sono dati, come emerge chiaramente dallo scambio tra l'artista e il radiologo, il paziente considera le immagini medicali come ritratti fotografici che danno accesso all'intimità del corpo e del sé. Il divario tra queste due interpretazioni è al centro del tentativo di Orton di sviluppare un linguaggio quotidiano e visuale per affrontare la tematica dell'interazione tra visibilità e invisibilità, trasparenza e potenzialità. Spesso, il paziente fatica a riconoscersi nell'immagine medica a causa del carattere traumatico del ricordo legato all'immagine. In un caso, per esempio, una paziente che era stata sottoposta a mastectomia vede prima un'immagine del suo corpo con i due seni e poi un'immagine che mostra come ne sia priva.¹¹ Il tentativo fatto da Orton, attraverso la stampa delle immagini, è di vedere se la sensazione di straniamento (il confrontarsi del paziente con una immagine che sembra rimandare a un corpo altro da sé in cui non ci si riconosce) possa attenuarsi. Trattando le immagini come fossero stampe, il paziente le personalizza [Fig. 6] segnandole e ricontestualizzandole con mappe e altre immagini appartenenti alla sua infanzia. Attraverso il controllo delle immagini, il paziente può riappropriarsi della propria storia ed esperienza medica.

Le immagini biomedicali sono regolate da sistemi operativi che, usan-

10 Mia traduzione in italiano di una conversazione estesa tra Liz Orton e John Hipwell, Computational Medical Imaging scientist. Si veda: <http://digitalinsides.org/visualdialogues/7-john-hipwell/>. (Accesso: Novembre 2019).

11 Il dialogo visual con la paziente Ida Levine è disponibile al seguente indirizzo web: <http://digitalinsides.org/visualdialogues/lenny-levine/?images>. (Accesso: Dicembre 2019).

Fig 6
Liz Orton e Ida Levine, *Dialogue #3*, stampa e fotografia di mammografia, 2016. Immagine gentilmente concessa da Liz Orton.



do le parole di Orton, "consentono l'assenza del corpo del paziente, che diventa silenzioso, emarginato, perché le immagini raggiungono un livello di complessità e completezza che è come se stessero parlando per il corpo, al posto di esso, sostituendosi ad esso".¹² La diagnosi può avvenire a livello esclusivo di dati, che devono essere trasformati in immagini solo quando devono essere visti da occhi umani. Ad esempio, in Gran Bretagna (dove Orton ha svolto le sue ricerche per i Dialoghi) nelle riunioni dei gruppi di lavoro multidisciplinari (MDT) del National Health Service (NHS), professionisti di diverse discipline cliniche (oncologia, radiologia, ecc.) discutono le immagini di ciascun paziente per raggiungere un consenso sul trattamento individuale da raccomandare. Solo dopo l'incontro MDT, l'intervento scelto viene proposto al paziente. Un medico di medicina generale del NHS che ha contribuito al progetto di Orton spiega:

Molte immagini biomedicali vengono interpretate con dettagli scarsi o nulli sul paziente o sui suoi sintomi. Soltanto una piccola parte è discussa durante queste riunioni multidisciplinari. Più scansioni eseguiamo, meno tempo dedichiamo alla loro interpretazione. La tendenza è sempre di più quella di definire il paziente secondo categorie binarie iper-semplificate – malattia / assenza di malattia (Tomlison 2018: 78).

Le immagini biomedicali servono interessi operativi poiché attraverso di esse vengono prese decisioni sulla necessità o meno di effettuare un intervento. Le immagini operative, dunque, non agiscono come finestre sul mondo, come interfacce trasparenti, ma piuttosto come dati che innescano decisioni e azioni.

12 Intervista con Liz Orton, Settembre 2019.

La prossima rivoluzione in medicina si basa sull'utilizzo dell'intelligenza artificiale e delle tecniche di *machine learning* che vengono introdotte per assistere i radiologi nell'interpretazione delle immagini, al fine di migliorare la diagnosi e la pianificazione della terapia.¹³ Il *machine learning* è uno dei settori della ricerca medica in crescita più rapida, anche se poche applicazioni hanno già raggiunto il mercato (Shah et.al 2019). I computer oltrepassano i limiti della percezione umana nell'utilizzo e comprensione dei dati algoritmici: questi dati, tuttavia, anche quando sono trasformati in immagini-dati, mancano spesso delle informazioni contestuali che dipendono dalla capacità dei medici di seguire l'istinto per decidere se intervenire chirurgicamente o meno, quando l'evidenza delle immagini-dati non permetta di esprimersi in modo univoco. Questo istinto viscerale, che è una forma di conoscenza soggettiva implicita, basata sulle nozioni acquisite, l'esperienza e la casistica, non può essere facilmente incorporata o insegnata agli algoritmi di *machine learning* (Trafton 2018).

Il divario tra esperienza corporea ed esistenza biologica, che Orton fa emergere nei suoi dialoghi, è al centro delle riflessioni di stampo foucauldiano sul biopotere nella contemporaneità. Nel suo libro *The Politics of Life Itself*, il sociologo Nikolas Rose (2007) discute di come le nostre molecole, i nostri geni e i nostri neuroni siano il nuovo obiettivo delle industrie farmaceutiche: gli elementi della nostra esistenza biologica sono presentati come correlati delle nostre condizioni di salute, personalità, emozioni, desideri. Come sostiene lo storico della medicina Roger Cooter nella sua interpretazione del testo di Rose, "Il corpo diventa un nuovo oggetto di ricerca e produzione di conoscenza che si ricostituisce incessantemente attraverso nuove relazioni di potere" (Cooter 2010: 401). Queste relazioni sono mediate anche attraverso le immagini prodotte da tecnologie di *imaging* biomedicale.

¹³ Il *machine learning* è una branca dell'Intelligenza Artificiale e si pone l'obiettivo di far apprendere in modo automatico alle macchine attività che sono svolte dagli esseri umani (Mitchell 1997).

IV. Dal corpo molare a quello molecolare, dalla trasparenza alla potenzialità

La potenzialità è un tema ricorrente nella biomedicina contemporanea. Corpi e tecnologie sono sempre più permeati della dimensione del "potenziale" piuttosto che dalla categoria della trasparenza. Dall'avvento del progetto Genoma Umano alla fine degli anni '80, la conoscenza e le aspettative nei settori della biomedicina e della biologia sono state riorganizzate attorno al concetto di potenzialità. Il passaggio che si è compiuto è quello che procede dalla visualizzazione dell'interiorità del corpo reso trasparente alla visualizzazione dei biomarcatori che indicano la possibilità di una patologia. Il corpo del paziente diventa il sito potenziale di una condizione futura che potrebbe (o meno) svilupparsi.

Sebbene l'ideale e l'ideologia del corpo trasparente non scompaiano mai del tutto nei discorsi e nelle pratiche biomedicali, è la categoria di potenzialità a diventare prominente. Le conseguenze di una comprensione del corpo e della vita a livello molecolare sono spiegate dal sociologo Nikolas Rose. Il passaggio dal corpo trasparente a quello potenziale rispecchia il passaggio dal corpo molare (composto da organi, tessuti, arti) al corpo molecolare (composto da neuroni, cellule e molecole). Questo passaggio indica un cambiamento nel modo in cui la vita è concepita come spiega Rose:

A partire, forse, dagli anni '30, c'è stato uno spostamento da un'immagine molare della vita – fatta di organi, muscoli, sangue e tessuti, un'immagine rappresentata dai dipinti e dai disegni degli atlanti anatomici del XVII e XVIII secolo – a uno sguardo che contempla il corpo al livello delle interazioni tra molecole (Rose 2012: 9).¹⁴

Lo sguardo clinico del medico, l'esaminazione *post-mortem* e la visualizzazione mediata dall'atlante anatomico erano tutti interventi esercitati sul corpo molare. Nella biomedicina contemporanea, il corpo molare è sempre più sostituito dal corpo molecolare dando origine a un nuovo sguardo e a una nuova concezione della vita che

¹⁴ In questo passaggio Rose fa riferimento allo studio svolto da Kay (1993).

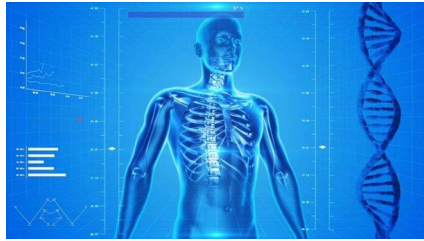


Fig. 7
Rappresentazione grafica di medicina predittiva e personalizzata. Immagine tratta da <https://www.visualcomm.it/medicina-predittiva-e-medicina-personalizzata/>.

è concettualizzata come una fusione di biologia, tecnologia e sofisticate tecniche di visualizzazione (Rose 2007: 12) [Fig. 7]. Il pensiero molecolare indica uno spostamento dal corpo anatomico, inteso come totalità unificata, a componenti atomizzati autonomi organizzati in nuovi assemblaggi disconnessi dal tutto.¹⁵

Le tecnologie e le tecniche di medicina personalizzata e predittiva testimoniano questo passaggio dal corpo trasparente a quello potenziale, dal corpo molare a quello molecolare:

[Queste tecnologie] incarnano il futuro (...) Provano a portare la vitalità delle dimensioni potenziali future nel presente e cercano di renderle suscettibili di calcolo, e quindi suscettibili di trasformazione nel presente in nome di un futuro migliore. [Queste tecnologie] sono orientate al futuro in un altro senso (...) Danno forma a e prosperano in una cultura fatta di speranze e aspettative (...) degli individui, delle loro famiglie, dei governi, degli scienziati e dei ricercatori, delle organizzazioni sanitarie e degli assicuratori (Rose 2010: 143).

È perciò importante comprendere le implicazioni biopolitiche della visualizzazione di ciò che non esiste ancora, ma che potrebbe esistere in futuro. Il cambiamento di scala, dal molare al molecolare, corrisponde a un cambiamento nelle “nostre capacità di ingegnerizzare la nostra vitalità, il nostro sviluppo, il nostro metabolismo, i nostri organi e il nostro cervello” (Rose 2007: 4). Nelle pratiche biomedicali, la potenzialità indica un divario tra ciò che è e ciò che potrebbe essere. Tale lacuna crea uno spazio per intervenire sulla vita umana a

15 Negli anni '90 la biologa e filosofa Donna Haraway ha coniato la locuzione “New World Order, Inc.” per descrivere questo nuovo regime del biopotere (Haraway 1997).

livello molecolare: “La biopolitica, almeno dal diciottesimo secolo, è stata orientata al futuro. (...) Di fronte a tali futuri, le autorità hanno ora l'obbligo non solo di ‘governare il presente’ ma di ‘governare il futuro’” (Rose, Abi-Rached 2013: 14).

La storia e la pratica della medicina mostrano come il ripristino di una condizione di normalità e salute sia sempre stato al centro dell'intervento medico, e come i medici abbiano sempre cercato di prevedere il potenziale sviluppo di una malattia a partire dalle circostanze e dalle terapie attuali del paziente. Tuttavia, l'anticipazione di ciò che potrebbe accadere in futuro si basava sulla lettura di segni e sintomi. Le rappresentazioni del corpo nella medicina premoderna, sosteneva Foucault (1973), erano mute: la verità della malattia poteva essere decifrata solo attraverso l'analisi dei segni.

Con l'avvento delle dissezioni anatomiche, il corpo parla, rivelando i suoi segreti, aperto al confronto con altri corpi. Il confine tra normalità e deviazioni patologiche dalla norma venne costruito grazie alla pratica della dissezione e alla disponibilità di atlanti anatomici. Il corpo standardizzato fu poi ulteriormente istituito nel diciannovesimo secolo con la nascita della medicina clinica e della patologia anatomica e la possibilità di esplorare l'interno del corpo in modo non invasivo, utilizzando strumenti come lo stetoscopio. In questo modo poterono quindi essere stabilite correlazioni tra i sintomi sulla superficie del corpo (visibile) e la loro posizione organica (invisibile ad occhio nudo).¹⁶

Negli ultimi decenni si è assistito al passaggio dal corpo anatomico a quello molecolare, accompagnato dalla disponibilità di una vasta gamma di tecnologie per visualizzare e manipolare strutture e processi a livello di cellule, geni e molecole. Tutto ciò ha permesso alla medicina di entrare in un nuovo paradigma secondo il quale i dati fisiologici, genetici e ambientali del paziente aiutano i medici a per-

16 Nel suo libro *The Politics of Life* Rose menziona la mostra *Spectacular Bodies* scrivendo come essa sia riuscita a visualizzare questi passaggi storici nel modo in cui il corpo era concepito. Si veda Martin Kemp e Marina Wallace, *Spectacular Bodies* (Hayward Gallery, London, 2000-2001). Un testo importante di riferimento sulla storia della medicina è quello di Cooter e Stein (2016).

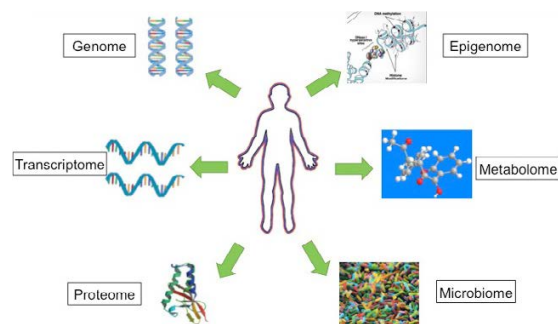


Fig. 8

Rappresentazione grafica del corpo genomico, *European Science Foundation (ESF), Personalised Medicine for the European Citizen – towards more precise medicine for the diagnosis, treatment and prevention of disease (2012)*. Strasbourg, http://archives.esf.org/fileadmin/Public_documents/Publications/Personalised_Medicine.pdf.

sonalizzare le strategie di prevenzione e trattamento [Fig. 8].¹⁷ La medicina personalizzata fa uso di tecnologie di *imaging* biomedicale, della modellizzazione e della simulazione di una malattia sulla base dei meccanismi sottostanti. Questo può aprire la strada alla medicina predittiva poiché permette di rivelare la “firma personale della malattia” in un paziente specifico prima che i sintomi diventino osservabili e/o rilevabili, permettendo di dare luogo a un intervento medico pensato su misura del paziente, prima che si manifesti una malattia o quando essa è ancora nella fase iniziale.

Metodi predittivi come i test genetici e le tecniche di *imaging* neurocerebrale sono utilizzati allo scopo di determinare la probabilità che una determinata malattia si sviluppi identificando specifici segni misurabili (chiamati “biomarcatori”) associati alla malattia. Tuttavia, questi metodi comportano anche l’istituzione di misure per prevenire del tutto la malattia o per ridurne significativamente l’impatto

17 La fonte è *European Science Foundation (ESF) Personalised Medicine for the European Citizen – towards more precise medicine for the diagnosis, treatment and prevention of disease (2012)*. Strasbourg http://archives.esf.org/fileadmin/Public_documents/Publications/Personalised_Medicine.pdf. (Accesso: Gennaio 2020).

sul paziente. Per esempio, quando viene fatta una diagnosi di un disturbo neurodegenerativo – quando le anomalie sono visibili su scansioni strutturali, metaboliche o del flusso sanguigno – la patologia è troppo avanzata perché il paziente possa rispondere al trattamento. Pertanto, la speranza per il futuro è quella di utilizzare tecniche come l’*imaging* biomedicale per identificare le patologie in una fase asintomatica, molto prima cioè di quanto sia attualmente possibile, quando tali patologie sono ancora suscettibili di trattamento, proteggendo così le persone dalle malattie progressive che distruggono la loro qualità di vita (è il caso di malattie neurodegenerative come Alzheimer o Parkinson).¹⁸

La visione incarnata da queste tecnologie, quindi, si inserisce perfettamente nel paradigma della medicina personalizzata e predittiva, che cerca di controllare (governare) lo spettro di incertezze che i pazienti potrebbero o potrebbero non dover affrontare. La medicina di precisione è un approccio emergente per il trattamento e la prevenzione che considera la variabilità individuale nei geni, nell’ambiente e nello stile di vita per ogni persona. La medicina di precisione rende possibile una vera analisi predittiva. L’una è un requisito dell’altra.

Le diverse modalità di vedere e le culture visive che le accompagnano sono sempre state cruciali per la medicina. La medicina fondata sull’evidenza si basa sulla registrazione dei sintomi visibili e sulla comprensione del “vedere”, che coincide con la diagnosi (Gilman 2014). Nel caso della medicina predittiva, il “vedere” è accompagnato da statistiche e perciò rientra nella categoria del “potenziale” e della “probabilità” (Taussig et. Al. 2013). Il potenziale è l’insieme non definito e non realizzato di tutte le possibili variabili e stati di un dato problema. La probabilità è la distillazione matematica di tutti quei potenziali risultati in un risultato singolo, quello più probabile osservato a una determinata serie di variabili presenti in un dato momento. Con la medicina predittiva la relazione tra dati, immagini e pazienti è organizzata attorno a categorie di probabilità, potenzialità e rischio.

18 Sul legame tra rischio, tecnologie di *imaging* biomedicale e malattie neurodegenerative si veda Lock (2003), Boenik et. Al. (2016) e Beck (2007).

Questo è il motivo per cui è così importante far comprendere al pubblico generico ma anche ai pazienti, come fanno artisti contemporanei tra i quali Orton, cosa significa immagine nel contesto della biomedicina e cosa comporti il tramontare della categoria della trasparenza in favore della categoria della potenzialità. Grazie ai dialoghi tra artista e paziente, Orton mostra come corpo molare (quello del paziente presente in carne ed ossa e parte attiva nel dialogo) e corpo molecolare (le immagini-dati biomedicali dello stesso paziente) si ricongiungano e come la categoria della trasparenza lasci il passo a quella della potenzialità, non da intendersi in senso strettamente biomedicale, ma come apertura di possibilità per ripensare la relazione tra paziente, immagine operativa e sguardo medico.

BIBLIOGRAFIA

- BECK U. (2007), *World at Risk*, Polity Press, Cambridge.
- BENJAMIN W. (2005), "Little History of Photography", in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2 1927–1934*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith, Harvard-Belknap, Cambridge MA.
- BOENINK M., VAN LENTE H., MOORS E. (2016), *Emerging Technologies for Diagnosing Alzheimer's Disease. Innovating with Care*, Palgrave, London, pp. 65-66.
- BURRI R.V. (2014), "Pictures, Practices, Paradoxes: Medical Imaging and Modernity", in *Tecnoscienza. Italian Journal of Science & Technology Studies*, 5, no. 1, pp. 165-171, 166.
- CARTWRIGHT L. (1995), *Screening, The Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- COOTER R. (2010), "The Turn of the Body: History and the Politics of the Corporeal", in *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI 743, pp. 393-40.
- COOTER R., STEIN C. (ed.) (2016), *The History of Medicine*, Routledge, New York-London.
- CRARY J. (1990), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge.
- DASTON L., GALISON P. (2010), *Objectivity*, Zone Books, New York-London.
- VAN DIJCK J. (2005), *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Seattle.
- FAROCKI H. (2004), "Phantom Images", in *Public*, no. 29, pp. 12-22.
- FOUCAULT M. (1973), *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, Tavistock Publications, London.
- GILMAN S. (2014), *Illness and Image: Case Studies in the Medical Humanities*, Routledge, New Brunswick-London.
- HANSON L. G. (2008), "Is Quantum Mechanics necessary for understanding Magnetic Resonance?", in *Concepts in Magnetic Resonance Part A* 32, no. 5, pp. 329-340.

- HARAWAY D. (1997), *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*, Routledge, New York and London.
- JOYCE K. A. (2006), "From Numbers to Pictures: The Development of Magnetic Resonance Imaging and the Visual Turn in Medicine", in *Science as Culture* 15, no. 1, pp. 1-22.
- EAD. (2008), *Magnetic Appeal. MRI and the Myth of Transparency*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- KAY L. E. (1993), *The Molecular Vision of Life: Caltech, the Rockefeller Foundation, and the Rise of the New Biology*, Oxford University Press, New York.
- KEVLES HOLTZMANN B. (1998), *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*, Reading, Mass, Addison-Wesley.
- LILJEFORS M., LUNDIN S. S., WISZMEG A. (2012), *The Atomized Body: The Cultural Life of Stem Cells, Genes and Neurons*, Nordic Academic Press, Lund.
- LIPPIT MIZUTA A. (1999), "Phenomenologies of the Surface: Radiation-Body-Image", in *Collecting Visible Evidence*, ed. Jane Gaines e Michael Renov, Minnesota University Press, Minneapolis-London, pp. 65-83, 58.
- LOCK M. (2003), *The Alzheimer Conundrum, Entanglements of Dementia and Aging*, Princeton University Press, Princeton.
- LYNCH M. (1991), "Laboratory Space and the Technological Complex: An Investigation of Topical Contextures", in *Science in Context* 4, no. 1, pp. 51-78.
- MANOVICH L. (2001), *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge MA.
- MITCHELL T. M. (1997), *Machine Learning*, McGraw Hill, London.
- MITCHELL R., THURTLIE P. (ed.) (2004), *Data Made Flesh. Embodying Information*, Routledge, New York-London.
- PRASAD A. (2005), "Making Images/Making Bodies: Visibilizing and Disciplining through Magnetic Resonance Imaging (MRI)", in *Science, Technology, & Human Values* 30, 2, pp. 291-316.
- ROSE N. (2012), "The Human Sciences in a Biological Age", in *ICS*

- Occasional Paper Series*, ed. David Rowee and Reena Dobson, 3, no. 1, p. 9.
- Id. (2010), "Genomic Susceptibility as an Emergent Form of Life? Genetic Testing, Identity, and the Remit of Medicine", in *Biomedicine as Culture. Instrumental Practices, Technoscientific Knowledge, and New Modes of Life*, Routledge, New York-London, pp. 141-50.
- Id. (2007), *The Politics of Life Itself. Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twentieth-First Century*, Princeton University Press, Princeton.
- SAWDAY J. (1996), *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, London-New York.
- SHAH P., KENDALL F., KHOZIN S. et al. (2019), "Artificial intelligence and machine learning in clinical development: a translational perspective", in *npj Digital Medicine* 2, no. 69, pp. 1-5.
- SMITH. S. M., SLIWINSKI S. (ed.) (2017), *Photography and the Optical Unconscious*, Duke University Press, Durham-London.
- TAUSSIG K.-S., HOEYER K., HELMREICH S. (2013), "The Anthropology of Potentiality in Biomedicine. An Introduction to Supplement 7", in *Current Anthropology* 54 no. 7, pp. 3-14.
- TOMLISON J. (2018), "The Pain of Others," in *Becoming Image. Medicine and the Algorithmic Gaze*, ed. Liz Orton, Digital Insides, London, pp. 76-83.
- WALDBY C. (2000), *The Visible Human Project: Informatic Bodies and Posthuman Medicine*, Routledge, New York-London.

SITOGRAFIA

- TRAFTON A. (2018), "Doctors rely on more than just data for medical decision making", in *MIT News*, <http://news.mit.edu/2018/doctors-rely-gut-feelings-decision-making-0720>, accesso: novembre 2019.

MARIA MICAELA COPPOLA

La mente in chiaroscuro: Note per una definizione delle *psychological humanities*

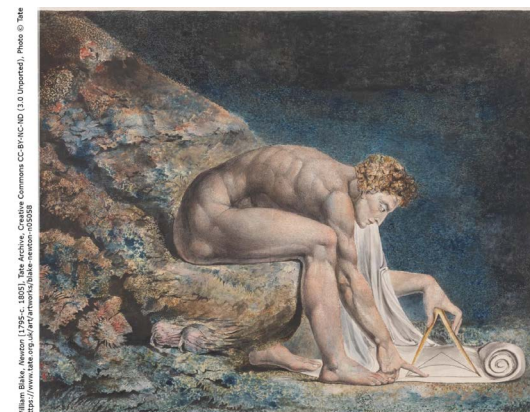
In questo saggio intendo proporre alcuni spunti di riflessione per arrivare alla definizione delle *psychological humanities*, termine con il quale indico un approccio interdisciplinare che combina le scienze psicologiche, le neuroscienze e le scienze cognitive a quelle umanistiche, sociali e alle arti, per analizzare in maniera integrata gli aspetti luminosi e quelli oscuri della mente e delle sue rappresentazioni. Allo scopo di esemplificare lo sguardo delle *psychological humanities* si mette in evidenza la connessione paradossale e solo parzialmente dicotomica fra studi psicologici e studi umanistici, per quanto concerne linguaggio e metodi di ricerca sul chiaroscuro della mente. Inoltre, si fa riferimento alla vasta gamma di metafore, immagini e discorsi che, sia nei discorsi scientifici empirici sia in quelli letterari e narrativi, collegano, da un lato, ragionamento e salute mentale a trasparenza e lucidità e, dall'altro, disfunzioni e malattie mentali a buio e oscurità, osservando come tali relazioni possano essere sovvertite e, di conseguenza, come i concetti di trasparenza/oscurità e di salute/malattia debbano essere considerati anche nelle loro contraddizioni. Infine, per esemplificare ulteriormente la concettualizzazione della mente in chiaroscuro che caratterizza le *psychological humanities*, ci si sofferma su passaggi tratti da *Iris: A Memoir of Iris Murdoch* (1998) di John Bayley e "My Father's Brain" (2002) di Jonathan Franzen, in cui sono rappresentate due opposte mappature della mente: le scansioni cerebrali neuro-scientifiche (che implicano distanza clinica e mirano alla chiarezza e all'oggettività) si contrappongono e integrano alle scansioni narrative (che implicano empatia e indulgiano sull'oscurità e sulla soggettività). Dalla loro intersezione si può trac-

ciare una mappa in chiaroscuro della mente: questo è, a mio parere, il punto focale attorno al quale si potranno sviluppare le *psychological humanities*.

Per arrivare a una definizione delle *psychological humanities* ritengo fondamentale esplicitare la loro relazione, complementare e distinta, con le *health humanities* e con le *medical humanities*. A livello internazionale, queste hanno avviato un cambio di paradigma nel modo di concepire il benessere e la promozione della salute (*health humanities*) nonché la pratica medica e la formazione del personale medico-sanitario e assistenziale (*medical humanities*). Le scienze sociali, quelle umanistiche e le discipline artistiche sono entrate in dialogo con l'approccio bio-medico e scientifico-empirico per comprendere nella sua complessità l'essere umano e ciò che ne determina le esperienze di salute o di malattia, viste anche nel loro contesto socio-culturale e nell'interrelazione fra individuo e ambiente, politiche sanitarie ed economiche, istituzioni. Nel curriculum formativo di medici e di professionisti/e della salute e dell'assistenza viene sempre più riconosciuto il ruolo della competenza narrativa, così come il contributo di una prospettiva interdisciplinare, allo scopo di facilitare lo sviluppo di empatia, comprensione di sé e degli altri, comunicazione intersoggettiva, politiche inclusive e capacità di agire efficacemente ed equamente nel contesto culturale, politico e istituzionale (Brody 2003; Charon 2006; Crawford *et al.* 2020). In questo quadro, la psicologia è considerata come una delle scienze sociali che, insieme a sociologia, antropologia, diritto o economia, e parallelamente agli studi umanistici e alle arti, può integrare la bio-medicina moderna per arrivare ad una ridefinizione del concetto di cura, del rapporto medico-paziente e della pratica medica e di assistenza.

È mio parere che lo sviluppo di quelle che qui definisco *psychological humanities* possa riposizionare gli elementi di questo dialogo, portando al centro molteplici studi della mente, posti in relazione con la salute, il benessere e la cura. In una prospettiva di ricerca interdisciplinare, che integri la psicologia (qui intesa in tutte le sue declinazioni) con le metodologie, il linguaggio e le conoscenze delle arti e delle scienze bio-mediche, umanistiche e sociali, è possibile osservare da una prospettiva composita e ad ampio spettro i processi

Fig. 1
William Blake, *Newton*
(1795-c. 1805), Photo ©
Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bla-ke-newton-n05058>.



mentali, il comportamento umano, i traumi individuali e collettivi e le relazioni fra individui e fra individuo e ambiente. Ritengo che l'intrecciarsi fra discipline psicologiche, bio-mediche, *humanities* e arti possa contribuire ad illuminare le zone d'ombra ancora esistenti nella nostra conoscenza del cervello, delle dis-funzioni cognitive, del comportamento, dello sviluppo individuale o delle interazioni fra gruppi, attraverso l'adozione di uno sguardo integrato, che si soffermi sulle zone chiare così come sulle zone buie della mente, il cui valore viene messo in discussione. In questo modo, le *psychological humanities* gettano le basi di un dialogo paradossale fra discipline e approcci contrapposti, di cui possono beneficiare sia coloro che lavorano o fanno ricerca nell'ambito della salute e della malattia mentale sia il pubblico non specializzato.

Per esemplificare lo sguardo in chiaroscuro sulla mente e sul cervello proprio delle *psychological humanities* vorrei rimandare a un'opera di William Blake [Fig. 1]: il monotipo raffigurante Isaac Newton (1795, ristampato nel 1805). Nella raffigurazione di Blake, il matematico, fisico e filosofo è un giovane uomo dal corpo muscoloso e nudo. Sta seduto su una roccia ed è chinato in avanti, torso e volto proiettati verso il terreno (probabilmente il fondo del mare), su cui poggia una pergamena. La posizione del corpo e la direzione dello sguardo mostrano un uomo che, con l'ausilio di un compasso, è dedito – corpo e mente – allo studio di un diagramma tracciato sulla pergamena. Newton è talmente focalizzato sul disegno da apparire

come un corpo estraneo rispetto al contesto che lo circonda, nel quale è pur tuttavia inglobato (la roccia sulla quale è seduto segue alla perfezione la linea del suo corpo). Una lama di luce (fredda, lunare) taglia in diagonale l'immagine, scorre lungo il corpo e fa brillare la pergamena, accentuando la separazione fra lo scienziato e il suo oggetto di studio (in piena luce) e l'ambiente naturale in cui è immerso (dalle tonalità più scure). Nella sua posizione – lo sguardo fisso sul diagramma, il corpo riverso sulla pergamena rilucente, che attira la sua e la nostra totale attenzione – Newton non può vedere le sfumature di colori che si nascondono dietro il fondo buio a un lato del dipinto o le rocce in penombra all'altro lato. Queste ultime, pur essendo illuminate in maniera irregolare, a uno sguardo più profondo si rivelano essere tutt'altro che monocromatiche o prive di vita: sono ricoperte di alghe, licheni e conchiglie di diversi colori. *Newton* è spesso considerata un'opera paradigmatica della critica di Blake all'approccio scientifico materialista, che egli considerava riduttivo e sterile. Tale approccio si riassume nel compasso e nella pergamena di Newton: strumenti che definirei paradossali, perché potenziano la capacità di osservazione della natura dello scienziato ma, al tempo stesso, ne possono limitare la prospettiva e possono semplificare la complessità dell'oggetto di analisi (Lussier 2008: 120). In questo senso, come si evince dal monotipo, essi ostacolano l'immaginazione e rendono lo scienziato cieco alle sfumature che si celano negli angoli posti al di fuori del cono di luce. Non stupisce allora che *Newton* sia interpretata come una delle più potenti espressioni figurative della supposta visione antiscientifica di Blake.

Tuttavia, analizzando l'opera di William Blake nel suo complesso, emerge che la contrapposizione fra pensiero scientifico e immaginazione non è così netta in quanto, per esempio, Arte e Scienza sono spesso concettualizzate come interdipendenti (White 2005/2006). Parimenti, ritengo che la dicotomia fra discipline psicologiche ed empiriche da una parte e discipline umanistiche e arti dall'altra – dicotomia enfatizzata dai diversi modi di osservare e descrivere la mente e i suoi chiaroscuro – può rivelare confini opachi. Come il nostro sguardo scorre fra la pergamena e il corpo di Newton, in piena luce, per poi soffermarsi sulle molteplici sfumature delle rocce

scure e dello sfondo buio, le *psychological humanities* si muovono su una mente in chiaroscuro, cercando di illuminare le zone d'ombra e, al contempo, indugiando su esse e sui contrasti di luce che caratterizzano il terreno di contrapposizione e sovrapposizione fra studi psicologici, studi umanistici e arti.

Rimanendo sulla metafora della mente in chiaroscuro, possiamo osservare con Fausto Petrella che psicologia, psicopatologia e arti attingono a piene mani a un "ricco repertorio di attributi [...] che connette il vetro alla psiche" e la trasparenza ai processi cognitivi (2010: 63): dalla mente lucida al pensiero cristallino, fino ai loro negativi – la coscienza oscura o la mente offuscata – che a loro volta vanno ad indicare mancanza o perdita di limpidezza e chiarezza e, quindi, la confusione mentale o l'alterazione di stati di coscienza (ivi: 64-65). A mio parere, in questo ricorso a metafore relative alla trasparenza per descrivere la mente, un aspetto degno di nota è il fatto che un tale espediente (così 'letterario' e così apparentemente lontano dal discorso scientifico) sia in realtà adottato anche nelle scienze empiriche, soprattutto se si pensa alla retorica rivolta alla divulgazione. Come sottolinea Evelyn Fox Keller, anche se la loro aspirazione è di utilizzare un linguaggio letterale e trasparente,

di fatto gli/le scienziati/e non possono procedere senza l'imprecisione che la metafora, la polisemia, e altri tropi linguistici permette. Dare un senso a ciò che è ancora sconosciuto significa necessariamente brancolare nel buio, e per fare questo l'imprecisione del linguaggio figurativo è indispensabile (2015: 13).¹

Considerato che la ricerca scientifica ha l'obiettivo di delucidare entità e processi oscuri, chi se ne occupa non può che inventarsi un nuovo linguaggio, che a sua volta, in una certa misura non può che essere impreciso, flessibile (16) e anche metaforico e narrativo – in una parola, letterario. D'altronde, la mente stessa è stata descritta come 'letteraria', per esempio nelle scienze cognitive. Basti pensare

¹ Tutte le traduzioni dall'inglese all'italiano sono mie. In alcuni casi (testi di J. Bayley, J. Franzen e V. Woolf), non si è potuto fare riferimento alle edizioni italiane esistenti per le limitazioni alla consultazione di materiale bibliografico causate dall'emergenza Covid-19.

a *The Literary Mind*, in cui Mike Turner mette in evidenza il ruolo fondamentale che storia, immaginazione narrativa, proiezione e pianificazione hanno nei processi cognitivi, nell'attività concettuale e nel definire natura e sviluppo del linguaggio (Turner 1996).

Il contrapporsi del discorso scientifico a quello umanistico, anche per quanto concerne la rappresentazione dei processi mentali, si rivela paradossale. Tale sovrapposizione paradossale caratterizza le *psychological humanities*, dove a intersecarsi non sono solo diversi linguaggi ma anche diversi metodi di osservazione e di ricerca sulla mente. Da un lato, che sia descrittiva, esplicativa, quantitativa, qualitativa, di base o applicata, la ricerca in campo psicologico studia la mente con metodi scientifico-empirici: osservazione, formulazione e verifica metodica e sistematica delle ipotesi; raccolta e analisi delle evidenze empiriche; o ancora, valutazione delle affermazioni, analisi di presupposizioni e pregiudizi, formulazione di giudizi attraverso il *critical thinking*. Dall'altro lato, le scienze umanistiche applicano un approccio critico-speculativo alla ricerca, che può essere storica, fenomenologica, analitico-testuale, ermeneutica, contestuale o intrinseca, individuale o interpretativa, disciplinare o interdisciplinare. Da questa sovrapposizione emergono rappresentazioni della mente che, come detto, sono integrate e in chiaroscuro: sfumature e luci diverse coesistono all'interno dello stesso quadro.

Per illustrare la concettualizzazione della mente in chiaroscuro propria delle *psychological humanities* propongo di ritornare agli usi discorsivi della metafora della trasparenza in riferimento alla psiche. Vediamo come la malattia mentale sia comunemente raffigurata attingendo a immagini di oscurità e ombra, messe in contrasto con la luce portata dalla medicina e dalla scienza (Zeilig 2014: 261). Ciò avviene nei discorsi scientifici, nel linguaggio comune, negli studi umanistici, nelle arti e in letteratura. In questa sede ci soffermiamo in particolare su quest'ultimo punto di vista. Pensiamo a come John Bayley, nella sua biografia di Iris Murdoch (che riprenderemo in seguito), rappresenti la malattia dell'Alzheimer, che colpì la scrittrice negli ultimi anni di vita, come un "navigare verso l'oscurità" (Bayley 2003: 194). O si pensi ai versi con cui la poeta Mariangela Gualtieri descrive l'inesorabile declino cognitivo di una madre come "una

forza densa" che "la tira / violenta e lenta in un lontano / d'oscurità" (Gualtieri 2015: 43). In un'altra poesia, questo andare verso una destinazione oscura, inevitabile e ignota, si illumina di senso solo dalla prospettiva di chi scrive ed è testimone della malattia: "e penso che / è per me, anche, questo suo andare / al rallentatore dentro la morte, / suo lento scavalcare lo spavento / di tutto il buio" (Gualtieri 2006: 40). L'esperienza di una patologia neurodegenerativa progressiva e incurabile può indirizzarsi verso una cura solo per chi osserva, il/la quale intraprende una sorta di percorso terapeutico attraverso la relazione empatica con il/la paziente. In tale relazione si assiste a un rovesciamento di ruoli fra persona malata (vulnerabile e bisognosa di cura) e persona sana (che assiste ma si rivela anch'essa vulnerabile e bisognosa di cura), tale per cui i concetti stessi di malattia, vulnerabilità, cura e salute si problematizzano.

Un concetto simile si può rintracciare nella poesia "Brina" di Mary Dorcey (riportata in Appendice, in versione originale e in traduzione inedita), inserita in una sezione le cui liriche si incentrano sul lento ma inarrestabile declino delle funzioni cognitive di una madre. In "Brina" (2001: 35) la donna è descritta come immobile, rinchiusa nella sua casa. Quest'ultima diventa metafora della mente: i pensieri e i ricordi dell'anziana si muovono lungo vicoli ciechi come i corridoi della dimora, che può percorrere solo camminando avanti e indietro. La mente della donna (che è per metà già un fantasma) è raffigurata come una casa assalita dall'umidità, dal gelo e dalla luce che filtrano dai muri e da finestre senza alcuna protezione. La brina che si posa sui capelli e sulla pelle della donna è metafora di una lenta attesa che umidità, freddo e luce prendano definitivamente possesso della casa-mente. D'altro canto, lo scintillio della brina ricorda che quest'ultima è simbolo di morte (in quanto ricopre tutto con i suoi cristalli di ghiaccio) così come di vita (in quanto protegge ciò che ricopre). Pur nella stasi e nell'impotenza (o forse proprio grazie ad esse), il soggetto sofferente mostra le diverse sfumature interpretative che si possono attribuire all'indugiare sulla soglia fra morte e vita, malattia mentale e benessere psicologico.

Quelli qui delineati sono solo alcuni esempi di un ricco repertorio di immagini e narrazioni che affiancano la malattia mentale (nei casi

sopra citati, forme di decadimento neurocognitivo) alla mancanza di lucidità e trasparenza, lasciando però intravedere come sia il concetto di oscurità/trasparenza sia quello di salute/malattia mentale possano assumere significati ambigui e paradossali. Infatti, altrettanto ricco è il repertorio di immagini e narrazioni in cui si evidenziano caratteristiche opposte della mente e della malattia. Fra le più significative e ormai iconiche, segnaliamo la descrizione fatta da Virginia Woolf in "Modern Fiction" (pubblicato in *The Common Reader* nel 1925), nella quale la vita (cui in questo saggio ci si riferisce in rapporto alla mente e alla coscienza) "non è una serie di lampioni disposti simmetricamente" ma "un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci avvolge dall'inizio alla fine della coscienza" (1984: 150). Pertanto, la vita della mente comune assume una forma dai contorni sfumati, in cui la linea di demarcazione fra sorgente luminosa e zone oscure non è netta e statica. A questa immagine si affianca l'altrettanto nota riflessione sullo stato di malattia, contenuta in *On Being Ill* (pubblicato come volume nel 1930): l'ammalarsi può essere un'esperienza illuminante in quanto può svelare territori sconosciuti e quindi portare un cambiamento spirituale. Nella visione di Virginia Woolf, in malattia "le luci si spengono" ma questa oscurità ha il potere di spostare l'attenzione del soggetto malato su aspetti della coscienza e dell'inconscio che in condizioni di salute rimangono in ombra (Woolf 2002: 3-4). Ancora, in un saggio meno noto – "Craftsmanship" (tratto da una registrazione radiofonica per la BBC del 29 aprile 1937) – Virginia Woolf dipinge la mente come "quella cavità profonda in cui viviamo, buia e illuminata a intermittenza". È proprio in questo luogo, in cui luci e ombre si susseguono caoticamente, che risiedono le parole (alle quali è dedicato il saggio), "piene di echi, ricordi, associazioni", dalla cui combinazione si può aspirare a "creare bellezza" e a "dire la verità" (Woolf "Craftsmanship").

Questi esempi possono mettere in luce le potenzialità delle *humanities*, della letteratura e delle arti, che possono offrire punti di osservazione, interpretazione e rappresentazione della mente alternativi rispetto alle scienze neuro-psicologiche, e che, come vedremo, nel dialogo con queste ultime possono a loro volta arricchirsi.

Nei discorsi delle scienze psicologiche, degli studi umanistici e del-

le arti, i chiaroscuro della mente (nello stato di salute o di malattia) sono concettualizzati facendo ricorso a linguaggi, metodologie, metafore e immagini solo apparentemente inconciliabili. Credo che un'opportunità di dialogo fra questi mondi antitetici e interconnessi possa essere offerta dalle *psychological humanities*. Per esemplificare tale rapporto di contrapposizione-sovrapposizione volgiamo l'attenzione sulle modalità – dicotomiche ma coesistenti – di mappare il cervello e il suo funzionamento che emergono in due testi narrativi e biografici in lingua inglese: in *Iris: A Memoir of Iris Murdoch* (1998) di John Bayley e "My Father's Brain" (2002) di Jonathan Franzen osserviamo diversi processi di decodificazione di dati diagnostici (*brain imaging* nel primo caso, un referto neuropatologico nel secondo) relativi ai cervelli di persone affette da Alzheimer. Lo scontrarsi e integrarsi della visione medico-scientifica (con il suo linguaggio descrittivo e l'enfasi su chiarezza, oggettività e distanziamento clinico) e della visione narrativa di parenti/pazienti (con il suo linguaggio figurativo e l'enfasi su oscurità, soggettività ed empatia) compongono una mappa della mente umana in equilibrio fra trasparenza e buio, emblematica dell'approccio delle *psychological humanities*.

Nella sua analisi culturale delle tecnologie mediche, José van Dijk evidenzia come gli strumenti tecnici usati per analisi e diagnosi in campo medico-scientifico abbiano non solo portato a una visione sempre più chiara e profonda dell'interno del corpo umano, ma abbiano anche reso più complessa tale visione e quindi meno trasparente il corpo o, per meglio dire, meno limpida e semplice la sua lettura:

il corpo trasparente è un costrutto culturale mediato da strumenti medici, tecnologie mediatiche, convenzioni artistiche e norme sociali. [...] La trasparenza, in questo contesto, è un concetto contraddittorio e stratificato. [...] Più osserviamo attraverso le diverse lenti della tecnologia, più complicata diventa l'informazione visiva (van Dijk 2005: 3-4).

Ripensando al monotipo di Blake, potremmo affermare che lo sguardo di Newton sulla pergamena e sul diagramma disegnato col compasso è più complesso di quanto appaia, così come è composito lo sguardo medico-scientifico sulle immagini del corpo (e della mente)

prodotte dalle tecnologie moderne: ad essi si sovrappongono lo sguardo popolare, dei media, dell'arte o della cultura di riferimento. John Bayley, in un frammento della sua prima biografia di Iris Murdoch (ne scriverà tre), fotografa proprio il momento in cui questi due sguardi – medico-scientifico, oggettivo e distante, da un lato, e culturale, soggettivo ed empatico dall'altro – si incontrano: un medico, osservando la scansione del cervello di Iris Murdoch (ma *non* Iris Murdoch) si dichiara soddisfatto della chiarezza delle immagini, che mostrano con precisione le diverse aree del cervello e quindi permettono di confermare la diagnosi di morbo di Alzheimer:

Mostrandomi un tracciato delle scansioni cerebrali più elaborate a cui Iris si era sottoposta un anno fa circa, il dottore mi indicava l'area atrofizzata in alto. I dottori erano compiaciuti della chiarezza delle indicazioni (Bayley 2003: 193).

Gli spazi vuoti e le aree atrofizzate sono i segni lasciati dalla malattia. In generale, poterli vedere rafforza, dal punto di vista medico, la possibilità di effettuare una diagnosi e di definire un trattamento (che in questo caso non può essere una cura). Questo approccio è frutto della moderna fiducia nel progresso della scienza e della medicina. Secondo van Dijk, tale progresso è andato di pari passo con quello della tecnologia, portando alla percezione comune che vedere dentro il corpo umano e riprodurre le componenti in immagini sempre più chiare e dettagliate corrisponda automaticamente ad apportare maggiore conoscenza e, quindi, a trovare le cure per le disfunzioni evidenziate: "dalla visualizzazione alla diagnosi il passo sembra breve – un medico ha solo bisogno di 'vedere' per trovare un rimedio". D'altro canto, va constatato che, ancora oggi, le tecnologie non riescono a farci vedere tutto (van Dijk 2005: 7). Ciò è particolarmente significativo per quanto riguarda il cervello e malattie come l'Alzheimer, per cui una cura non è ancora stata trovata, nonostante siano progredite enormemente le possibilità di penetrare visivamente il cervello e di visualizzarne il funzionamento.

Tuttavia, negli spazi vuoti delle scansioni cerebrali si possono inserire altre interpretazioni, altre narrazioni, come si evince dal proseguimento del racconto di Bayley. La stessa scansione della quale

il medico apprezza la nitidezza produce in John Bayley un doppio ricordo: di quando, bambino, guardando una cartina geografica del Sud America, si chiedeva quali città misteriose si nascondessero nella giungla impenetrabile; e di quando, guardando Iris Murdoch nel pieno delle sue funzioni cognitive e della sua attività di scrittrice, si chiedeva quali mondi meravigliosi esistessero nella sua mente inaccessibile (se non attraverso le storie che decideva di condividere con Bayley stesso e con il pubblico di lettori/lettrici).

Pensai, allora – la vecchia e sciocca idea romantica dell'Amazzonia – che il suo [di Iris Murdoch] mondo cerebrale aveva perso i misteri sconosciuti, tutta la vita nascosta che vi aveva avuto luogo. Era stata lì, fisicamente e geograficamente lì. E ora c'era la prova che era vuota. La sostanza grigia che sosteneva i suoi misteri aveva smesso di funzionare, qualunque cosa una 'funzione', lì, potesse significare (Bayley 2003: 193-194).

In salute così come in malattia, le aree oscure del cervello aprono spazi all'immaginazione narrativa e raccontano storie sconosciute, le quali si dissolvono nel momento in cui la tecnologia le illumina, riducendole a meri dettagli fisiologici. È qui rappresentata una contrapposizione fra la prospettiva della psicologia moderna, delle neuroscienze o della medicina e quella del *caregiver* o dei lettori e delle lettrici comuni. I diversi approcci (psicologico-empirico e umanistico-narrativo) sono visibili nei diversi modi di 'leggere' la mappa cerebrale della persona malata. Dalle scansioni il medico intende trarre dati chiari e oggettivi, che possano inserire la paziente in protocolli diagnostici e terapeutici sistematizzati, fatti di sintomi, stadi ed eventuali terapie condivisibili e generalizzabili. Scrive Janice E. Graham:

una diagnosi medica è un'interpretazione che un dottore costruisce mettendo insieme *sintomi*, forniti durante la visita medica dalla narrazione della persona che soffre, e *segni*, ottenuti dai test e dagli esami fisici di quella persona. La frequenza con cui si manifestano i sintomi e i segni forma schemi caratteristici che combaciano con quelli di altri casi simili o che si distinguono come diversi per un qualche motivo. Gli schemi portano il medico su uno o l'altro percorso diagnostico (Graham 2006: 80).

L'approccio medico-scientifico è fondato sulla medicalizzazione e, per così dire, spersonalizzazione del soggetto sofferente e sulla trasparenza della diagnosi.

Al contrario, come ci ricorda John Bayley, per il/la *caregiver*/paziente tale approccio può significare perdere l'unicità della storia del soggetto malato. Da questo punto di vista è indicativo il fatto che, nella narrazione di Bayley, il neurologo si rapporti primariamente ai dati diagnostici, non alla paziente o a chi la accompagna: la scansione crea quella distanza fra medico e paziente/*caregiver* che per il primo è la condizione necessaria per una diagnosi obiettiva, mentre per i secondi può essere il segnale di perdita di specificità e di mancanza di empatia. In questo caso, la buona qualità della scansione cerebrale consente al medico una diagnosi precisa, ma per Bayley essa annulla l'unicità del soggetto e riduce a mera 'paziente' la donna amata, una scrittrice e pensatrice di grande originalità. A questa scansione si contrappone la biografia di Bayley, che può essere interpretata come la scansione narrativa della mente di Iris Murdoch prodotta dal marito: la celebrazione della genialità, dell'arguzia e dello spirito critico della scrittrice – della sua unicità – fa da innesco a racconti di esperienze, emozioni e ricordi condivisi negli anni. Viceversa, la vera e propria scansione cerebrale tende ad accomunare Iris Murdoch a qualsiasi altro/a paziente affetto/a dalla stessa sindrome. La sua mente geniale si confonde con quelle di tante altre, immortalate nello stesso stadio, con gli stessi sintomi. Si tratta di un processo di medicalizzazione e generalizzazione del cervello di Iris Murdoch che è necessario dal punto di vista diagnostico e terapeutico, e che tuttavia Bayley rifiuta, rimpiangendo l'opacità e i confini imprecisi delle sue mappature narrative: l'oscurità e la mancanza di trasparenza gli permettono di lasciare aperta la possibilità di immaginare nuove storie, in cui la mente di Iris Murdoch può essere ri-creata come funzionante (anche se in maniera a lui ignota), brillante (anche se oscura) e unica (anche se affetta da una sindrome drammaticamente comune).

Il rifiuto della medicalizzazione viene espresso in un altro testo che, come quello di Bayley, si muove a metà fra il racconto e la biografia: "Il cervello di mio padre", saggio di Jonathan Franzen che apre

la raccolta *How to Be Alone* (2002). La lettura di un referto del/la neuropatologo/a che ha effettuato l'autopsia del cervello del padre fornisce l'incipit al racconto della storia di quella mente ma anche a considerazioni sul ricordo, sulla malattia, sulla medicina, sulla madre, sull'Alzheimer e sul romanziere stesso:

Il cervello ([il referto] cominciava così) pesa 1.255g e mostra atrofia parasaggittale con dilatazione sulcale. Ricordo di aver tradotto i grammi in libbre e le libbre negli equivalenti familiari delle confezioni di carne avvolta nel cellophane al supermarket (Franzen 2010: 7).

La materia cerebrale e la descrizione neuropatologica delle sue componenti e caratteristiche producono una sorta di deviazione, che conduce verso un percorso di rimembranza e di narrazioni in soggettiva. Il cervello del padre è inizialmente mappato con linguaggio preciso, specialistico e trasparente. A partire dai vuoti e dai pieni cerebrali indicati nel referto, Franzen produce nuovi ricordi, che contengono nuove storie. Le memorie e le mappature narrative del cervello del padre si moltiplicano e si sovrappongono, fino a che non diventano parte del cervello dello stesso Jonathan Franzen: "Tendo a rivisitare e, quindi, a rafforzare quei ricordi che riesco a trattenere. Essi diventano letteralmente – morfologicamente, elettrochimicamente – parte dell'architettura del mio cervello" (ivi: 9). Pertanto, la storia del cervello del padre dilaga oltre i confini del referto neuropatologico e si dirama in direzioni diverse. In un processo di 'fill in the blanks', di riempimento degli spazi vuoti, Franzen ricostruisce i frammenti della mente del padre attraverso il ricordo e la narrazione, e, così facendo, "persiste nel vedere un insieme intero" (ivi: 36).

Questa strategia narrativa permette di preservare l'unicità del soggetto e di sfuggire a quella "medicalizzazione dell'esperienza umana" che Franzen dichiara di aver rifiutato sin dalla prima diagnosi di Alzheimer ricevuta dal padre:

Posso vedere la mia riluttanza ad applicare il termine "Alzheimer" a mio padre come un modo per proteggere la specificità di Earl Franzen dalla generalità di una condizione nominabile. Le condizioni hanno sintomi; i

sintomi presuppongono una base organica di tutto ciò che siamo. Presuppongono che il cervello sia carne. E, anche se dovrei riconoscere che, sì, il cervello è carne, sembra invece conservare un punto cieco nel quale poi inserisco storie che enfatizzano gli aspetti dell'identità che hanno più a che fare con l'anima. Vedere mio padre malato come un insieme di sintomi organici mi porterebbe a interpretare anche l'Earl Franzen *sano* (e il me stesso sano) in termini sintomatici – a ridurre le personalità che amiamo a un insieme finito di coordinate neurochimiche. Chi vuole una storia di vita così? (ivi: 19-20).

Di per se stessa, la scansione cerebrale non è sufficiente a contenere le storie di una mente e di quelle ad essa connesse. D'altro canto, la scansione narrativa dipende da quella medico-scientifica, così come il racconto-saggio di Franzen prende le mosse dal referto neuropatologico. Solo dall'intersecarsi di queste due opposte mappature mentali si può generare il racconto unico e intersoggettivo della storia di Earl e Jonathan Franzen. Tali scansioni psicologico-umanistiche si collocano al centro del paradosso rappresentato dal cervello, che è e *non* è solo carne, perché, come nota Franzen, "siamo più grandi delle nostre biologie" (ivi: 33).

In conclusione, l'approccio interdisciplinare le cui basi ho delineato, e che ho definito *psychological humanities*, vede la coesistenza paradossale di arti, studi psicologici e umanistici sulla mente. Di un tale sguardo integrato possono beneficiare almeno due categorie. Per chi lavora o fa ricerca nei molteplici settori legati alla salute mentale e al benessere psicologico, l'inserimento delle *psychological humanities* nel percorso di formazione e specializzazione aprirebbe prospettive alternative sull'individuo, sulla mente e sui suoi processi. L'allargamento dell'orizzonte di studio non può che arricchire e completare sia la relazione di cura (sviluppando l'attenzione al soggetto, alla comunicazione intersoggettiva e all'empatia) sia la ricerca (dando accesso e valore a diversi linguaggi, metodologie e punti di vista sulla mente in chiaroscuro).

Per pazienti, *caregiver* e, in generale, per chi è testimone (direttamente o indirettamente) dell'esperienza di malattia le *psychological humanities* possono dare un contributo alla concettualizzazione e rappresentazione della mente, delle sue potenzialità e delle sue

dis-funzioni. Da un lato, le *humanities* e le arti possono fornire metodi, strumenti e linguaggi per osservare e raffigurare le molteplici sfumature della mente e per comprendere appieno le esperienze di malattia (o di salute) mentale, preservandone ed affermandone al contempo l'unicità. Dall'altro lato, l'apporto degli studi psicologici si evidenzia nella possibilità di comunicare in maniera chiara e oggettiva anche quegli aspetti oscuri della mente che, nella cultura popolare e nei discorsi non specialistici, sono stigmatizzati o relegati al non detto.

In questo senso, le *psychological humanities* colmano il *gap* che troppo spesso separa l'approccio scientifico da quello umanistico. Come nell'opera di Blake Arte e Scienza, seppur distinte, sono parte dello stesso quadro, così nelle *psychological humanities* si può visualizzare una possibile alleanza fra, da una parte, dato empirico, oggettività, distanziamento e chiarezza e, dall'altra, narrazione, soggettività, coinvolgimento empatico e oscurità. Lo sguardo delle *psychological humanities* permette l'osservazione della mente in chiaroscuro e la produzione di scansioni cerebrali che sono scientifiche e narrative, generali e uniche, trasparenti e opache insieme.

Appendice

“Frost”² di Mary Dorcey

And here you are now,
on the threshold –
half a ghost
already.
In the long corridors
of your mind
you pace,
hunting yourself.

Your eyes gaze out
from uncurtained
windows.
Damp has risen
through the bare boards
and seeped into
your voice.

And look –
along the pathway
that led to the sea –
on the grass
and on the hedges,
a first frost has formed.
It glitters on
your hair
and skin.

“Brina” (traduzione di Maria Micaela Coppola)

Ed eccoti qui adesso,
sulla soglia –
quasi un fantasma
ormai.
Nei lunghi corridoi
della tua mente
cammini avanti e indietro,
a caccia di te stessa.

I tuoi occhi fissano fuori
da finestre
senza tende.
L'umidità è salita
attraverso le assi spoglie
e si è infiltrata fino alla
tua voce.

E guarda –
lungo il sentiero
che portava al mare –
sul prato
e sulle siepi,
una prima brina si è formata.
Scintilla sui
tuoi capelli
e sulla pelle.

² Mary Dorcey, “Frost”, in *Like Joy in Season, Like Sorrow*, Salmon Poetry, 2001, p. 35.

BIBLIOGRAFIA

- BAYLEY J. (2003), "Iris: A Memoir of Iris Murdoch", in *The Iris Trilogy. A Memoir of Iris Murdoch*, Abacus, London, pp. 1-206.
- BRODY H. (2003), *Stories of Sickness*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- CHARON R. (2006), *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- CRAWFORD P., BROWN B., CHARISE A. (2020), *The Routledge Companion to Health Humanities*, Routledge, London.
- DORCEY M. (2001), "Frost", in *Like Joy in Season, Like Sorrow*, Salmon Poetry, Cliffs of Moher, Co. Clare, Ireland, p. 35.
- FOX KELLER E. (2015), "Can the Circle of Language and Science Be Squared?", in ARENT SAFIR M. (a cura di), *Storytelling in Science and Literature*, Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 13-21.
- FRANZEN J. (2010), "My Father's Brain", in *How to Be Alone*, Forth Estate, London, pp. 7-38.
- GRAHAM J. E. (2006), "Diagnosing Dementia: Epidemiological and Clinical Data as Cultural Text", in LEIBING A., COHEN L. (a cura di), *Thinking About Dementia. Culture, Loss, and the Anthropology of Senility*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey-London, pp. 80-105.
- GUALTIERI M. (2006), "Se è ancora qui", in *Senza polvere. Senza peso*, Giulio Einaudi Editore, Torino, p. 40.
- Id. (2015), "Quando i fiori nel vaso", in *Le giovani parole*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. 43-44.
- LUSSIER M. (2008), "Scientific Objects and Blake's Objections to Science", in *The Wordsworth Circle*, XXXIX:3 (Summer), pp. 120-122.
- PETRELLA F. (2010), "Il vetro e la psiche", in *Strumenti critici*, 1: gennaio, pp. 61-76.
- TURNER M. (1996), *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- VAN DIJCK J. (2005), *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*, University of Washington Press, Seattle-London.

- WHITE H. (2005/2006), "Blake's Resolution to the War Between Science and Philosophy", in *Blake/An Illustrated Quarterly*, XXXIX:3 (Winter), pp. 108-125.
- WOOLF V. (1984), "Modern Fiction", in McNEILLIE A. (a cura di), *The Common Reader*, vol. I, The Hogarth Press, London, pp. 146-154.
- Ead. (2002), *On Being Ill*, Paris Press, Ashfield, Massachusetts.
- ZEILIG H. (2014), "Dementia as a Cultural Metaphor", in *Gerontologist*, LIV:2, pp. 258-267.

SITOGRAFIA

- WOOLF V., "Craftsmanship: The Recorded Voice of Virginia Woolf", in <https://www.youtube.com/watch?v=E8czs8v6Pul>, trascrizione <http://atthisnow.blogspot.com/2009/06/craftsmanship-virginia-woolf.html>, ultima consultazione 10 aprile 2020.

GRETA COLOMBANI

Keats, the “Transparent Juice”, and the Charm of Imagination

“Some of the most transparent writing in English” (Plumly 2008: 362) is how Stanley Plumly defines a line from Keats’s “To Autumn”, an ode that Walter Jackson Bate had already described as “transparent before its subject” (Bate 1963: 581). In his introduction to an edition of Keats’s poems, Edward Hirsch writes that “many of his phrases and lines seem almost to have been formulated by the English language itself, as if he had become its vehicle, a transparent vessel” (Keats 2001: xvi). Keats’s poetry is endowed with a certain transparent quality which is not limited to its language but also characterises its landscapes, glistening with “the brilliance and transparency of the waters” (Camaiora 113): from the “river, clear, brimful, and flush / With crystal mocking of the trees and sky” (l, 421-22)¹ in *Endymion* to the “crystal space” of the “undisturbed lake” (12) in “How fever’d in the man, who cannot look”, just to name a couple. Keats’s transparency, however, seems to have more often dazzled his readers than elicited their critical interest. Whether Keats was aware of – and perhaps strived for – the transparent quality of his language and what part transparency plays in his poetry are issues that have never been addressed by critics.

The present article aims to shed some light – and possibly start a wider discussion – on the topic by focusing on the only occurrence of the term ‘transparent’ in Keats’s poetry and showing how it can be related to some key aspects of his views on imagination and poetry itself. Surprising though it may seem given how often crystal clear waters have been said to feature in his poetry, Keats has

¹ All quotes of Keats’s poems are from Miriam Allott’s edition *The Complete Poems* (1970).

recourse to the adjective 'transparent' only once, in *The Fall of Hyperion* (1819), to describe a liquid which is not the water of a river or a lake but rather a somewhat mysterious drink: "a cool vessel of transparent juice" (l, 42).² After pinpointing the properties and ambivalence of the potion with reference to the concept of *pharmakon* and to medical and toxicological theories of the time, the present analysis will focus on the vision-inducing quality of the drink and how it relates to transparency as signifying the clarity of vision that is gained by drinking it. In doing so, the metapoetic meaning of the scene will be foregrounded and the transparent juice will turn out to be a powerful and complex symbol for imagination.

At the beginning of *The Fall of Hyperion: A Dream*, the poet-narrator finds himself in a luscious garden surrounded by "trees of every clime" (l, 19). That the scene takes place in a dream³ is made clear not only by the poem's subtitle but also by this detail: trees of different climes cannot grow in the same natural spot unless the place is governed by the alternative logic of dreams, where conflicting things can exist together without contradiction. In this dreamlike setting, the poet-narrator comes upon an abandoned "feast of summer fruits" (29). Driven by an "appetite, / More yearning than on earth" (38-39) he ever felt, which further confirms that he is now in a different dimension, he indulges in the remnants and, "after not long" (41), gets thirsty. He thus takes "a cool vessel of transparent juice" (42), which stands "thereby" (41), and drinks from it. The effects of "the domineering potion" (54) on the poet-narrator are immediate, overpowering, and life-threatening: "The cloudy swoon came on, and down I sank, / Like a Silenus on an antique vase" (55-56). He "struggled hard against" (53) it "but in vain" (54): "No Asian poppy or elixir fine / Of the soon-fading, jealous Caliph, / No poison gender'd in close monkish cell, / To thin the scarlet conclave of old men, / Could so have rapt unwilling life away" (47-51). Still, he does not die. He wakes up from his temporary loss of consciousness to find that his surroundings have completely changed and he is now in a desolate

2 Hirsch presumably had in mind this line when he called Keats "a transparent vessel".

3 Patricia Yaeger calls it "an internal landscape" (Yaeger 1986: 17).

marble temple in the presence of its solitary priestess Moneta, who will make him undergo another potentially deadly initiation rite and ultimately disclose to him a vision of the fate of the Titans.

The transparent drink immediately appears to be a rather ambivalent substance, which is both noxious and beneficial to the poet-narrator. On the one hand, in fact, it could actually cause his death, as made clear by the fact that it is compared not only to a psychotropic drug like opium – "poppy" (47) – but also to proper "poison" (48), such as the one that was commonly thought to have been used to kill cardinals in the Vatican's political intrigues. On the other hand, however, the references to opium and Silenus, a companion of Dionysus who would sink down because of his drunken stupor, as well as the use of the term 'swoon', all point to the mind-altering properties of the potion. Indeed, it produces an altered state of consciousness that allows the poet-narrator to have access to the next stage of his visionary experience: the "old sanctuary" (62) which substitutes the garden. When he comes to his senses, "the dreamer has not really awakened", as Murfin and Stampone put it, but rather "he has entered a dream-within-a-dream" (Murfin & Stampone 2017: 33).⁴

That the same substances can have different, even opposite, effects is something Keats was aware of thanks to his medical education, which can thus provide some precious insights as to the nature and properties of the transparent juice. In *Romantic Medicine and John Keats* (1991), Hermione De Almeida points out that knowledge of the blurred boundary between healing and poisonous drugs characterised early nineteenth-century toxicology and pharmacy.⁵ Astley Cooper, the great surgeon-anatomist whose lectures Keats attended during his medical training at Guy's Hospital, argued that "there is no substance considered as poisonous which in very small doses is not capable of producing a beneficial effect" (Cooper 1830:

4 Dorothy Van Ghent had already made the same point: "This apparent awakening from sleep is one of those dreams within dreams that occur so frequently in *Endymion*, the sliding open of another panel in the mind upon more profound depths of vision" (1983: 225).

5 See De Almeida 1991: 147-55.

439-40), and vice versa. As suggested by De Almeida, this duality can be better understood and expressed through the notion of *pharmakon*, a Greek word which means both 'remedy' and 'poison', or, more precisely, indicates something that can at the same time be a remedy and a poison.⁶

In Ancient Greece the term was complexly multifaceted⁷ and originally associated with Apollo in his role as god of pestilence, whose plague brings both death and healing.⁸ Keats knew this aspect of the Greek god and, quite interestingly, evokes it in *The Fall of Hyperion*, when the poet-narrator invokes "far flown Apollo" (l, 204) and asks him: "Where is thy misty pestilence to creep / Into the dwellings, through the door crannies / Of all mock lyrists, large self worshippers / And careless hectorers in proud bad verse" (205-08). In these lines Apollo's function as god of pestilence intertwines with his more famous role as god of poetry. As a matter of fact, his relationship with the *pharmakon* also concerns the latter, as laurel, which is the symbol of Apollo and the poetic achievement he presides upon, shares the same ambiguity.⁹ Besides being worn as a wreath by renowned poets, in fact, laurel is a powerful narcotic and a source for prussic or hydrocyanic acid. Its poisonous properties were well-known in the early nineteenth century, as proven by the fact that in the first systematised study of toxicology, *Traité de toxicologie générale*, first published in 1813 and translated into English in 1815, M. J. B. Orfila documents the symptoms and causes of laurel poisoning.¹⁰ From the perspective of modern medicine, "its mythical intoxicating power and ability to induce breathless poetic frenzy were but the first and least of symptoms that included convulsion, paralysis, and coma" (De Almeida 1991: 147). The *pharmakon*-like duality of the laurel – its mythical ability to induce prophetic and

6 On the ambivalence of the *pharmakon*, see Derrida's seminal essay "Plato's Pharmacy" (1972).

7 For a study of the notion of the *pharmakon* in Ancient Greece, especially in relation to Plato and to his ideas of intoxication and ecstasy, see Rinella 2010.

8 See De Almeida 1991: 146.

9 See *ivi*: 146-47.

10 See Orfila 262-63.

poetic intoxication and its life-threatening toxicity – is precisely reminiscent of the potion in *The Fall of Hyperion*.

The transparent juice, which beneficially enhances the faculty of vision while causing a dangerous death-like state, appears to be one of the best examples of *pharmakon* in Keats's poetry,¹¹ albeit not the only one, for "Keats was richly aware of the potency of the *pharmakon*'s composite associations and irreducible properties in both the Western tradition and the medical research of his time" (De Almeida 1991: 155). Another meaningful reference can be found in *Isabella* (1818): "Even bees, the little almsmen of spring-bowers, / Know there is richest juice in poison-flowers" (103-4), lines which further suggest the idea of the inextricability, sometimes even indistinguishability, of beneficial and toxic actions, together with their common source. The quote from *Isabella* is even more interesting because bees are mentioned in relation to the transparent juice as well. Indeed, besides its effect and transparency, only the fact that it has been "sipp'd by the wander'd bee" (41) is revealed to the reader. The liquid thus seems to somehow resemble honey, which reinforces its identification with the *pharmakon*. At the beginning of the nineteenth century, in fact, physicians and naturalists discovered that, in spite of its generally positive connotations and proverbial sweetness, honey was "hardly pure sustenance or harmless salve" but rather "a complex substance that could on occasion convey virulent toxicity" (De Almeida 1991: 178). Thanks to his extensive medical and botanical knowledge, Keats was aware of the *pharmakon*-like ambiguity of honey and referred to it throughout his poetry,¹² such as in the quoted lines from *Isabella* or even earlier in a sonnet from 1817: "Hybla's honey'd roses / When steep'd in dew rich to intoxication" (10-11).

11 Marjorie Levinson and then De Almeida were the first to acknowledge the *pharmakon*-like quality of the "transparent juice" (see and Levinson 1988: 214 and De Almeida 1991: 157).

12 Even though Yaeger focuses her analysis on the phenomenon of honey-mad women in Charlotte Brontë's novels, her article is interesting not only because it takes into account honey-induced intoxication but also because she considers the poet-narrator of *The Fall of Hyperion* as an instance of "honey-mad man" (Yaeger 1986: 16).

The fact that bees are involved in the production of the potion, however, is particularly significant also because it foregrounds the metapoetic meaning of the drink and of the whole scene. In Keats's poetry and letters, bees are often used as powerful metaphors for the creative process and the role of the poet. The most famous instance is the comparison between the bee and the flower in his letter to J.H. Reynolds, dated 19 February 1818, where he bluntly states: "it seems to me that we should rather be the flower than the Bee, for it is a false notion that more is gained by receiving than giving" (Keats 2005: 93). This assertion, however, seems to contradict what follows and the metaphor actually blurs the line between giving and receiving as well as their respective association with the flower and the bee. As a flower "budding patiently under the eye of Apollo", Keats adds, we should passively wait, not doing anything but "taking hints from every noble insect that favors us with a visit" (ibidem). If it is true that the identification with the flower is initially presented as more desirable because its role is to give, it is also true that the flower is said to receive the visits of the bees and to take "hints" from them. As a matter of fact, in spite of its premises, the passage ultimately turns out to be an appreciation and praise of receptivity, arguably of poetic receptivity.¹³ Poets should not "go hurrying about and collecting honey-bee like, buzzing here and there impatiently from a knowledge of what is to be arrived at" but rather they should "open [their] leaves like a flower and be passive and receptive" (ibidem).

In a certain sense, the scene at the beginning of *The Fall of Hyperion* could be seen as somewhat equivalent to the content of this letter, as, by drinking the transparent juice, the poet-narrator receives something that comes – at least partially – from a bee. What is more, the very act of drinking places him in a passive and receptive position, and ingestion is another powerful metaphor for poetic re-

13 Among the countless critics who have interpreted the letter in poetic terms, it is worth mentioning Alan Bewell, who argues that Keats "uses the relationship between insect and flower to develop, in ways similar to eighteenth-century radical botanical writing, both an idealized version of what human sexual pleasure can be and a theoretical argument for what constitutes true poetic inspiration" (Bewell 1992: 85).

ceptivity.¹⁴ It is an action that complicates and defies agency, as the person who does it somehow loses their active role to acquire the passive one of the receiver. Open and receptive like the flower in the letter, the poet-narrator drinks the potion and is given something that is not limited to the juice itself. Determining what is gained through this receptive state is particularly important not only to interpret the poem but also to better understand Keats's theory of poetic receptivity. As already hinted, drinking the transparent juice leads the poet-narrator to have the vision of Moneta's temple, a vision which, in Karla Alwes's words, he "does not consciously invoke [...], but receives [...] through eating and drinking" (Alwes 1988: 197). He does not go hurrying about or buzz impatiently like a bee, he does not actively strive for the dream, but rather lets it come upon him not of his own volition, actually even against his will, as indicated by the adjective "unwilling" (51) and by the fact that he struggles against it.

The process, minus its violence, is reminiscent of Keats's famous notions of negative capability and "diligent Indolence" (Keats 2005: 92) and, in general, of his recurring idea that poetic creation takes place when the mind is in a passive, receptive state that, as Porsha Fermanis points out, "often seems analogous to the state of the mind during sleeping and dreaming" (Fermanis 2009: 131). That all these ideas are strongly linked in Keats's mind is showed by the fact that the term "diligent Indolence" belongs to the same letter as the comparison of the flower and the bee. This letter also includes Keats's other famous metaphor of the spider spinning "from his own

14 As Barbara Kowalik points out, "Keats often describes poetic creation through an ingestion metaphor" (2015: 37). She does not interpret this association in terms of receptivity, but she mentions this specific passage from *The Fall of Hyperion* as an example. Keats's images of ingestion and his allegory of taste are taken into account also by Denise Gigante in "Keats's Nausea" (2001). In this regard, it may also be interesting to recall the long-standing equivalence between the stomach and the brain. As early as in the 4th century, Augustine called memory "the stomach of the mind" (Augustine 2008: 191) in his *Confessions*, but similar analogies were still popular in Keats's time: in 1802, for instance, the French physiologist Pierre-Jean-Georges Cabanis claimed that "the brain digests impressions" (quoted in Marquer 2018: 38) as the stomach digests food.

inwards his own airy Citadel" (Keats 2005: 92), which, from a meta-poetic perspective, means that poets should find the source and materials of their poetry from within themselves. In true Romantic fashion, their receptivity should not be directed towards the outer world but rather towards the inner one, which leads us back to *The Fall of Hyperion* and to the poet-narrator who, by being receptive, gains access to a further level of his own vision.

The visionary and dream-like nature of his experience suggests its metapoetic dimension, which so far has been considered rather sketchily through indirect references and parallels with the letters but is far more explicit and pervasive in the poem. The incipit itself clearly identifies dreams as the source of poetry when it states that all human beings, including "fanatics" (1) and "savage[s]" (2), "have their dreams" (1) but only those who have "visions and would speak" (14) can aim to be poets. The narrator himself aspires to be a poet and says that the future readers will have to decide "whether the dream now purposed to rehearse / Be poet's or fanatic's" (16-17). The dream is precisely the content of the whole poem, as indicated once again by the subtitle. Unlike the majority of Keats's other heroes, the poet-narrator "never returns to another reality", as the dream "supplants all else" (Alwes 1988: 197) and is the only reality of the poem. Van Ghent accurately describes *The Fall of Hyperion* as a "recession of dream behind dream, like the sliding open of panel behind panel in the mind" (Van Ghent 1983: 211), mind which, given the relationship established between dreaming and poetry-making, appears to be caught in the process of creative thinking.

Within the general metapoetic frame of the poem, it is reasonable to assume that the transparent juice acts as a metapoetic symbol as well, even though it has never been interpreted as such by critics. First of all, the poetic connotation of the potion is somewhat cryptically suggested by its association with the god of poetry, Apollo, and his most poetic symbol, the laurel, through their shared *pharmakon*-like quality. At a closer look, however, the reference to Apollo is far more relevant and structural than this indirect hint, as the story of the fall of Hyperion is precisely the story of the fall of the Titans in favour of the rise of the Olympian gods. Among them a prom-

inent role is played by Apollo himself, who is destined to replace Hyperion. Although *The Fall of Hyperion* was interrupted before his appearance, the god is featured in Keats's first attempt at the same story, *Hyperion*, begun in the autumn of 1818 and abandoned in the spring of 1819. Furthermore, in this version Apollo is the protagonist of a scene that is strikingly similar to the one of the transparent juice. Apollo is suddenly overcome by "wild commotions" (III, 124) "most like the struggle at the gate of death" (126), "as if some blithe wine / Or bright elixir peerless [he] had drunk / And so become immortal" (118-20). The similarity between the two scenes has been acknowledged by many critics¹⁵ and the "bright elixir"¹⁶ has been called – perhaps not surprisingly given its ambivalent nature and its direct association with the god – a *pharmakon*.¹⁷ By substituting Apollo¹⁸ with a first-person poet-persona, who, like Apollo, "die[s] into life" (130) but in order to achieve visionary power rather than immortality, Keats makes it clear that his second rewriting of the story – and of this scene in particular – is far more focused on issues of poetics and his own poetic process.

The most poetic quality of the transparent juice, however, is its ability to elicit visions, since poetry has been said to have origin in dreams, in a state in which the mind is passive and receptive, i.e., a somewhat unconscious state that resembles dreaming. The potion provides access to the visionary experience by inducing an alteration in the consciousness of the poet-narrator, as proven by the fact that it produces a "swoon" (55) resembling the effects of opium or wine consumption and makes him feel as though he has "slumber'd" (57). Keats is here referring not simply to the longstanding *topos* of poetic inspiration as intoxication but also to his medical knowledge of mind-altering substances, which greatly interested the Romantic

¹⁵ See, for instance, Van Ghent 1983: 246; Sperry 1994: 319; McLane 2000: 208; Gigante 2001: 507; Leveson 2001: 123, 133-135.

¹⁶ White notices that "bright" sometimes refers to transparent substances in Keats's poetry; see White 1996: 14.

¹⁷ See Gigante 2001: 507.

¹⁸ Apollo's relationship with poetry is only hinted at through the mention of his "lyre" (*Hyperion*, III, 101).

sciences of the mind and of the body.¹⁹ As Alan Richardson points out, Keats was well acquainted with the ability of opium and similar substances to affect consciousness, thus producing “an opening to the unconscious mind” (Richardson 2003: 144). This is the reason why, “in addition to its associations with death and sleep, opium also evokes dreamlike and visionary states in Keats’s poetry” (ibidem). In this regard, he mentions the poppy-scented breeze which brings the visionary dream of Cynthia (l: 568-74) in *Endymion* as well as the transparent juice in *The Fall of Hyperion*, and goes on to identify the specific poetic faculty involved in such visionary states: “These narcotic (or super-narcotic) effects suggest that the poetic imagination, like cognition generally, can be aroused and enhanced by fumes and potions” (Richardson 2003: 144).²⁰

Imagination has not been mentioned so far but it is directly related to most of the issues that have been discussed.²¹ Apart from famously being the most important faculty in Keats’s theory of poetry-making, it is also the reason why poetry and dreaming are intertwined. As one of his most well-known sayings recites, “the Imagination may be compared to Adam’s dream – he awoke and found it truth” (Keats 2005: 54). Like dreaming, imagination must be free to wander without rational constraints and take over the mind when it is in a state of passive and receptive indolence so as to produce the visions that are the source of poetry. As Keats suggests in his account of the workings of imagination as early as in “Sleep and

19 “An interest in mind-altering substances runs throughout the embodied psychologies of the Romantic era, from Darwin’s remarks on the effects of opium and other forms of ‘drunkenness’ (Z I: 240-48), to Davy’s (and Coleridge’s) experiments with nitrous oxide, to George Combe’s ironic account of the ‘promiscuous’ attacks on Gall and Spurzheim made more heated by collegial drinking” (Richardson 2003: 142).

20 A similar process takes place at the beginning of “Ode to a Nightingale” (1819) according to Gareth Evans: “The sedation that envelopes the poet at the start of the Nightingale ode gives him access to his imagination” (Evans 2002: 48).

21 I attempted a comprehensive overview of Keats’s ideas concerning the imagination by taking into account all the occurrences of the term in his poetry and letters in my previous work, *A Gordian Shape of Dazzling Hue: Serpent Symbolism in Keats’s Poetry* (2017): 28-37.

Poetry” (1816), imagination must be allowed to “freely fly” (164) in order to bring the poet “to the fair / Visions of all places” (62-63) and to produce great verse, which will seem to be written under “so strange influence / that we must ever wonder how, and whence it came” (69-70). The imagination operates in a visionary state beyond the conscious control of the poet who does not know where inspiration comes from and how, thus rooting the source of creativity in the unconscious mind. That “imagination” (l, 10) is the faculty engendering the “dreams” (1) and “visions” (14) that are the substance of poetry is restated precisely in the declaration of poet-ics at the beginning of *The Fall of Hyperion*. As Van Ghent once again insightfully notes, it is “his apprehension of the unconscious sources of his poetry and his anxiety for emergence into conscious control of his mental life” (Van Ghent 1983: 246) that Keats is confronted with in the poem.

In the light of what has been said so far, the transparent juice – which affects the poet-narrator through the receptive act of ingestion, overpowers him against his will and produces an altered state of consciousness giving him access to a visionary experience – turns out to be a perfect symbol for the poetic imagination. To the potion the poet-narrator owes the vision that not only will disclose the true nature of a poet and the fate of the Titans but will also ultimately constitute the poem itself, which is indeed, as repeatedly said, “a dream”. The poet-narrator himself asserts it in explicit terms: “That full draught is parent of my theme” (46), which means that the transparent juice is “parent” – i.e., the source, the origin – of what is written,²² just like imagination is the source of poetry. This line testifies to the special significance of the potion in the poem as a whole, and indeed Stuart Sperry argues that, because of this, “the detail [of the transparent juice] and its interpretation are of vital consequence” (Sperry 1994: 319). Still, the drink has never been the subject of a dedicated study and its relationship with the imagination has been acknowledged only in passing comments by a couple of critics but without giving rise to a comprehensive interpretation,

22 With regards to the transparent juice, Gigante asserts that “its consumption is clearly productive of verse” (Gigante 2001: 506).

as is being attempted here. Sperry himself notices that the draught “seems in its effect to represent [Keats’s] own re-enactment of the Fall itself – the poet’s recourse to the transforming power of the imagination” (Sperry 1994: 320), and Alwes writes that the potion “overtakes him (l, 53-54, 55), just as the imagination itself has so often ‘overtaken’ Keats” (Alwes 1988: 198), but neither of them develops their insights, nor do they take into account the “transparent” quality of the drink.

Given that the adjective is not common at all in Keats’s poetry – in fact this is its only occurrence –, the choice to use it to describe the potion must have been deliberate and particularly meaningful. If it is true that the magical power of the juice stands for the “charm” of “imagination” (l, 10), then its transparency alludes to some characteristics of the poetic faculty. In one of the only instances in which the transparent quality of the drink has been taken into account, however cursorily, Kelly Grovier remarks that the “‘transparent juice’ has helped [the poet-narrator] to see transparently” (Grovier 2008). His isolated comment becomes far more telling within the interpretative frame of the present analysis, which has highlighted how the main property of both the drink and the imagination is precisely the ability to engender visions. Transparency is indeed commonly associated with sight and, more precisely, with clarity of vision:²³ in conditions of transparency one sees clearly without anything interposing or blurring or concealing what is seen. An opposition between clear vision and clouded sight runs through the whole passage. By drinking the transparent juice, the poet-narrator falls prey to a “cloudy swoon” (55), which temporarily clouds his sight but only to grant him access to a further level of vision. His perception of Moneta’s temple seems almost to be amplified: “I raised / My eyes to fathom the space every way” (81-82), albeit not limitless: “it seem’d that filmèd clouds / Might spread beneath” (63-64) the sanctuary,

.....
 23 It may be interesting to note, as Wilson does, that transparency has also been traditionally associated to clarity of vision in the sense of prophetic or mystic sight rather than physical seeing, a sense that could be considered to be more akin to the visionary experience of the poet-narrator in *The Fall of Hyperion*: see Wilson 2003: 7-15.

whose priestess first speaks from behind “white fragrant curtains” (106). Even when the poet-narrator gets a better view of her after undergoing a near-death experience that is a perfect counterpart of the drinking of the potion (121-134), she still appears to him as a “veilèd shadow” (141), a “tall shade, in drooping linen veil’d” (196). Even these veils, however, are bound to be lifted.

The visionary experience which the transparent juice induces in the poet-narrator appears to be governed by the same repeated dynamic that was at its origin: through different trials and stages he progressively removes the veils and films clouding his sight and acquires a power of clearer vision. The perfect transparency which was symbolised by the potion is ultimately gained when, as Van Ghent puts it, “the Dreamer asks Moneta to clear away the film from his mind” (Van Ghent 1983: 233), a question that once again is formulated in terms of vision: “I ask’d to see what things the hollow brain / Behind environ’d: what high tragedy / In the dark secret chambers of her skull / Was acting” (276-269). In order to show him the “high tragedy” that is the fate of the Titans, Moneta has to remove her veils (255-56: “with sacred hand Parted the veils”), but it is not enough: the poet-narrator needs not only to see her face but also to look directly into her brain, and indeed he does. As suddenly as when he had been translated from the garden to the marble temple, from one dream to another dream within a dream, so he now finds himself “deep in the shady sadness of a vale” (284). Moneta’s sanctuary has disappeared and they are both at the presence of Saturn himself, that is, in the scene inside Moneta’s brain, an even further level of vision, a dream within a dream within another dream.

The scene is the ultimate realisation of the premises – and promises – of the drinking of the transparent juice.²⁴ Through its ingestion

.....
 24 Van Ghent acknowledges the substantial correspondence between the two scenes: “In *The Fall*, the Dreamer will drink of that ‘bright elixir peerless’ not metaphorically but actually, when he eats of the divine meal in the grove of the gods; and the psychological symbolization of rebirth will be repeated, in almost the same terms, when from Moneta’s ‘electral’ brain the Dreamer receives an influx of archetypal ‘memory’ that gives him ‘power . . . of enormous ken, To see as a god sees’” (Van Ghent 1983: 220).

the poet-dreamer can see and enter Moneta's temple, consequently gaining access to such a perfect clarity of vision that makes her skull itself something transparent through which he can see. "This seeing which is not a seeing" (Pyle 2003: 453), not in the sense of external sight, and is of the same kind as Moneta's eyes, "visionless entire [...] / Of all external things" (267-68), corresponds to the visionary power of imagination. Keats seems here to be representing his own poetic imagination at work, and indeed this last vision consists in a nearly literal rendition of the beginning of the first *Hyperion*. "The difference between these lines and those of the original is that the landscape has become a vision of the dreamer, and is now seen through his eyes" (Alwes 1988: 208). It is as if Keats himself lifted a veil to show us the inside not only of Moneta's brain but of his own, so that we see the process through which the imagination conjures "the dream or vision that makes up the poem" (Van Ghent 1983: 239), that is, "the source of the poem in the most concrete sense" (ivi: 238). The process entails immediacy of vision, as insightfully noticed by Murfin and Stampone in their analysis of the quotation marks in the poem: "Moneta's speech – which hangs like a veil between mind and mind – falls away, as do those quotation marks which, in Keats's poem, have thus far marked the otherness of Moneta to the dreamer-speaker" (Murfin & Stampone 2017: 34). The image of the veil is evoked once again, this time in relation to Moneta's speech, which, by losing its quotation marks, becomes transparent and indistinguishable from that of the poet-narrator. At first, in fact, Moneta describes the scene,²⁵ but it is soon clear that her mediation is no longer necessary. Having acquired "a power within [him] of enormous ken / To see as a god sees, and take the depth / Of things as nimbly as the outward eye / Can size and shape pervade" (293-96), the poet-narrator has now unmediated access to the vision: "The lofty theme / At those few words hung vast before my mind / With half-unravell'd web" (296-98). He sees directly the scene that Moneta was describing.²⁶

25 "then Moneta's voice / Came brief upon mine ear: 'So Saturn sat / When he had lost his realms'" (290-92).

26 "I sat myself / Upon an eagle's watch, that I might see" (298-99).

The visionary power of the poet-narrator appears to be modelled after mind-to-mind communication, i.e., a mode of communication that is not mediated by language but entails immediate access to the mind of the other. Interestingly, similar kinds of communication have often been described in terms of transparency. This is the case of John Peters's description of Aquinas's idea of angelic communication, in which the interlocutors can dispense with the mediation of words and enter into direct contact with the interiority of the other: in conditions of "transparent bodies and transparent thoughts" (Peters 1999: 64), "the self and the other would both be transparent to behold" (ivi: 77). Peters investigates how the same ideal of perfect unmediated communication was at the root of nineteenth-century Spiritualism²⁷ and of its precursors at the beginning of the century, mesmerism and sympathy. The latter relies on a similar transparency between people allowing them to communicate directly without the need for language. In their studies of the notion, Ildiko Csengei and Seth Lobis respectively mention "the assumptions of transparency, virtue and disinterested sympathy" (Csengei 2012: 2) that characterised the non-verbal communication of sensibility and "the immediacy and transparency of sympathy" (Lobis 2015: 258). These examples are not strictly pertinent to *The Fall of Hyperion* but are functional to better delineate a conception of transparency as synonymous with immediacy and directness, which corresponds to the one suggested by the relationship between the juice and the power of unmediated vision it bestows.

In *The Fall of Hyperion*, however, the imagination which is symbolised by the potion appears to be related also to another, seemingly opposite idea of transparency. Transparency, in fact, can also be understood as the epitome of effective mediation, in that it entails the presence of a medium which, by being transparent, mediates so perfectly that it does not even seem to be there and becomes invisible. This point is highlighted by Ludwig Jäger in relation to mediated communication. Starting from the non-figurative definition of transparency as a mode of visibility in which the "mediated" rather than the "medium" is visible (Jäger 2015: 83), he goes on to call

27 See Peters 1999: 64.

'transparency' "any state in which communication is not 'disrupted,' i.e., in which the medium itself is not in the focus of attention" (*ibidem*). The application of this idea to communication is particularly relevant to *The Fall of Hyperion* and to the notion of imagination it presents. The ability of imagination to produce the visions that constitute the source and substance of poetry, in fact, is not enough to actually create poetry. As the poet-narrator makes clear in the incipit of the poem, "every man whose soul is not a clod / Hath visions" (l. 13-14), yet most men "live, dream, and die" (7) "bare of laurel" (7), which is here evoked as the symbol of poetic achievement. What is required in order to be a poet is the "utterance" (6) of the vision, "for Poesy alone can tell her dreams" (8).

Just as Moneta, the priestess of his unconscious creative power, has to "humanize [her] sayings to [his] ear" (ll. 2) in order to make them understandable to a mortal, so the poet has to translate the vision of his imagination into words in order to make it understandable to the reader. As Maureen McLane points out, in *The Fall of Hyperion* "the mediation between immortals and mortals becomes an explicitly linguistic mediation", thus representing "one version – the immortals' version, as it were – of Keats's theory of the work of poetry itself" (McLane 2000: 208). Poetry is an act of mediation, a linguistic mediation between the unconscious source of creativity and the written work that aims to communicate it to the reader. As stated at the beginning of the poem, "imagination" can be saved "from the sable charm / And dumb enchantment" (l. 10-11) – to which it falls prey precisely when it is "dumb", that is, when it does not tell its dream – only by "the fine spell of words" (9). These must be the words of someone who has "loved, / And been well nurtured in his mother tongue" (14-15). If it is true that the "feast is an objective correlative for the 'mother tongue' the poet needs for his poetry" (Yaeger 1986: 17) and, as I have been arguing, the juice is a symbol for the imagination, its transparency may then hint at another aspect of Keats's theory of imagination and poetry, namely the aspiration to a transparent language. In order to fully and authentically translate the dreams of imagination into poetry, the poet would need to have recourse to the "spell" (9) of words that can act as a transparent

medium and render the dream without any distortion or adulteration, just like something can be perfectly seen through a sheet of glass. Yet, the transparency of language that makes a true poet is an ideal that is far from being easily achieved, and indeed, in *The Fall of Hyperion*, transparency is always gained at a high cost, a cost which often comes close to death. Transparent language is itself a dream, whose failure may be signified by the fact that the poem is left unfinished and the vision is never entirely translated into words.

I will conclude by returning to the very beginning – that is, to the ambivalence of the *pharmakon* – and coming full circle. If the imagination needs to be saved "from the sable charm" (10) that would make its dreams those of a fanatic or a mere "dreaming thing" (168), then the imagination itself appears to be an ambivalent power.²⁸ Without the "fine spell of words" (9), such power results only in the solipsistic visions of the "dreamer" who "venoms all his days" (175) and is "distinct, / Diverse, sheer opposite" (199-200) to the poet. That imagination can be "sickly" (11) Keats had already acknowledged in "On Visiting the Tomb of Burns" (1818) and in the verse-letter he sent to Reynolds on 25 March 1818, in which he contemplates the possibility that imagination may turn out to be detrimental when "brought / Beyond its proper bound" (78-79) and not subjected to "any standard law" (81). Keats returns to such doubts and concerns about the true nature of imagination in *The Fall of Hyperion*, which, rather than being a celebration of the visionary power of imagination as source of poetry,²⁹ is an exploration of its ambiguity and, above all, of Keats's "anxiety" (Van Ghent 1983: 246) towards his own imaginative faculty and creative potential. Indeed, the whole poem revolves around the uncertainty whether he is truly a poet or just a dreamer. Just as the *pharmakon*-like "transparent juice" can kill

28 The importance of ambivalence to how Keats's imagination works has been acknowledged by many critics: see Blackstone 1966: 257; Ricks 1974: 208; Flesh 1995: 150; Grovier 2008. However, only Newlyn links Keats's ambivalence to how Keats sees his own imagination when she mentions "his ambivalent attitude [...] to imaginative power" (Newlyn 1993: 250).

29 This is confirmed by the fact that, in this poem, "Keats uses the term 'dreamer' in a somewhat different way from that which is usual in his poetry" (Leveson 2001: 129) and which is generally positive.

but also give access to a higher visionary experience, so the imagination can produce the sterile dreams of a dreamer who gives no “benefit” (167) to anybody but also elicit the visions that the poet translates into words and communicates to others, thus pouring “a balm upon the world” (201).³⁰

30 In her study of Keats's plants and botanical knowledge, Fiona Stafford links the ambivalent effect of the transparent juice to the uncertainty whether the poet-narrator is a poet or a dreamer, but without relating the two aspects to their middle term, that is, imagination: “The swoon that follows [drinking the transparent juice] resembles ‘What ‘tis to die and live again’, leaving the speaker uncertain as to whether he is a poet, pouring out a healing balm, or a dreamer; causing only irritation” (Stafford 2018: 78).

BIBLIOGRAPHY

- ALWES K. (1988), “Moneta and Ceres: The Final Relationship Between Keats and the Imagination”, in *Nineteenth-Century Literature*, XLIII:2, pp. 195-219.
- AUGUSTINE (2008), *Confessions*, translated by Henry Chadwick, Oxford University Press, Oxford.
- BATE W. J. (1963), *John Keats*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- BEWELL A. (1992), “Keats’s ‘Realm of Flora’”, in *Studies in Romanticism*, XXXI:1, pp. 71-98.
- BLACKSTONE B. (1966), “The Mind of Keats in His Art”, in *British Romantic Poets: Recent Revaluations*, edited by Shiv K. Kumar, New York University Press, New York, pp. 257-75.
- CAMAIORA L. (2013), *John Keats’s Landscapes: A Catalogue of Features*, EDUCatt, Milano.
- COLOMBANI G. (2017), *A Gordian Shape of Dazzling Hue: Serpent Symbolism in Keats’s Poetry*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- COOPER A. (1830), *Lectures on the Principles and Practice of Surgery, as Delivered in the Theatre of St. Thomas’s Hospital*, 2nd edition, F. C. Westley, London.
- CSENGEI I. (2012), *Sympathy, Sensibility, and the Literature of Feeling in the Eighteenth Century*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- DE ALMEIDA H. (1991), *Romantic Medicine and John Keats*, Oxford University Press, Oxford.
- DERRIDA J. (2004), “Plato’s Pharmacy”, in *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, Continuum, London-New York, pp. 67-186.
- EVANS G. (2002), “Poison Wine – John Keats and the Botanic Pharmacy”, *The Keats-Shelley Review*, XVI:1, pp. 31-55.
- FERMANIS P. (2009), *John Keats and the Ideas of the Enlightenment*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- FLESCHW. (1995), “The Ambivalence of Generosity”, in *ELH*, LXII:1, pp. 149-69.
- GIGANTE D. (2001), “Keats’s Nausea”, in *Studies in Romanticism*,

XL:4, pp. 481-510.

GROVIER K. (2008), "'Paradoxes of the Panoscope': 'Walking' Stewart and the Making of Keats's Ambivalent Imagination", *Romanticism and Victorianism on the Net*, LII.

JÄGER L. (2015), "Epistemology of Disruptions", in *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, edited by Jürgen Schäfer and Peter Gendolla, transcript, Bielefeld, pp. 71-94.

KEATS J. (1970), *The Complete Poems*, edited by Miriam Allott, Longman, London.

Id. (2001), *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, introduction by E. Hirsch, noted by J. Pollock, The Modern Library, New York.

Id. (2005), *Selected Letters of John Keats*, edited by G. F. Scott, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

KOWALIK B. (2015), "Those Wholesome Feasts: John Keats's Green Medievalism", in *Acta Philologica*, XLVII, pp. 37-49.

LEVESON M. (2001), "Apollo's Shriek: Some Thoughts on the Mystical Vision of John Keats", in *The English Academy Review*, XVIII:1, pp. 122-139.

LEVINSON M. (1988), *Keats's Life of Allegory: The Origins of a Style*, Blackwell, London.

LOBIS S. (2015), *The Virtue of Sympathy: Magic, Philosophy, and Literature in Seventeenth-Century England*, Yale University Press, New Haven-London.

MARQUER B. (2018), "The 'Second Brain': Dietetics and Ideology in Nineteenth-Century France", in *Gut Feeling and Digestive Health in Nineteenth-Century Literature, History and Culture*, edited by M. Mathias and A. M. Moore, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 37-54.

MCLANE M. N. (2008), *Romanticism and the Human Sciences: Poetry, Population, and the Discourse of the Species*, Cambridge University Press, Cambridge.

MURFIN R., STAMPONE S. (2017), "Romantic Quotation in 'La Belle Dame sans Merci' and The Fall of Hyperion: A Dream", in *The Keats-Shelley Review*, XXXI:1, pp. 25-38.

NEWLYN L. (1993), *Paradise Lost and the Romantic Reader*, Clarendon Press, Oxford.

ORFILA M. J. B. (1817), *A General System of Toxicology-, or, A Treatise on Poisons, Found in the Mineral, Vegetable and Animal Kingdoms, Considered in their Relations with Physiology, Pathology, and Medical Jurisprudence*, translated by Joseph G. Nancrede, M. Carey & Son, Philadelphia.

PETERS J. D. (1999), *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

PLUMLY S. (2008), *Posthumous Keats: A Personal Biography*, W. W. Norton & Company, New York.

PYLE F. (2003), "Kindling and Ash: Radical Aestheticism in Keats and Shelley", *Studies in Romanticism*, XLII:4, pp. 427-459.

RICHARDSON A. (2003), *British Romanticism and the Science of the Mind*, Cambridge University Press, Cambridge.

RICKS C. (1974), *Keats and Embarrassment*, Clarendon Press, Oxford.

RINELLA M. A. (2010), *Pharmakon: Plato, Drug Culture, and Identity in Ancient Athens*, Lexington Books, Lanham.

SPERRY S. M. (1994), *Keats the Poet*, Princeton University Press, Princeton.

STAFFORD F. (2018), "Keats, Shots, and Leaves", in *Keats's Places*, edited by Richard M. Turley, Palgrave Macmillan, Cham.

VAN GHENT D. (1983), *Keats: The Myth of the Hero*, Princeton University Press, Princeton.

WHITE K. D. (1996), *John Keats and the Loss of Romantic Innocence*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.

WILSON E. G. (2003), *The Spiritual History of Ice: Romanticism, Science, and the Imagination*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

YAEGER P. S. (1986), "Honey-Mad Women: Charlotte Brontë's Bilingual Heroines", in *Browning Institute Studies*, XIV, pp. 11-35.

MARTINA MISIA

Trasparenza e opacità: la zona grigia quale ibrido

Due tipi di opposti nell'opera di Primo Levi

Nel 1986 viene pubblicato *I sommersi e i salvati*, l'ultima delle opere di Primo Levi. Il titolo del libro riprende quello del capitolo centrale di *Se questo è un uomo*, esordio letterario dell'autore,¹ instaurando una sorta di circolarità all'interno del pensiero leviano, che sembra fare ritorno alle proprie origini nel momento stesso in cui si avvia alla conclusione.² Tra la prima e l'ultima delle opere dello scrittore torinese si viene così a creare una tensione che costringe il lettore a ripercorrerne a ritroso la riflessione per rinvenirvi le tracce di un percorso intellettuale volto all'analisi dell'ambiguità e alla ricerca del senso di quella "gigantesca esperienza biologica e sociale" (Levi 2005: 79) che è stato il Lager.³

1 Come è noto, le vicende editoriali di *Se questo è un uomo* furono piuttosto tortuose: terminato alla fine del 1946, il libro venne dapprima presentato con il titolo *I sommersi e i salvati* presso Einaudi, che tuttavia ne rifiutò la pubblicazione, e in seguito proposto a De Silva, il cui direttore, Franco Antonicelli, lo fece stampare in 2500 copie con il titolo di *Se questo è un uomo*. Delle originarie intenzioni dell'autore rimase traccia nel capitolo centrale del suo esordio letterario, intitolato appunto *I sommersi e i salvati* e dedicato all'universo concentrazionario. Per una descrizione accurata della storia editoriale di *Se questo è un uomo* si veda Belpoliti (2015: 23-77).

2 *I sommersi e i salvati*, scrive Martina Mengoni, rappresenta "il libro del cammino in avanti che ha compiuto *Se questo è un uomo*; ma è anche il libro in cui [...] Levi torna indietro nel tempo e riassume fatti e immagini originarie" (Mengoni 2019: 119). Per una ricostruzione della lunga genesi dei *Sommersi e i salvati* si veda Belpoliti (2015: 503-511).

3 Secondo Carlo Ginzburg, "il capitolo di *Se questo è un uomo* è scritto da un testimone che ricorda; il capitolo di *I sommersi e i salvati* da un testimone che

Tale movimento permette di tornare al luogo in cui Levi opera una prima e fondamentale distinzione, che riguarda la tipologia degli opposti: il Lager permette infatti di far venire alla luce che “esistono fra gli uomini due categorie particolarmente ben distinte: i salvati e i sommersi”, ma anche che “altre coppie di contrari (i buoni e i cattivi, i savi e gli stolti, i vili e i coraggiosi, i disgraziati e i fortunati) sono assai meno nette, sembrano meno congenite, e soprattutto ammettono gradazioni intermedie più numerose e complesse” (ivi: 79-80). In queste righe Levi sembra suggerire che esistono opposti che si escludono a vicenda e tra i quali la distinzione è netta, e opposti che invece sono suscettibili di generare casi misti e tra i quali il confine è incerto. Nel Lager, dove l'uomo è solo, tali divisioni emergono con maggiore evidenza rispetto a quanto non accada nella vita comune, nel cui ambito è assai meno probabile che gli individui raggiungano condizioni estreme e le loro coscienze facciano naufragio. Se nel capitolo centrale di *Se questo è un uomo* Levi si preoccupa di analizzare la distinzione netta tra i sommersi – esemplificati dai *Mu-selmänner* – e i salvati – dai *Prominenten* ai prigionieri qualsiasi che trovano il modo di aggirare le norme vigenti nel Lager per sopravvivere anche un solo giorno in più –, nel libro del 1986 egli rivolge la

.....
 riflette” (Ginzburg 2014), come a dire che la distanza temporale che si interpone tra l'esperienza e la scrittura rappresenta ciò che ha permesso a Levi di raggiungere una maggiore lucidità nell'analisi del fenomeno della “vita ambigua del Lager” (Levi 2005: 79). Levi stesso sembra apprezzare particolarmente *Uomini ad Auschwitz* di Hermann Langbein proprio per questo motivo: nella prefazione all'edizione italiana, da lui curata, afferma infatti che “l'essere stato scritto tardi (solo nel 1972) gli ha giovato, consentendogli di raggiungere un distacco e una serenità di giudizio che sarebbero stati impossibili negli anni del dopoguerra immediato, in cui, come è comprensibile, prevalevano la sorpresa, l'indignazione e l'orrore” (Langbein 1984: 5). Tuttavia, come afferma Marco Belpoliti, “Levi appare rispetto ad altri più ‘freddo’ e distaccato nel rendere conto in forma narrativa, e anche riflessiva, di quello che gli è accaduto dalla cattura da parte dei fascisti all'internamento a Fossoli sino alla deportazione ad Auschwitz. C'è nel suo primo libro, già nella versione del 1947, un elemento che sposta il centro della resa memoriale verso l'esemplarità” (Belpoliti 2019: 134). Secondo Belpoliti, tale freddezza deriva alla scrittura di Levi dalla tensione tra memoria letterale e memoria esemplare, che sospende la narrazione e la volge in riflessione sulle vicende vissute, conferendole quel carattere di pacatezza e di sobrietà che da più parti è stato sottolineato.

propria attenzione a una questione che è tutta interna alla categoria dei sopravvissuti e che riguarda il rapporto tra quegli opposti che non solo possono mescolarsi e creare casi intermedi, ma addirittura giungono a sovrapporsi fino a coincidere.

Il secondo capitolo di questo libro è infatti dedicato all'analisi del fenomeno della “zona grigia”, espressione utilizzata da Levi per definire la classe ibrida dei prigionieri-funzionari che costituisce l'osatura del Lager, uno spazio “dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi” (Levi 2007: 29). La zona grigia è forse il fenomeno più inquietante dell'esperienza concentrazionaria, possiede una struttura interna estremamente complicata e racchiude in sé quanto è necessario per mettere in crisi il bisogno di esprimere giudizi sul comportamento dei detenuti nei campi. Obiettivo di Levi è comprenderne e farne comprendere la complessità, rinunciando a semplificare quel groviglio infinito e indefinito che è l'uomo nel Lager.

Contro gli stereotipi

Secondo Levi, due sono i principali strumenti di cui l'uomo si è servito nel corso del tempo per ridurre ad uno schema la complessità della realtà che lo circonda: il concetto e linguaggio. Anche se implicitamente, lo scrittore torinese sembra riferirsi a concezioni che tendono a considerare tanto il pensiero concettuale quanto il linguaggio come strumenti attraverso i quali creare categorie e apporre etichette: in tale ottica, il concetto, rappresentazione mentale che possiede i caratteri dell'universalità e della necessità, permetterebbe al soggetto di cogliere l'essenza dell'oggetto della propria indagine, al quale il linguaggio assegnerebbe in seguito un nome. È difficile credere che Levi, in quanto scrittore, possa condividere una tale prospettiva: sembra piuttosto che le sue parole esprimano una sorta di biasimo nei confronti di un modo di pensare, caratteristico del pensiero occidentale, che procede operando distinzioni binarie e che è espressione di una “tendenza manichea che rifugge dalle mezze tinte e dalle complessità” e che “è incline a ridurre il fiume degli accadimenti umani ai conflitti, e i conflitti a duelli, noi e loro, gli

ateniesi e gli spartani, i romani e i cartaginesi” (ivi: 24).

Se il desiderio di semplificazione è giustificato in quanto mezzo attraverso il quale giungere alla comprensione di una realtà caotica, ambigua e complessa, la semplificazione in sé non è invece giustificabile. Essa rappresenta un’ipotesi di lavoro, che non va scambiata per la realtà dalla quale deriva. L’esigenza di chiarezza, di un taglio netto tra le cose, è legittima; la convinzione che tra esse esista sempre un confine preciso, che siano facilmente decifrabili, non lo è mai. La maggior parte dei fenomeni umani, infatti, non è semplice e la rete dei rapporti all’interno del Lager lo fu meno che mai: essa “non era riducibile ai blocchi delle vittime e dei persecutori [...] non era conforme ad alcun modello, il nemico era intorno ma anche dentro, il “noi” perdeva i suoi confini, i contendenti non erano due, non si distingueva una frontiera ma molte e confuse” (ivi: 25).

La domanda con cui Levi apre il capitolo sulla zona grigia – “Siamo stati capaci, noi reduci, di comprendere e di far comprendere la nostra esperienza?” (ivi: 24) – porta dunque con sé un secondo interrogativo: è possibile comprendere e far comprendere l’esperienza del Lager senza semplificare, senza cioè operare quelle rassicuranti distinzioni nette di cui l’essere umano avverte il bisogno e che tuttavia non restituiscono un’immagine fedele della realtà complessa, manipolandola anziché renderla accessibile? La risposta di Levi sembra oscillare tra il no – perché comprendere, afferma lo scrittore torinese, è quasi giustificare –⁴ e il sì, ed è in questa prospettiva che va letta la sua opera. La scrittura del Levi memorialista sembra infatti

4 Nell’appendice scritta nel 1976 per l’edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, a proposito dell’antisemitismo Levi afferma: “Devo ammettere che preferisco l’umiltà con cui alcuni storici fra i più seri (Bullock, Schramm, Bracher) confessano di *non comprendere* l’antisemitismo furibondo di Hitler e della Germania dietro di lui. Forse quanto è avvenuto non si può comprendere, anzi *non si deve* comprendere, perché comprendere è quasi giustificare. Mi spiego: ‘comprendere’ un proponimento o un comportamento umano significa (anche etimologicamente) contenerlo, contenerne l’autore, mettersi al suo posto, identificarsi con lui. Ora, nessun uomo normale potrà mai identificarsi con Hitler; Himmler; Goebbels; Eichmann e infiniti altri. Questo ci sgomenta, ed insieme ci porta sollievo: perché forse è desiderabile che le loro parole (ed anche, purtroppo, le loro opere) non ci riescano più comprensibili” (Levi 2005: 175). Come afferma Mario Barenghi, da questo punto di vista “non capire è perfino doveroso” (Barenghi 2013: 49).

segnata da uno sforzo costante di portare a trasparenza l’opacità dell’esperienza concentrazionaria senza semplificarla.⁵ Per fare questo, Levi si serve dell’unico modo del linguaggio capace di legare gli opposti anziché escluderli: il linguaggio letterario, espressione di una logica assai differente da quella operante nel senso comune, una logica che si dimostra in grado di distinguere senza irrigidire e di pensare a un agonismo il cui fine non è quello della sopraffazione reciproca dei rivali, ma del proprio perpetuarsi. Solamente tale logica è in grado di fornire un’alternativa agli schematismi del pensiero dicotomico e alle sue mistificazioni e di rendere conto della realtà del Lager mantenendone intatta la complessità.

La zona grigia è un titolo allusivo, che rimanda all’opacità del proprio oggetto di indagine – la coscienza dei collaboratori del regime all’interno del Lager – istituendo il punto di avvio di un percorso semantico relativo alle difficoltà del pensiero di penetrarne la complessità. All’oscurità di questo fenomeno, si contrappone la scrittura di Levi, tutta votata alla chiarezza e alla lucidità. Si può certamente sostenere che la trasparenza della parola sia sempre stato uno degli imperativi della sua scrittura in quanto manifestazione di un’urgenza

5 Come afferma Francesco Remotti, l’esigenza e il bisogno insopprimibile di ridurre la complessità producono semplificazioni non sempre auspicabili e condivisibili. Egli propone pertanto una correzione terminologica al fine di articolare meglio l’argomentazione di Levi: “invece di semplificazione, sarebbe più opportuno insistere con il termine de-complessificazione, il quale significa non già abolizione, bensì soltanto riduzione della complessità. E la complessità si può ridurre non solo e non tanto con le dicotomie, ma anche e soprattutto con operazioni di sfrondamento e di selezione. Anzi, a ben vedere, le dicotomie non sono riduzione: sono invece (tentativi di) abolizione della complessità. Quanto meno sotto il profilo mentale e progettuale, la complessità viene eliminata e sostituita con lo schema più semplice ed elementare che possa essere concepito, quello appunto della dicotomia” (Remotti 2017: 553). Le parole di Remotti sembrano suggerire che l’articolazione della complessità passi attraverso una selezione delle buone distinzioni, che non si escludono a vicenda, ma si implicano reciprocamente, contribuendo alla sua densità. Più che di una correzione terminologica, si tratta dunque di introdurre precisazioni di natura logica: comprendere non significa abolire la complessità attraverso un’operazione mentale che seleziona gli opposti per allontanarli, bensì articolare la complessità attraverso il rinvenimento della relazione che lega gli opposti e li fa confluire.

espressiva, di un desiderio di comunicazione efficace. Queste esigenze sono state alimentate non solo dal senso di responsabilità nei confronti di chi non ha assistito personalmente agli eventi del Lager, ma anche dalla “formazione esistenziale” di chimico, comprensiva “di certe abitudini mentali, e direi prima tra tutte quella della chiarezza” (Levi 1997: 127).⁶ La parola leviana ambisce dunque alla trasparenza e rifugge l'equivoco, mira ad essere comprensibile e ad evitare le zone di opacità per garantirsi la massima diffusione e la più lunga durata. Tali obiettivi non possono essere raggiunti che attraverso la ricerca di una buona distanza rispetto all'oggetto del proprio dire e la rinuncia a quello che Levi chiama il “linguaggio del cuore” (Levi 1998: 51), capriccioso e instabile, e sovente prigioniero degli stereotipi. La scrittura di Levi è dunque *antimimetica* in un'accezione che viene suggerita dallo stesso autore: lungi dal riprodurre l'opacità del proprio oggetto d'indagine, se ne discosta, rifuggendo l'indeterminatezza, ma anche il semplice raddoppiamento mimetico. Come scrive Levi, non è vero che “solo attraverso l'oscurità verbale si possa esprimere quell'altra oscurità di cui siamo figli, e che giace nel nostro profondo”, così come “non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo a cui siamo vocati: crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro” (ivi: 54). Nonostante tali propositi, la prosa di Levi è costantemente minata dall'oscurità del suo oggetto, che rende necessario l'utilizzo del linguaggio letterario, capace di annodare gli opposti dell'opacità e della trasparenza in una “mostruosa e numinosa polimorfia” (Manganelli 1994: 42). Questa discrepanza che abita la parola leviana non la rende ambigua e fraintendibile, ma la apre piuttosto alla possibilità di essere interpretata, conferendole un carattere di “buona opacità” (o densità) che si contrappone alla cattiva chiarezza della parola che origina dal pensiero dicotomico.

.....
 6 “Poiché noi vivi non siamo soli, non dobbiamo scrivere come se fossimo soli. Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno” (Levi 1998: 53-54). Sul rapporto tra la professione di chimico e l'esigenza di chiarezza espressa dalla scrittura di Levi si vedano anche Mengaldo (1997) e Di Meo (2016; 2019).

Gli strumenti della logica

Obiettivo della *Zona grigia* è dunque “esplorare lo spazio che separa (non solo nei Lager nazisti!) le vittime dai persecutori” poiché “solo una retorica schematica può sostenere che quello spazio sia vuoto: non lo è mai, è costellato di figure turpi e patetiche (a volte posseggono le due qualità a un tempo), che è indispensabile conoscere se vogliamo conoscere la specie umana” (Levi 2007: 28-29). In prima istanza, la zona grigia pone dunque il lettore di Levi davanti a un problema di natura logica (e non solo ontologica): gli abitanti di questo luogo paradossale sono infatti vittime del sistema concentrazionario e allo stesso tempo carnefici dei propri simili. La loro identità ibrida mette in crisi il pensiero dicotomico che vorrebbe ignorare i paradossi e le ambiguità, per mantenere i ruoli dei perseguitati e dei persecutori ben separati.⁷

A questo punto occorre aprire una parentesi, per introdurre precisazioni e concetti che appartengono all'ambito della logica. Ovviamente non è possibile presentare in poche righe problemi di grande complessità, che riguardano gli sviluppi della filosofia occidentale. Mi limiterò quindi a indicare alcuni punti essenziali:

- a) è nelle *Categorie* di Aristotele che troviamo una prima tipologia degli opposti, molto precisa e destinata ad avere un'enorme influenza. Aristotele distingue tra i contraddittori (ad esempio “sono seduto e non sono seduto, contemporaneamente”), privazione/possesso (ad esempio “vedere” e “essere cieco”), i contrari (opposti che ammettono casi intermedi, ad esempio il grigio come misto tra bianco e nero) e i correlativi: quest'ultimo caso, esemplificato dalla relazione tra padrone

.....
 7 Come afferma Simona Forti, le riflessioni esposte da Levi nel secondo capitolo dei *Sommersi e i salvati* costituiscono “una delle più convincenti confutazioni di ogni teorema dualistico. Fosse anche al prezzo, doloroso e inquietante, della scoperta che lo statuto di vittima non conferisce di per sé il certificato di innocenza” (Forti 2012: 386). Nel suo saggio sul rapporto tra male e potere, Forti sottolinea come il dualismo sia diventato la chiave per intendere il potere perché esso soddisfa il nostro desiderio di distinguere in modo netto tra amico e nemico, desiderio che “è tanto più potente quanto più abbiamo bisogno di proteggerci da una complessità che ci confonde. In effetti, niente [...] semplifica meglio il reale che l'atto di separazione automatica del bene dal male” (ivi: 387).

e servo, riguarda gli opposti che si implicano reciprocamente;

b) il quadrato degli opposti, formulato dai logici medioevali e ripreso nella moderna logica simbolica, prevede soltanto due relazioni, quella tra contraddittori e quella tra contrari. Tali relazioni sono essenziali in una versione della logica che possiamo chiamare *disgiuntiva o separativa*:⁸ gli opposti sono sempre incompatibili (contraddittorietà) oppure sono suscettibili di una sintesi, che rappresenta però un processo secondario e non annulla la validità dell'opposizione (contrarietà);

c) che gli opposti non debbano venire pensati soltanto nel loro contrasto, ma *più originariamente nel loro legame*, è la concezione affermata da Eraclito. Bisognerà attendere però molti secoli, prima che essa venga ripresa e sviluppata: ciò accade nella *Scienza della logica* di Hegel. Non si può neanche accennare, in questa sede, al dibattito sulla dialettica, scaturito dal pensiero hegeliano. Possiamo certamente definire *congiuntiva* questa versione della logica. Se si potesse contrapporre simmetricamente logica disgiuntiva e congiuntiva, i problemi che stiamo delineando sarebbero assai più semplici. In realtà, a partire da Hegel si aprono nuove domande fondamentali: un "pensiero dei legami" è necessariamente imperniato sulla sintesi dei contrari? Oppure sarà possibile esplorare un'altra via, quella dei correlativi, che sono opposti non sintetizzabili? Inoltre, se torniamo a esaminare il caso dei contrari, ci possiamo accorgere che esso ammette un'ulteriore distinzione: da un lato, la sintesi mediata (si pensi alla prima triade della logica hegeliana: Essere e Nulla sfociano nel Divenire), dall'altro lato una sintesi immediata, che merita di venir indicata come *coincidentia oppositorum*.

Alla luce di queste distinzioni, la nozione di "zona grigia" può venire interrogata con maggior precisione. Come va inteso il fenomeno mostruoso descritto da Levi? Qual è il concetto logico più pertinente per definire l'identità di coloro che compongono le Squadre Speciali? Vittima e carnefice coincidono nella medesima persona: si tratta di un caso di sintesi, cioè una mescolanza prevista dalla relazione tra contrari? Considerando altri casi paradigmatici di sintesi tra contrari, ad esempio il grigio, in quanto entità cromatica che

8 Per quanto riguarda i concetti e la terminologia qui adottata, rinvio a Bottioli (2013; 2020).

ha un suo posto nel lessico di molte lingue e che dalle *Categorie* di Aristotele migra, per così dire, nei *Sommersi e salvati*, saremmo tentati di rispondere positivamente: non è forse lo stesso Levi a utilizzare l'espressione *zona grigia* per indicare questa sovrapposizione aberrante? Oppure dobbiamo pensare che Levi abbia conferito a questa espressione un valore paradossale, che si discosta dall'uso comune? La sintesi tra contrari sembra favorevole alla pacificazione, e comunque all'attenuazione del contrasto. Invece, nella sovrapposizione tra vittima e carnefice non possiamo non rilevare qualcosa di scandaloso e di irrisolto.

Insomma, la mezza tinta del grigio non sembra esprimere adeguatamente il carattere inquietante che contraddistingue la sintesi tra vittima e carnefice. In effetti, tra i due tipi di mescolanza sembra esserci una differenza che va attribuita ancora una volta alla natura logica di tali processi: mentre la mescolanza tra bianco e nero è una sintesi *mediata*, che produce cioè un terzo termine (il grigio), quella tra vittima e carnefice rappresenta piuttosto una sintesi *immediata*. Nel primo caso gli opposti si sintetizzano in un processo che ricorda l'*Aufhebung* hegeliana, mentre nel secondo essi si sovrappongono in una relazione che somiglia piuttosto alla *coincidentia oppositorum*. A differenza di "bianco" e "nero", infatti, i ruoli di "vittima" e "carnefice" non sono passibili di generare un terzo termine che ne rappresenti il superamento: essi sembrano piuttosto convivere in maniera aporetica all'interno dello stesso individuo.⁹

È opportuna una precisazione: la sintesi immediata (o *coincidentia oppositorum*) non è l'unico possibile destino del rapporto tra opposti che si implicano vicendevolmente. Esistono infatti casi in cui la relazione tra opposti non produce sintesi – mediata o immediata che sia –, bensì un agonismo nobile che ha come effetto la stimolazione reciproca delle forze in campo: si tratta della relazione tra *correlativi*. In questo caso, il conflitto non sfocia nella mutua sopraffazione quanto piuttosto nell'intensificazione reciproca e permanente. Ed è proprio questo che accade, per esempio, agli eroi della tragedia

9 È in questo senso che credo si possa interpretare l'affermazione di Anna Bravo: "la zona grigia è un quadro a molti colori, fra cui bianco e nero, che fra l'altro messi insieme non fanno grigio" (Bravo 2011).

greca, la cui identità risulta sempre caratterizzata da un conflitto tra modi di essere opposti e inconciliabili, che si implicano e si intensificano a vicenda. Così, nell'*Edipo re* di Sofocle, a definire l'identità del protagonista è proprio il fatto che "lo straniero di Corinto è in realtà nativo di Tebe; il decifratore di enigmi, un enigma che egli non può decifrare; il giustiziere, un criminale; il chiaroveggente, un cieco; il salvatore della città, la sua perdizione" (Vernant e Vidal-Naquet 1976: 95). La sua identità non si genera nella sintesi tra tali opposti, ma nel loro stesso conflitto: Edipo oscilla infatti tra un vertice superiore e un vertice inferiore ed è proprio tale movimento a determinare la sua complessità e la sua grandezza, prima che egli vada a schiantarsi, come accade di norma agli eroi tragici, contro il proprio destino. L'identità di Edipo va dunque pensata come un rapporto tra correlativi.

Assai diversa è l'identità dei personaggi che abitano nella zona grigia: essi non oscillano tra gli estremi di "vittima" e di "carnefice", ma vengono sintetizzati in un ibrido aberrante e mostruoso. Ciò che si riscontra qui non è il rapporto di agonismo fecondo che caratterizza l'eroe tragico, bensì una sintesi che annulla la buona distanza necessaria a generare la complessità. Del carattere aporetico di tali figure ci dà conferma lo stesso Levi, che nel descrivere il caso-limite delle Squadre Speciali, formate dagli ebrei responsabili della gestione dei forni crematori, sottolinea come esse, "in quanto portatrici di un orrendo segreto, venivano tenute rigorosamente separate dagli altri prigionieri e dal mondo esterno" e ci informa che "ognuna rimaneva in funzione qualche mese, poi veniva soppressa, ogni volta con un artificio diverso per prevenire eventuali resistenze, e la squadra successiva, come iniziazione, bruciava i cadaveri dei predecessori" (Levi 2007: 36-38). Carnefici dei propri simili, i membri delle Squadre Speciali sono destinati a subire la stessa sorte delle loro vittime, in un processo circolare che è l'emblema dell'aporia di cui sono portatori. La zona grigia rappresenta dunque un caso di mescolanza negativa non solamente tra due modi di essere, ma anche tra due tipi di logica: la *coincidentia oppositorum* che la caratterizza è infatti il frutto di una cattiva ibridazione tra la logica separativa e logica congiuntiva. Della prima, essa conserva la relazione tra contrari e il

processo di sintesi; della seconda, essa eredita il carattere inesorabile di un legame che non ammette separazione – ma che in questo caso sfocia in un'aporia mostruosa.

La zona grigia quale ibrido

Gli abitanti della zona grigia sono dunque personaggi che annodano, anziché escluderli, gli opposti di vittima e di carnefice; sono persone "grigie, ambigue, pronte al compromesso" (ivi: 35), della cui collaborazione il nazismo si è servito per mantenere l'ordine stabilito all'interno dell'Europa sottomessa. L'esistenza di tali figure all'interno del Lager non deve stupire, perché "dove esiste un potere esercitato da pochi, o da uno solo, contro i molti, il privilegio nasce e prolifera, anche contro il volere del potere stesso; ma è normale che il potere, invece, lo tolleri e lo incoraggi" (ivi: 29). Nonostante questo, all'interno del Lager le Squadre Speciali, caso-limite della collaborazione tra offensori e offesi, vengono tenute rigorosamente separate dagli altri prigionieri del campo: esse sembrano rappresentare un paradosso inquietante persino per chi lo ha generato e l'orrendo segreto di cui sono portatrici ne rende necessaria, come abbiamo già avuto occasione di ricordare, l'eliminazione periodica.

Secondo Levi, a rendere mostruosa la condizione dei membri delle Squadre Speciali concorrono due principali motivi. In primo luogo, il fatto che per mezzo di esse viene alla luce la verità propria di ogni essere umano, quella di costituire un paradosso vivente: "Fatti come questi stupiscono, perché contrastano con l'immagine che alberghiamo in noi, dell'uomo concorde con se stesso, coerente, monolitico; e non dovrebbero stupire, perché tale l'uomo non è. Pietà e brutalità possono coesistere, nello stesso individuo e nello stesso momento, contro ogni logica" (ivi: 41-42). Ma il carattere inquietante degli abitanti della zona grigia emerge in maniera ancora più evidente all'interno di un luogo, il Lager, che vorrebbe essere il regno dei confini netti tra dentro e fuori, tra oppressori e oppressi, tra ariani ed ebrei, e che invece si regge grazie all'opera di mostri logici e ontologici: funzionari che sono anche prigionieri, vittime che sono an-

che carnefici, innocenti che sono anche colpevoli.¹⁰ La razionalità del regime nazista è una razionalità separativa, che non può concepire l'identità se non in un'accezione "proprietaria": essa si serve infatti di quel modo di pensare che, come abbiamo visto, riduce il linguaggio ad uno strumento per apporre etichette agli enti che va nominando. In tale prospettiva, "ebreo", "avversario politico", "omosessuale" risultano termini perfettamente adeguati e sufficienti per descrivere l'identità dei prigionieri del Lager, nella convinzione che di essi non ci sia molto altro da dire. I membri della zona grigia rappresentano tuttavia una grande obiezione nei confronti di tale concezione: nessuna definizione proprietaria sarà mai adatta a descrivere l'identità delle coscienze che popolano questo luogo, poiché, come abbiamo visto, la zona grigia rappresenta lo spazio in cui bianco e nero, vittime e carnefici, si trovano a coincidere all'interno della stessa persona.

Non dobbiamo tuttavia commettere l'errore di pensare che quanto esemplificato dalla zona grigia non riguardi anche ognuno di noi, e che appartenga solamente a una categoria di individui collocati in uno spazio e in un tempo delimitati: come afferma uno dei pochi sopravvissuti delle Squadre Speciali, "non dovete credere che noi siamo dei mostri: siamo come voi, solo molto più infelici" (ivi: 39). Ciò vale anche per la figura di Chaim Rumkowski, sindaco del ghetto di Łódź, servo del regime nazista e padrone dei propri simili, il quale, come afferma Levi, non è un mostro e neppure un uomo comune e molti di noi gli assomigliano: "in Rumkowski ci rispecchiamo tutti, la sua ambiguità è la nostra, connaturata, di ibridi impastati di argilla e di spirito; la sua febbre è la nostra, quella della nostra civiltà occidentale" (ivi: 52). La storia di questo re dei Giudei ci permette di riconoscere in forma esemplare "la necessità quasi fisica che dalla costrizione politica fa nascere l'area indefinita dell'ambiguità e del compromesso" (ivi: 50-51); essa porta a trasparenza lo statuto

10 Come scrive Ugo Fabietti, dalle pagine di Levi risulta chiaro come l'aspirazione alla razionalità propria della mentalità del regime nazista si manifesti nella classificazione dell'umanità in gruppi caratterizzati da un rapporto di tipo gerarchico. Per raggiungere il proprio scopo, tuttavia, tale pratica "finisce per produrre dei 'falsi', delle categorie inventate costruite sul pregiudizio" (Fabietti 2017: 479), rivelandosi in questo esattamente il contrario dell'operazione razionale di cui vorrebbe essere l'espressione.

ibrido dell'essere umano,¹¹ tanto più disposto a cooperare con il proprio carnefice quanto più dura si fa l'oppressione, e nel cui animo convivono sempre, sebbene in diversa misura, coppie di opposti tra i quali i confini vengono meno, rendendo possibile il caso misto e la sintesi mostruosa. Figure come quella di Rumkowski, nella quale tutti, in misura maggiore o minore, possiamo rispecchiarci, esistono e devono essere prese in considerazione nel momento in cui si decida di affrontare quello "studio pacato di alcuni aspetti dell'animo umano" (Levi 2005: 9) che è lo scopo della riflessione inaugurata da Levi con *Se questo è un uomo*, pena l'autoinganno, l'illusione in cui si rifugia chi cede alla tentazione "di torcere il viso e distogliere la mente" (Levi 2007: 39) e infine rifiuta di farsi turbare dall'inquietante statuto dell'ente che noi stessi siamo.

Veniamo dunque al secondo motivo per cui la condizione dei membri delle Squadre Speciali appare mostruosa agli occhi di Levi: il fatto che "attraverso questa istituzione si tentava di spostare su altri, e precisamente sulle vittime, il peso della colpa, talché, a loro sollievo, non rimanesse neppure la consapevolezza di essere innocenti" (ibidem). Secondo Levi, la creazione di uno strumento come quello delle Squadre Speciali è stato il delitto più demoniaco del nazional-socialismo: attraverso l'istituzione di un gruppo di vittime deputate alla gestione dei crematori in cui trovavano la morte i loro stessi compagni, il regime nazista trasmette un messaggio diretto a tutti gli internati del campo di concentramento, avvertendoli di non credere di essere migliori dei propri aguzzini, di poter conservare la propria purezza d'animo e il proprio statuto di vittime innocenti. Le Squadre Speciali sono lo stratagemma escogitato dai carnefici per sporcare la coscienza delle proprie vittime, in una corruzione che trascina gli uni e gli altri nell'abisso della colpa.

Bisogna tuttavia aggiungere un terzo e ultimo motivo che aiuti a comprendere il carattere mostruoso delle Squadre Speciali e dei collaboratori del regime nazista all'interno del Lager più in generale, e che nello stesso tempo permetta di pesarne le responsabilità, per far emergere la differenza esistente tra vittime ed assassini. Confon-

11 Mi sembra che l'affermazione di Marco Belpoliti "ibrido è l'uomo dopo Auschwitz" (Belpoliti 1997: 189) possa essere interpretata in questo modo.

dere i primi con i secondi è infatti “una malattia morale o un vezzo estetistico o un sinistro segnale di complicità; soprattutto è un prezioso servizio reso (volutamente o no) ai negatori della verità” (ivi: 35). Ciò che più di tutto rende mostruosa l'identità dei collaboratori e che li allontana dai propri carnefici è il fatto che, nella maggior parte dei casi, il loro comportamento è stato ferreamente obbligato: i membri della zona grigia del Lager non hanno avuto una reale possibilità di scegliere chi essere o chi divenire all'interno del campo.¹² La loro identità non nasce da un processo di ricerca, di articolazione delle proprie possibilità esistenziali: entrambi i loro modi di essere – tanto quello di vittime quanto quello di carnefici – derivano da un'imposizione, più o meno esplicita e più o meno dura. L'ibridazione aberrante di cui sono l'esempio non esprime il frutto della loro volontà, poiché la libertà più alta per l'essere umano, quella di scegliere riguardo al proprio destino, è stata loro negata. Per questo motivo, Levi invoca la sospensione del giudizio morale nei confronti di tali figure, dinnanzi alle quali il nostro bisogno di assolvere e di condannare si paralizza.¹³ È proprio questa *impotentia iudicandi* l'esito di quel processo di comprensione avviato all'inizio del capitolo, processo che passa necessariamente attraverso l'articolazione della

12 Deve essere chiaro, afferma Levi, che la massima colpa pesa sul sistema che si è reso responsabile della creazione di organismi come quello delle Squadre Speciali. Di questo parere è anche Hermann Langbein, che nell'ultimo capitolo di *Uomini ad Auschwitz*, intitolato *Conclusione e ammonimento*, così si esprime: “Chi apprende dei crimini compiuti ad Auschwitz è portato a cercare i colpevoli. Il mio studio deve essere inteso come un ammonimento: nessuno deve farsi un suo giudizio alla leggera. [...] Quanto grande possa essere la responsabilità del sistema per le colpe dei singoli individui appare chiaro quando si studia il comportamento di coloro che si sono resi colpevoli di assassinio mentre portavano la divisa zebrata dell'internato” (Langbein 1984: p. 528).

13 Nella prefazione all'edizione italiana della *Notte dei Girondini* di Jacob Presser, Levi condanna invece Cohn, ebreo olandese che accetta di collaborare con il regime nazista. A differenza dei prigionieri del Lager, infatti, egli avrebbe potuto rifiutare, avrebbe anzi dovuto rifiutare, ma non lo ha fatto ed ha così ceduto alla seduzione di passare dalla parte dei carnefici. Secondo Levi, Cohn ha tuttavia un'attenuante: “La coscienza generalizzata che davanti alla violenza non si cede, ma si resiste, è di oggi, è del dopo, non è di allora. [...] Neanche oggi è di tutti, ma oggi chi vuole intendere può intendere” (Levi 1976: 15).

complessità di cui i membri della zona grigia sono portatori e che non può che concludersi con il silenzio di chi, avendo rinunciato alle promesse di semplicità offerte dal pensiero dicotomico, rifiuta le distinzioni nette per accettare anche i paradossi e le aporie, nella consapevolezza che, quando si tratta dell'essere umano, i conti tornano raramente.¹⁴

Comprendere la complessità

Concludiamo dunque la nostra riflessione provando a rispondere alla domanda che implicitamente apre il capitolo *La zona grigia*: è possibile comprendere e far comprendere l'esperienza del Lager senza cedere alle lusinghe della semplificazione? La risposta è affermativa, ma solamente se il verbo “comprendere” viene inteso come il tentativo di rendere conto degli sconfinamenti che ci siamo sforzati di mettere a fuoco, oltre che delle loro conseguenze. In questo senso, comprendere significa opporre alla chiarezza semplificante su cui è imperniato il pensiero dicotomico l'evidenza di un mondo opaco che “la logica del due” espressa dal binarismo non è in grado di illuminare.¹⁵

14 Secondo Mario Barenghi, è proprio perché nelle riflessioni di Levi i conti non tornano che noi lettori di ieri e di oggi siamo disposti a credergli. L'impossibilità del discorso dello scrittore torinese di raggiungere un approdo e pervenire a una conclusione trova il proprio emblema nell'immagine del paradosso inteso come “trave principale di un ponteggio provvisorio” (Barenghi 2013: 77), sulla quale si regge in maniera stentata ogni discorso che si ponga l'obiettivo di definire l'identità dell'essere umano ad Auschwitz. Il carattere di apertura della conclusione dei *Sommersi e i salvati* è stato sottolineato anche da Domenico Scarpa, che evidenzia come quest'opera di Levi sia “un libro che non chiude, che non offre al lettore una cifra tonda. Invece di concludere, è un libro che scavalca se stesso, che sconfini dai suoi limiti [...]. È un libro che non si propone di chiudere se stesso (e che, visibilmente, non è capace di farlo) ma di aprire i suoi lettori” (Scarpa 2019: 132).

15 Come scrive Niccolò Scaffai, *I sommersi e i salvati* è un tentativo di combattere la cattiva chiarezza e la sua natura manipolatoria. Esso si discosta infatti dagli altri scritti di Levi in quanto non si rivolge tanto a chi non sa, ma piuttosto a “chi sa o crede di sapere [...]”. L'obiettivo non è solo quello di colmare una lacuna nella conoscenza altrui, ma anche quello di escludere i malintesi, le falsificazioni e gli stereotipi da uno spazio d'informazione fin troppo gremito” (Scaffai 2019: 145).

È proprio questo il tentativo operato da Levi nelle pagine dedicate alla zona grigia, dominio dell'ambiguità, della corruzione, della confusione, che si rivela però trasparente nel senso etimologico del termine: essa rappresenta il mezzo attraverso il quale lo scrittore torinese porta alla luce la verità che riguarda lo statuto logico-ontologico di ogni essere umano, il suo essere capace, cioè, di annodare opposti che la razionalità occidentale ha preferito mantenere separati.¹⁶ Se dal punto di vista ontologico, infatti, la zona grigia smentisce la concezione secondo cui gli esseri umani sarebbero definibili mediante proprietà, dal punto di vista logico essa rappresenta il luogo in cui la logica che separa gli opposti si scontra con l'evidenza di identità in cui essi si ritrovano annodati; e l'annodamento più mostruoso è pur sempre l'indizio di possibilità che riguardano gli esseri umani di tutti i tempi e di tutti i luoghi.¹⁷ A differenza di quanto accade nel mondo semplificato dalla creazione di binarismi, nella zona grigia non ci sono ateniesi *oppure* spartani, buoni *oppure* cattivi, vittime *oppure* persecutori: i suoi abitanti partecipano di una doppia natura e sono tanto sconfitti quanto vincitori, tanto romani quanto cartaginesi, tanto amici quanto nemici. Qui la logica degli opposti che si escludono, che nega i paradossi e le zone di ambiguità, naufraga in una torbidità che appartiene tanto a un oggetto di indagine la cui complessità è difficile da articolare, quanto alla coscienza delle vittime che il sistema totalitario ha privato della dimensione etica dell'esperienza umana, della libertà di scelta che è il presupposto

¹⁶ In questo senso, come afferma Robert Gordon, "per Levi il grigio ci serve a vedere meglio e a capire nell'insieme il bianco e il nero, il bene e il male; non a oscurarli, tanto meno a confonderli" (Gordon 2013: 8).

¹⁷ In questa prospettiva si collocano anche le riflessioni di Martina Mengoni, che individua nella zona grigia una categoria d'analisi preparatoria rispetto al giudizio morale, un "mezzo concettuale d'orientamento" che "amplia la nostra cognizione del Lager, senza però condannare o assolvere" (Mengoni 2018: 47). La zona grigia, lungi dal possedere una funzione giuridica, rappresenta l'esempio più compiuto del desiderio di fare chiarezza che anima Levi, desiderio che lo spinge a cercare una precisione sempre maggiore a proposito del discorso sul Lager e ad affinare il proprio apparato concettuale oltre che il proprio linguaggio d'analisi, nella consapevolezza che il risultato raggiunto non permetterà in ogni caso di dire l'ultima parola sul proprio oggetto d'indagine.

dell'azione, condannandole a una colpa inespugnabile. I traumi della deportazione e dell'internamento introducono una crepa nel carattere monolitico dell'essere umano capace di rivelarne la struttura interna, in un'apertura al senso che mostra la zona grigia come lo specchio di un'umanità tanto più facile alla corruzione e al compromesso quanto più vicina al potere. Trasparenza e opacità costituiscono dunque il perno di queste dense pagine di Levi, che ci consegnano una riflessione sulle relazioni oppositive e i loro destini, invitandoci a diffidare dal pensiero ideologico e dagli stereotipi da esso prodotti e ad indagare la complessità con strumenti che, come la parola letteraria e la logica da essa espressa, ne siano all'altezza.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE (1989), *Le categorie*, BUR, Milano.
- BARENGHI M. (2013), *Perché crediamo a Primo Levi?*, Einaudi, Torino.
- BELPOLTI M. (1997), "Animali", in BELPOLITI M. (a cura di), *Primo Levi. Riga 13*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 157-209.
- Id. (2015), *Primo Levi di fronte e di profilo*, Ugo Guanda Editore, Milano.
- Id. (2019) "La cantina dei *Sommersi e i salvati*", in BALDINI A., MENGONI M. (a cura di), "Primo Levi, *I sommersi e i salvati*", in *Allegoria*, 79, pp. 133-143.
- BOTTIROLI G. (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (2020), *La prova non-ontologica. Per una teoria del Nulla e del "non"*, Mimesis, Milano-Udine.
- DI MEO A. (2016), "Primo Levi: la chimica, la letteratura, lo stile", in *La cultura*, I, pp. 139-159.
- Id. (2019), "Primo Levi 'ibrido'. Una rilettura", in *La cultura*, III, pp. 405-420.
- FABIETTI U. (2017), "Distruzione di identità costruite: il razzismo secondo Primo Levi", in BARENGHI M., BELPOLITI M., STEFI A. (a cura di), *Primo Levi. Riga 38*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 476-483.
- FORTI S. (2012), *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Feltrinelli, Milano.
- GORDON R. (2013), "Shoah, letteratura e zona grigia in *Partigia*", in *Storicamente*, XLIII:9, pp. 1-8.
- HEGEL G.W.F. (1994), *Scienza della logica*, Laterza, Roma-Bari.
- LANGBEIN H. (1984), *Uomini ad Auschwitz. Storia del più famigerato campo di sterminio nazista*, Mursia, Milano.
- LEVI P. (1976), "Prefazione", in PRESSER J., *La notte dei Girondini*, Adelphi, Milano.
- Id. (1997), *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, Einaudi, Torino.
- Id. (1998), *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino.
- Id. (2005), *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino.
- Id. (2007), *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.

- MANGANELLI G. (1994), *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano.
- MENGALDO P.V. (1997), "Lingua e scrittura in Levi", in FERRERO E. (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, pp. 169-242.
- MENGONI M. (2018), *Variazioni Rumkowski: Primo Levi e la zona grigia*, Silvio Zamorani editore, Torino.
- Id. (2019), "La lunga genesi dei *Sommersi e i salvati*", in BALDINI A., MENGONI M. (a cura di), "Primo Levi, *I sommersi e i salvati*", in *Allegoria*, 79, pp. 114-123.
- REMOTTI F. (2017), "Primo Levi: la via difficile delle somiglianze", in BARENGHI M., BELPOLITI M., STEFI A. (a cura di), *Primo Levi. Riga 38*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 546-556.
- SCAFFAI N. (2019), "Storici di se stessi? Stili della memoria nei *Sommersi e i salvati*", in BALDINI A., MENGONI M. (a cura di), "Primo Levi, *I sommersi e i salvati*", in *Allegoria*, 79, pp. 144-152.
- SCARPA D. (2019), "Un'opera con il segno meno", in BALDINI A., MENGONI M. (a cura di), "Primo Levi, *I sommersi e i salvati*", in *Allegoria*, 79, pp. 123-132.
- SOFOCLE (1994), "Edipo Re", in *Antigone – Edipo Re – Edipo a Colono*, BUR, Milano.
- VERNANT J. P., VIDAL-NAQUET P. (1976), *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Einaudi, Torino.

SITOGRAFIA

- BRAVO A. (2011), "Sulla zona grigia", pubblicato sul sito del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, <https://www.primolevi.it/it/zona-grigia-anna-bravo>.
- GINZBURG C. (2014), "Calvino, Manzoni e la zona grigia", pubblicato sul sito del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, <https://www.primolevi.it/it/calvino-manzoni-zona-grigia-carlo-ginzburg>.

DAVIDE DI MAIO

Contro la “trasparenza”. Poetica della “discrezione” e del “velamento” in Botho Strauß.

(*Aufstand gegen die sekundäre Welt e Lichte des Toren. Der Idiot und seine Zeit*)

In pubblico, dove ognuno è di casa e pure contemporaneamente un evacuato, non è possibile salvare il sogno
(B. Strauß, *Niemand anderes*).

I.

Il discorso attorno al concetto di ‘trasparenza’ in ambito filosofico e sociologico ha registrato una notevole effervescenza all’indomani della pubblicazione in Germania del saggio del filosofo Byung-Chul Han dal titolo *Transparenzgesellschaft (La società della trasparenza, 2012)*. La profonda critica sociale sviluppata da Han attorno a questa ‘parola d’ordine’ (Han 2012: 9) non ha dato soltanto l’avvio a un notevole dibattito mediatico, ma ha anche per così dire connotato un lemma, altrimenti del tutto comune, di una rinnovata valenza semantica e teorica (stesso destino ha per certi versi condiviso anni fa il concetto di “liquidità” introdotto dal sociologo polacco Zygmunt Bauman). Anche in Italia, dove è stato pubblicato due anni dopo dall’uscita in Germania, il saggio ha avuto grande risonanza, inserendosi in un dibattito già avviato.¹

¹ Proprio in Italia nel contesto del dibattito intorno al post-modernismo usciva *La società trasparente* di Gianni Vattimo (Garzanti, Milano 1989, poi 2000). Nelle sue diverse sfere di applicabilità il tema della ‘trasparenza’ continua ancora oggi a suscitare interesse nel nostro paese se si considera la recente pubblicazione di Stefano Poggi nell’ambito della storia dell’arte dal titolo: *Il colore e l’ombra. La*

Tornando all'ambito tedesco occorre menzionare la pubblicazione di uno studio del germanista Manfred Schneider uscito un anno dopo il saggio di Han e dedicato al "sogno della trasparenza" (Schneider 2013).² In questo lavoro Schneider ricostruisce la storia del sogno del "pensiero chiaro" di Cartesio passando per le utopie politiche e sociali di Rousseau, le utopie architettoniche del vetro fino agli odierni google Earth e WikiLeaks. Anche tra le parole vi sono delle "star", scrive Schneider, sono parole che emergono, dopo periodi più o meno lunghi, "dal frastuono vocale del loro tempo acquisendo pienezza semantica e frequente occorrenza, rendendosi così insostituibili. *Trasparenza* è una di queste star che si afferma in un numero sempre maggiore di lingue come global player semantico" (ivi: 11). Le analisi che seguono ruotano principalmente attorno a due volumi: la raccolta di saggi *Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit* (*La rivolta contro il mondo secondario. Osservazioni su un'estetica della presenza*) uscita nel 1999 e ripubblicata in edizione ampliata nel 2004 e, soprattutto, l'opera in frammenti di prosa e aforismi dal titolo *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit* (*Le luci del folle. L'idiota e il suo tempo*) uscita nel 2013. In essi si ritiene sia possibile seguire esemplarmente il complesso dipanarsi del discorso di Strauß attorno al concetto di 'trasparenza' soprattutto attraverso l'esame dei più o meno velati rimandi ai suoi sinonimi e ai suoi contrari. Tanto la critica sociale di questo scrittore, quanto le sue considerazioni estetologiche e poetologiche – questo il nostro assunto – attingono infatti a piene mani alla (implicita e trasversale) declinazione di questo concetto attraverso ricorrenti concetti e *topoi* quali, tanto per citare tre esempi più strettamente inerenti al nostro tema, 'opacità', 'velamento' o 'buio'. Si proverà dunque a delineare l'appassionato (e non sempre avulso da forzature) sforzo di Strauß di difendere e sostenere il valore del 'non chiaro', del 'non trasparente' nel senso di dimensioni altre e profonde in una realtà caratterizzata da complesse stratificazioni. Quella che abbiamo definito come poetica 'della discrezione' e 'del velamento' altro

trasparenza da Aristotele a Cézanne, Il Mulino, Bologna 2019.

²Tutte le citazioni in traduzione italiana di Schneider e Strauß sono a cura dell'autore di questo saggio.

non è, in questo contesto, che la risposta approntata dallo scrittore dinanzi alla contestata 'invasività' dell'era digitale con il suo culto della trasparenza a ogni costo e del rifiuto di ogni mistero *tout court*. Si vedrà, in conclusione, come questa particolare poetica implichi un atteggiamento 'patico' di responsività e di 'rispetto' dinanzi all'insondabile.

Pur tenendo conto, per quanto possibile, delle opere più significative dello scrittore, in un costante confronto con alcuni saggi della succitata raccolta *Aufstand gegen die sekundäre Welt*, si è posto al centro della nostra analisi il volume *Lichter des Toren*: in esso Strauß ha infatti utilizzato per la prima volta la parola 'trasparenza' attribuendole una significativa affinità semantica con due concetti molto presenti nella sua *Kulturkritik*: "opinione pubblica" e "illuminismo":

Quod deus latuit. Ciò che Dio ha posto nell'"abscondito", l'idiota lo custodisce e difende dagli attacchi delle tre formule central-democratiche: 'trasparenza', 'opinione pubblica', 'illuminismo' (Strauß 2013: 24).

Lichter des Toren – opera che, come vedremo, presenta interessanti punti di contatto con il saggio di Han, del quale però non si trova esplicita menzione (cfr. Keuschnig 2013) – è un testo che gioca molto sottilmente sulla dicotomia chiaro/scuro, luce/buio tanto nella veste grafica,³ quanto soprattutto nell'ossimoro 'luce/illuminazione (*Licht/Aufklärung*, Illuminismo) – idiota'. Compendia questa impostazione la ricercatezza lessicale evidente nella scelta della parola *Tor* del titolo, l'etimologia della quale da un lato rimanda all'ambito semantico della nebbia, del fosco, e della polvere (Arend 2014: 157), mentre dall'altro rimarca la valenza di *outsider* (*idios*) valida almeno fino al XIX secolo, prima di acquisire il significato fino a oggi consueto di 'pazzo' o 'demente'. Alternando modelli universali quali lo Zarathustra nietzschiano e il principe Myškin di Dostoevskij, Botho Strauß destruttura in quest'opera, non a caso frammentaria, la società moderna, digitale e globalizzata, sulla base della contrapposizione tra

³ Copertina nera sulla quale spicca il titolo in caratteri dorati con una leggera schiaritura del nero nella parte centrale ad accentuare la parola *Idiot*.

un'accezione per così dire positiva del folle/idiota,⁴ il quale con un atteggiamento di sapiente distacco guarda "indietro", scrive Strauß, e quella decisamente negativa dell'idiota inteso come "parodia dell'informato, dell'info-demente" che guarda "in avanti" (Strauß 2013: 7). La sintesi di questi due atteggiamenti è affidata all'immagine di due fratelli – l'uno diverso dalla norma, "un cretino", l'altro normale che incede "rigido e ordinato" – che apre in una sorta di preludio il libro. Ebbene, è nel perfetto capovolgimento della normale scala valoriale tra sano e normale che risiede il fulcro del discorso: alla rigidità e sicumera conseguenti al senso di appartenenza alla normalità della massa del secondo si contrappone, elevandosi, la natura 'altra' del primo che, nel suo distacco sapiente e sornione, si distingue proprio per indipendenza e superiorità intellettuale; in conclusione il vero "imbecille" si rivelerà di fatto il fratello ritenuto sano: "L'imbecille è qualcuno privo di bastone (bacillum). Il fratello dritto era per lui uno di questi, gli camminava accanto appoggiandovisi" (ivi: 5).

II.

Cosa unisce 'trasparenza', 'opinione pubblica' e 'illuminismo'? La risposta va senz'altro ricercata nella *forma mentis* di Strauß, spesso fin troppo velocemente etichettata come conservatrice *tout court* e che andrebbe piuttosto definita, proprio sulla base delle dichiarazioni dello scrittore e delle sue elaborazioni saggistiche, come "fondamentalismo poetico" – definizione utilizzata in riferimento a Rudolf Borchardt (Strauß 1987b: 14) – o "fondamentalismo spirituale", come si legge in un'intervista apparsa nel 2000 su "Die Zeit".⁵ Nella sua ricognizione dell'antimodernismo tedesco, Stefan Breuer ha sintetizzato il "fondamentalismo estetico" di Strauß riportando-

4 Una prima elaborazione di questa figura si trova già nel racconto *Die Widmung. Eine Erzählung* (*La dedica*, 1977: 13-14) e nel saggio *Zeit ohne Vorboten* (*Tempo senza presagi*, 1998: 105), cfr. Struck (2014) e Winkler (2016).

5 "Della parola conservatore non so che farne, dato che si è ridotta ad un concetto del tutto piatto politicamente. Ritengo importante riconoscersi in un fondamentalismo spirituale ed estetico conscio del fatto che – come nel verso di Gunnar Ekelöf – "il velo del tempo" può strapparsi in ogni istante e che ci si trova nudi dinanzi al nudo inizio" (Strauß 2000b: 55).

lo a tre musageti: Stefan George ("Quando Strauß parla di autorità e mistero, esigendo devozione e ascesi"), Rudolf Borchardt con la sua controversa "restaurazione creatrice" ("Quando, scagliandosi contro il dominio totalitario del qui e ora, si appella al potere della tradizione") e Hugo von Hofmannsthal ("Quando si pone a favore del vincolo al posto della emancipazione") (Breuer 1995: 4; cfr. anche Thomas 2004 e Wiesberg 2002: 119-124).

La sottile distinzione tra 'conservatorismo' e 'fondamentalismo estetico' che in altri contesti potrebbe risultare ridondante, si attaglia particolarmente bene ad uno scrittore complesso e controverso come Strauß, autore del noto e forse eccessivamente dibattuto saggio *Anschwellender Bockgesang* (*Tragedia montante*), apparso nel 1993 su "Der Spiegel". Se è vero che in questo caso lo scrittore si è per così dire posizionato culturalmente e politicamente 'rivisitando' la tradizione della destra e smontando il *mainstream* della sinistra, si incorrerebbe tuttavia nel pericolo di fraintenderne tono e intenzioni qualora ci si limitasse esclusivamente ad una lettura politica. Sia perché estetica e politica camminano in Strauß di pari passo, sia perché nella sua voluta frammentarietà formale questo testo più che affermare definitive verità o prese di posizione ha posto e continua a porre molteplici enigmi e paradossi irrisolti: più che un testo ermetico, come suggerisce Willer, un testo "lacerato" (Willer: 12). Strauß è fondamentalmente un attento osservatore e un critico disincantato della società e del suo tempo, ponendosi naturalmente in una posizione di *outsider*. Già nel 1987 lo scrittore osservava in *Niemand anderes* (*Nessun altro*) l'emergere di un "nuovo tipo di *outsider*" in una società dominata dal giornalismo: "l'esoterico, il consacrato del sapere nascosto e della vita salva. Contro il riflettore che tutto illumina prenderà forma l'illuminato" (Strauß 1987: 147). Prostka ha messo in evidenza questo particolare atteggiamento spiegando come l'opera di Strauß sintetizzi "modalità di pensiero del passato con avvenimenti nuovi, conservando così il vecchio e cercando di cambiare il nuovo" – un "nuovo" (leggi tecnicizzazione e digitalizzazione) che coincide per lo scrittore con una pericolosa "svalorizzazione" di fronte alla quale egli reagisce con "un approccio prospettivistico, assumendo adeguate posizioni di opposizione"

(Prostka 2018: 9).

Tali "posizioni di opposizione" poggiano, da una parte, sul riconoscimento del valore di istanza al 'grande' passato con un conseguente atteggiamento di scetticismo nei confronti di ogni fede cieca nelle 'magnifiche sorti e progressive', giacché il tempo vissuto – punto, questo, che lega Strauß al pensiero classico conservatore e mitico (Eliade 2018) – non scorrerebbe linearmente, ma circolarmente e dunque ciclicamente: "[...]o schema del procedere in avanti che traccia le linee del progresso e del declino – argomenta lo scrittore nel saggio dedicato a Borchardt – non può essere lo schema definitivo della storia. Essa piuttosto si compie (per il fondamentalista) in un lungo e complicato alternarsi di tempi vicini agli dei e lontani dagli dei" (Strauß 1987b: 14).⁶

Dall'altra parte l'opposizione si nutre di un profondo scetticismo nei confronti dello sviluppo di una società dominata da criteri quali individualismo, pretesa di una informazione illimitata e non filtrata, digitalizzazione. Non si tratta a ben vedere di tematiche recenti, se si considera che già nelle opere principali pubblicate negli anni Settanta del 1900 (*Marlenes Schwester* [La sorella di Marlene, 1975], *Trilogie des Wiedersehens* [Trilogia del rivedersi, 1976], *Die Hypochondrier* [L'ipocondriaco, 1976], *Die Widmung* [La dedica, 1977]) Strauß prendeva di mira, tra l'altro, il lento processo di erosione dei rapporti umani nel contesto del pervertimento del discorso amoroso corroso dal moderno linguaggio della società di massa: "Lingua della società dove tutto è collegato a tutto" (Strauß 1987a: 45), laddove anche l'esperienza amorosa viene costretta alla comunicabilità, alla chiarezza, alla trasparenza, a scapito di quel 'pathos della distanza' che invece connota e custodisce per Strauß la presenza dell'Altro (Willer 2000: 107).⁷

Ma torniamo adesso alla domanda posta all'inizio di questo para-

6 Cfr. anche *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie* (Senza principio. Riflessioni sul punto e sulla linea, 1992) o al più recente *Herkunft* (Origine, 2014). Su questo cfr. Thomas 2004: 190-192.

7 Opere successive, quali *Kalldewey Farce* (1981), *Paare Passanten* (Coppie Passanti, 1981), *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie* (1992), proseguivano sulla via della critica serrata allo sviluppo della società contemporanea.

grafo: il legame tra 'trasparenza', 'opinione pubblica' e 'illuminismo' diviene immediatamente evidente nel momento in cui si indossano le lenti ermeneutiche ed estetiche di Strauß. Ora, potremmo riassumere l'atteggiamento di scetticismo o di rifiuto del tipico 'fondamentalista estetico' nei confronti del concetto di 'trasparenza' in questi termini:

- 1) In primo luogo la 'trasparenza' qualifica un atteggiamento che Schneider attribuisce al nevrotico "filobatico" (M. Ballint) il quale "sogna di penetrare sempre più profondamente nelle cose del mondo [...]. Il nerd filobatico siede oggi davanti ad un computer e immagina di osservare, penetrando nella fitta foresta di ciò che lo circonda, le idee platoniche del mondo [...] La follia della trasparenza è una follia dei media o, meglio ancora, la follia dell'assenza dei media" (Schneider 2019: 15). Strauß si è espresso anni prima quasi negli stessi termini nel saggio *Zeit ohne Vorboten* (*Tempo senza presagi*; Strauß 1998: 100), allorché scriveva che se il "gesto della modernità" era stato per Hofmannsthal quello "dell'uomo con il libro", il gesto contemporaneo avrebbe dovuto essere "lo sguardo che controlla e attende sul display l'origine dell'indicazione. [...] La partecipazione alla realtà della rete presuppone un utente permeabile". Informazione, giornalismo, supremazia dell'"opinione pubblica" assumono nell'opera di Strauß il valore di discorsi "secondari" rispetto al discorso "primario" della poesia – concetti che lo scrittore mutua dal saggio di George Steiner *Real Presences* per distinguere la letteratura dal superfluo, ma potente, profluvio di "milioni di parole diffuse dalla stampa, dalla radio, dagli schermi" (Steiner 2019: 35).
- 2) In secondo luogo la trasparenza per sua costituzione esclude ogni oscurità, ogni nascondimento, ogni mistero. Nel suo saggio Han definisce "porno-società" quella in cui alla bellezza del corpo velato viene contrapposta, imponendola, "la trasparenza che non lascia nulla coperto, nascosto ed espone tutto alla vista", una società "oscena" (Han 2014: 48). Il punto di partenza della sua argomentazione è un passo del saggio di Walter Benjamin su Goethe nel quale viene posta l'attenzione sul valore "dell'in-

volucro” in relazione al contenuto (ivi: 39). Benjamin è tuttavia anche autore di fondamentali riflessioni sulla trasparenza, in particolare su quella del vetro, alle quali vogliamo qui rimandare per introdurre le analisi che seguono nel prossimo paragrafo: “[...] il vetro è materiale così duro e liscio a cui niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno ‘aura’. Il vetro è soprattutto nemico del segreto” (Benjamin 2012: 367).

III.

Sofferamoci a questo punto sull'immagine del vetro. Nel discorso tenuto nel 1989 in occasione dell'assegnazione del premio “Georg Büchner” Strauß ha utilizzato questa immagine nella metafora del *Glashaus* (casa di vetro, serra) per descrivere un mondo che aspira ad una più o meno artificiosa connessione globale in conseguenza della quale verrebbe a perdersi ogni distinzione tra esterno e interno:

Noi avvertiamo che la nostra testa diventa un globo e ci muoviamo su una terra che si accinge a diventare un'unica testa. Il mondo collegato è il più completo artificio, l'arte artificiale soltanto il suo grado di concentrazione più alto (Strauß 1989: 25).

L'aggettivo “vetrato” (“*glasig*”) qualifica in negativo una massa che cerca instancabilmente di “farsi luce da sé per esaminarsi” (“*durchleuchten*”). Proprio in questo contesto Strauß costruisce il ruolo sociale del poeta ponendolo in una condizione di netta opposizione ai “milioni di uomini vetrati”, che in realtà gli si presentano come i “veri estranei. Gli intoccabili nel loro buon umore, nella loro chiarezza artificiale e nel loro risentimento asfittico [...]” (ivi: 29; cfr. Schreiber 1974).

Il gioco semantico tra illuminare/esaminare (*durchleuchten*) e illuminare per comprendere (*aufklären*) – che ricorda per altro da vicino la metafora nietzschiana⁸ della mosca che batte sul vetro traspa-

8 Cfr. Nietzsche 1978: 219: “*Meraviglia per una resistenza*. Dal momento che un qualcosa s'è fatto per noi trasparente, pensiamo che ormai non ci possa opporre alcuna resistenza – e siamo allora stupiti di poterlo attraversare con gli sguardi e

rente – attraversa con diverse sfumature ogni pagina di *Lichter des Toren*, laddove viene ribadito nelle più diverse formulazioni quanto sia piuttosto l'oscurità, nell'esperienza estetica, a garantire paradossalmente chiarezza e rivelazione: “Ma l'arte consiste nel rendere qualcosa opaco con parole chiare!” (Strauß 2013: 144). Anche Han argomenta in questo senso quando distingue tra la luce che rende trasparente e la luce che illumina. La prima non sarebbe una luce “narrativa”, “illuminante” ma funzionale: “La luce, invece, è un medium narrativo: è *indirizzata* e *indirizzante*. Dà luogo, così, a *percorsi*. Il medium della trasparenza è *irraggiamento privo di luce*” (Han 2015: 69).

La metafora della luce rimanda a sua volta al concetto di Illuminismo (*Aufklärung*), con il quale Strauß si confronta costantemente in modo implicito in *Lichter des Toren* attraverso la suddetta alternanza tra buio e luce/illuminazione. Se la definizione di “poeta del contro illuminismo” (Wiesberg 2002) può per certi versi rivelarsi azzardata, è indubbio che Strauß sia uno scrittore in grado di contrapporre senza troppe difficoltà alle “spiegazioni chiarificatrici” tipiche di questa era (*Erklärungszeitalter*), come si legge in *Niemand anderes*, i più profondi e rilevatori “concetti intuitivi” sulla falsa riga del contrasto tra Illuminismo e Romanticismo, assolutizzando in tal modo la funzione mistica e gnoseologica della poesia, e più in generale dell'arte: “Nell'epoca delle spiegazioni chiarificatrici i concetti intuitivi si trovano in difficoltà. [...] Le spiegazioni non possono ancora essere la parola definitiva. L'ultima parola spetta al poeta” (Strauß 1987a: 150-151).

Nella biografia intellettuale e artistica di Strauß questo aspetto è segnato per certi versi dal parziale passaggio dalla critica adorniana e dalla “Dialettica dell'illuminismo” (Strauß 1981: 115) alla fine degli anni Ottanta a quello che egli stesso ha definito come “illuminismo più profondo” (ivi: 323) – e qui l'eco nietzschiana è forte⁹ – tro-

.....
di non poterci passare attraverso. È la stessa insensatezza e lo stesso stupore da cui viene colta la mosca davanti a una finestra a vetri”.

9 Se si pensa al frammento postumo nel quale il filosofo, ipotizzando un “nuovo illuminismo”, affianca alla volontà di conoscenza “la volontà di ignorare”: “Ti è necessario sapere che senza questo tipo di ignoranza la vita stessa sarebbe im-

vando ispirazione in pensatori ancora al bando in quegli anni, quali Jünger, Borchardt o Dávila; una sorta di fusione tra il 'negativo' della critica con la 'positività' della cosiddetta "restaurazione creatrice" su basi eminentemente mistiche¹⁰ e gnostiche: "Distruzione del falso non attraverso la critica, così come è diventato il nostro modo moderno di combattere, ma attraverso la creazione" (Strauß 1987b: 18; cfr. Oberender 1998: 79; Hage 1987a: 212-213).

Proprio alla luce di queste premesse va letto e interpretato il controverso passo di *Lichter des Toren* nel quale Strauß dà voce al biasimo di non avere accostato alla frequentazione di "una dozzina di scuole critiche" quella di "una scuola della notte", nella quale:

tra le altre cose, avremmo potuto imparare che la nostra conoscenza forma una sfera opaca, una polvere di particelle nella quale domina la ricchezza dei rapporti [...]. E che noi stessi siamo soltanto figure danzanti e barcollanti sul nastro di rumori lontani, confusi da un così forte alternarsi di luce e ombra (Strauß 2013: 129).

IV.

I saggi raccolti nel volume intitolato *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Anmerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit* ruotano da prospettive diverse attorno al concetto (mutuato dalle scienze naturali) di 'emergenza' della presenza dell'Altro, del divino, del mistero nella e attraverso l'esperienza estetica. Si tratta, come messo in evidenza da Funke, del tentativo per certi versi aporetico (sulle orme di Foucault) di trasformare il "discorso postmoderno della modernità, definita come discorso sull'eminenza dell'estetico, in discorso sulla trascendenza" (Funke 1996: 63-64) – muovendosi, oc-

.....
 possibile, che essa è una delle condizioni grazie a cui il vivente si conserva e cresce bene" (Nietzsche 1982: 207-208), cfr. Simon 1989.

10 Nel resoconto dei suoi colloqui con lo scrittore Volker Hage scrive: "Il pensiero critico, al quale molti si attaccano, non sarebbe più sufficiente per penetrare il presente. Secondo Strauß si deve procedere intuitivamente, anche in modo mistico – sebbene egli sappia bene a quali fraintendimenti queste ammissioni possono condurre. 'Il misticismo ha una lunga tradizione in Germania', dice" (Hage 1987: 212-213).

corre dire, sul solco tracciato da Lyotard e più recentemente in Germania da Bohrer. Non è un caso che il titolo di questa raccolta coincida con quello del testo che Strauß aveva originariamente scritto come postfazione al citato *Real Presences* di Steiner; aprendo sotto diversi aspetti una nuova fase poetologica all'indomani della caduta del Muro (Oberender 1998: 76-99; Willer 2000: 113-141). È possibile comprendere meglio il concetto di 'emergenza' richiamando alla mente la succitata concezione della storia dello scrittore. La svolta segnata dalla caduta del Muro viene infatti letta da Strauß alla luce di categorie tradizionali della *Kunstreligion* romantica e dell'estetica "performativa" moderna (Mersch 2002), soprattutto di area tedesca, quali *Plötzlichkeit* (attimo, intuizione improvvisa), *Präsenz, Offenbarung* (manifestazione), *Ereignis* (evento), *aura*:¹¹ "Abbiamo visto cadere regni nell'arco di poche settimane. Uomini, luoghi, opinioni e dottrine cessati da un giorno all'altro, mutati, revocati", riepiloga Strauß in questo testo. Tali rivolgimenti sarebbero il segno tangibile del fatto che "la storia evidentemente ama i salti esattamente come la natura" e per questo vanno letti come l'emergere di "qualcosa di nuovo, qualcosa che è impossibile dedurre dall'esperienza finora acquisita è apparso *improvvisamente* mutando l'intero sistema', in questo caso il mondo" (Strauß 1991: 39).

Ora, è evidente che Strauß legge il presente da un punto di vista estetico e metafisico¹², e le provocatorie tesi di Steiner supportano perfettamente tale lettura. In *Real Presences* il critico ha sostenuto che la comprensione della lingua, del suo funzionamento e dunque dell'arte che di essa si serve nel comunicare "significati e sentimenti, è garantita in ultima analisi dal presupposto della presenza di Dio", inteso quale "vera presenza" del *logos* (Steiner 2019: 17). Nel suo saggio Strauß condivide con notevole trasporto il tentativo di Steiner di liberare "l'opera d'arte dalla dittatura del discorso seconda-

.....
 11 Strauß conia per questo speciale atteggiamento il lemma "Fulgurist", da fulgore: "In qualità di fulgurista credo alla folgore che ci passa accanto prima o poi, all'imprevedibile divino (Strauß 1991: 52); cfr. anche Strauß 2000. Su questo cfr. Winkler (2016: 42-43) e Grieshop (1998).

12 In *Der junge Mann* (Il giovane, 1977: 213) si legge: "l'uomo non è solamente un essere sociale, ma anche allo stesso tempo un essere metafisico".

rio”, e soprattutto di riscoprire “non tanto il suo splendore auto-referenziale”, quanto “il suo splendore teofanico”, la “sua vicinanza trascendentale” (Strauß 1991a: 41).

Nell’ultimo decennio del secolo passato Strauß ha sempre più delineato l’immagine del poeta *absconditus* quale tramite di un numinoso inaccessibile ai più, accentuando allo stesso tempo il valore dell’arcano, del mistero dell’esperienza estetica: “Laddove non vi è l’arcano, non vi è né testimonianza né presenza reale” (ibidem).

Nella già citata prolusione del 1989 Strauß, in una sorta di rilettura della commedia *Leonce und Lena* di Büchner, riserva alla figura del poeta proprio il compito di rievocare ed utilizzare un linguaggio nascosto che attinge alle profondità del mito in un contesto, a suo modo di vedere, decisamente più propenso all’artificiale, all’“esperto”, al trasparente a tutti i costi: “Il poeta è la debole voce nella grotta sotto il frastuono. Una sommessa, eterna impassibilità, il ronzio del ricordo. Il presente scrive sulla sua schiena”. Alla chiarezza della semplice comunicazione il poeta, quale figura in disparte, altra (proprio come il fratello “idiota”) contrappone “l’improvviso, l’impatto, il contatto ininterrotto, la fase oscura, la pausa. L’estraneità. Contro il dicibile illimitato egli pone la limitazione poetica” (Strauß 1989: 28).

Anni dopo, in *Beginnlosigkeit* troviamo una rivendicazione ancora più netta della insondabilità della realtà entro la quale al poeta-iniziato soltanto riesce talvolta di percorrere sentieri che conducono alla sua esperienza (numinosa):

Presente come mistero. Si diventa gli iniziati di un passaggio che non si abbraccia con lo sguardo. Si comprende il circostante attraverso concetti un po’ troppo vecchi. Il presente è sempre una totalità indefinita, mare. Solo il passato si lascia seguire lungo percorsi, flussi (Strauß 1991b: 79).

Torniamo al saggio su Steiner e soffermiamoci brevemente sul valore auratico e trascendentale della poesia che Strauß nella sua argomentazione accosta al mistero teologico della transustanziazione, e cioè la “fine del segno” e del suo significato: così come al momento della consacrazione pane e vino assumono la sostanza del corpo di

Cristo, in termini semiotici il segno nella sua tangibilità (pane) non si frapporterebbe al significato (corpo), ma ne assumerebbe piuttosto la sua “alterità” (ivi: 41).¹³

Il discorso sulla *Realpräsenz* trova un suo assestamento teorico nel concetto di *gewärtigen* che Strauß ha elaborato piuttosto diffusamente tanto in *Beginnlosigkeit* quanto in *Lichter des Toren*. Il valore semantico di questo verbo oscilla tra ‘attendere’ e ‘presentificare’. Si tratta cioè di “una particolare forma di presenza, precisamente l’aura dinanzi all’accadimento, alla cui ricezione viene costretto soltanto quell’uomo dotato di un fiuto speciale e una cronica fragilità” (ivi: 128). Rievocando chiaramente paradigmi classici della *Lebensphilosophie* e della fenomenologia novecentesca – con interessanti, significativi paralleli con la fenomenologia di Klages (cfr. Preusser 2015: 63-80) – Strauß contrappone alla pretesa della coscienza di presentificare il vissuto attraverso forme compiute, il “senso per l’accadere diffuso, precedente al suo effettuarsi, per la forma indefinita. Per la nebbia e le nubi in tutti i fenomeni, tanto fissi quanto passeggeri” (Strauß 1991b: 129-130). Totalmente diversa tanto dall’azione del narrare (fissando attraverso la forma spazio-temporale dei contenuti vissuti) quanto del ricordare (fissando attraverso schemi spazio-temporali), il *gewärtigen* “pratica un continuo (non sofferto) dimenticare. Ogni atto, anche il più piccolo, del manifestarsi distende un velo che cancella lo stato dell’esperienza che lo ha preceduto”. Il risultato di questo processo sarebbe dunque un presente che si risolve nell’attimo, nell’ergere dell’improvviso, “non come parte di una catena temporale e il suo spegnersi lentamente nell’*hic et nunc* è il suo risplendere” (Strauß 2013: 14).

È nel contesto di tali presupposti teorici di una poetica della ‘presenza reale’, della ‘rivelazione’ del numinoso, che attinge senz’altro a piene mani tanto nel concetto romantico di ‘autonomia dell’arte’, quanto nelle utopie del tardo estetismo del 1900 (Gruber 1999), che occorre collocare l’attacco di Strauß (e di Steiner) sia al gior-

.....
13 “A seguito di ciò in una poetica sacrale si dovrebbe dire: la parola albero è l’albero, dato che ogni parola nella sua essenza è parola di Dio annullandosi dunque ogni differenza pneumatica tra il creatore della parola e il creatore della cosa” (Strauß 1991a: 41-42).

nalismo sia, più in generale, ad una scrittura che volutamente disconosce ogni portato metafisico, e dunque 'velato', della parola. Diversamente dalla tradizione talmudica secondo la quale la "insondabile scrittura" necessita di essere contemplata e chiosata costantemente in un atto di "protezione" della parola, Strauß osserva che:

il giornale quotidiano smaschera ovunque la parola apparente, rende visibili i fili che compongono la tessitura del mondo. Il suo compito non è che questo e non varrebbe neanche la pena di parlarne, se il servizio offerto di scrutare e di diffidare oggi non venisse quasi imposto alla comprensione, privata e pubblica, del mondo presentandolo come l'offerta definitiva e assoluta in e per mezzo della lingua (Strauß 1991a: 45).

V.

Giungiamo così a una metafora ricorrente nella poetica di Strauß: quella del tessuto, della filigrana come immagine della realtà, del "tappeto della vita" (*Das Teppich des Lebens*), per utilizzare il titolo di un noto ciclo di poesie di Stefan George.

Giocando con i dotti rimandi alla mitologia classica (Moire, Aracne) e riprendendo un assodato *topos* della letteratura occidentale (Schwarz 1990) Strauß tratteggia nella sua opera su diversi livelli una sorta di impermeabilità della tessitura del reale che a sua volta si cristallizza nell'immagine della tessitura del testo. In questo senso l'occhio dell'uomo digitale, rivendicando trasparenza e oggettivazione ad ogni costo, sarebbe portato a rifiutarne la complessità che per sé impone piuttosto una 'rispettosa' distanza e un notevole esercizio analitico. Si tratta di un punto senz'altro controverso e non sempre avulso da aporie che Strauß ha elaborato compiutamente in *Oniritti. Höhlenbilder (Oniritti. Immagini dalla caverna)*, opera oscura e complessa uscita nel 2016. Giocando sulla morfologia del termine "*Verknüpfung*" (collegamento) laddove le radici "*knüpfen*" (intrecciare) e "*Knopf*" (bottoni) rimandano al campo semantico della tessitura, lo scrittore distingue tra i "link" che simili "all'avanzata delle cimici, si muovono soltanto sulla superficie" e i "collegamenti che valgono qualcosa, che portano alla luce qualcosa, che meritano il loro nome

tessile e che per questo sono durevoli, [...] hanno luogo nella profondità della approssimazione e del ricordo *inesatto*" (Strauß 2016b: 82). In questo senso Strauß declassa l'occhio scrutatore dell'uomo digitale che necessita della "levigatezza"¹⁴ trasparente (dello schermo) a vantaggio di quello dell'uomo "analogico".¹⁵

È possibile intravedere in questa argomentazione il richiamo al valore dell'immagine e alla valenza immaginale della parola poetica (metafora) quale potente mezzo epifanico dell'arte. In *Lichter des Toren* lo scrittore vi allude chiaramente laddove scrive che "l'immaginabile come pure il simbolico ("*sinnbildlich*") naufraga dinanzi all'accadere neurochimico che rifiuta l'immagine" (Strauß 2013: 30). Salta da subito agli occhi come Strauß qui si collochi automaticamente nell'alveo della "rivoluzione conservatrice" tedesca nel momento in cui riepuma la nota dicotomia immagine-concetto (cfr. Thomas 2004: 69-70), alludendo a una dimensione, per così dire, primordiale di supremazia dell'immagine sul concetto: "I simboli (Sinnbild) avevano un senso in un tempo in cui era all'opera un mestiere visibile e palese: quello del tessitore" (Strauß 2013: 30). Altrettanto meritevole di attenzione è poi l'aggettivo *sinnbildlich* che rimanda al termine *Sinnbild* con la sua ricca tradizione teorica che dal Romanticismo – Strauß è in questo senso uno scrittore romantico –¹⁶ giunge quanto a meno a Benjamin, passando per la scuola di Stefan George. La

14 "La levigatezza procura soltanto una sensazione piacevole non collegata ad alcun senso, ad alcuna profondità, e si esaurisce nel 'wow'" (Han 2019: 11). Il filosofo parla in questo senso dell'intolleranza della "società della trasparenza" nei confronti delle "lacune", dei "vuoti", tanto nell'informazione quanto "visione" più in generale, rivendicando la necessità estetologica del negativo auratico, del nascosto, e rimandando suggestivamente alla morfologia della parola tedesca *Glück* (felicità) derivata *Lücke* (buco, lacuna): "Dunque, la società che non ammette più alcuna negatività della lacuna è una *società senza felicità*" (Han 2014: 15).

15 "Si presenta certamente come illusione il fatto che l'uomo nuovo, l'uomo ben collegato, abbia un senso più sviluppato per gli sfondi, rapporti e connessioni fittamente ingarbugliati, che invece non sarebbero accessibili a colui che per così dire è rimasto con i sensi al livello 'analogico'. Al contrario: si ha poco sentore di maggiore ricettività, di presentimento inquieto in tempi di cambiamenti radicali" (Strauß 2017: 41).

16 Con una particolare sintonia per Novalis: Strauß 1993: 77, cfr. su questo Kurzke 1983; Sommerhage 1991; Berka 1991.

doppia valenza semantica di senso e immagine gioca infatti sul rapporto tra l'esperienza estetica (nel senso etimologico del termine *aisthesis*) di per sé sensibile (responsiva dinanzi al fenomeno artistico che investe e interpella il soggetto percipiente) e quella intellettuale che ad essa segue, come – per citare una nota definizione di Stefan George – “conseguenza naturale di maturità e profondità spirituale” (George 1964: 12).¹⁷

Similmente a quanto argomentato da Han riguardo al valore “erotico” della metafora che alla stregua di un “mantello figurativo” innalza (erotizzandola) la parola “a oggetto del desiderio” (Han 2014: 37), Strauß denuncia come la metafora, il comprendere in “senso figurato”, non trovi più spazio in una società dove “niente si eleva, attira e seduce contro l'esplicito, contro l'espresso in sé. Per questo occorre: recuperare i recessi nascosti e non illuminarli. Ciò che viene espresso direttamente è tutt'altra cosa rispetto all'immediato che parla”. Il richiamo al recupero dei “recessi nascosti” è a sua volta riconducibile alla necessità di riconoscere e accogliere quello che Han chiama il “negativo” (Hegel), l'ostacolo, il frastagliato, che per sua natura si oppone alla a-complessità della superficie trasparente, “levigata” (desktop) del reale. In un passo centrale di *Lichter des Toren* Strauß equipara espressamente la a-complessità delle “parole semplici e chiare” al “trasformarsi in terra della palude ricca di sostanze all'interno del bosco paludoso”. Il complesso che viene a espressione, invece, “cerca in ogni frase la sua vita appartata ricca di significato, perché vuole vivere come se non fosse stato detto” (Strauß 2013: 40).

VI.

Lichter des Toren si chiude con l'immagine di un viandante solitario che “andava adesso pacifico e ferito tra la gente”. Se egli è consape-

17 Cfr. George (1964: 10): “Il *Sinnbild* (simbolo) è antico quanto la lingua e la stessa poesia. Vi è un *Sinnbild* delle singole parole, delle singole parti e del contenuto complessivo di una creazione artistica. Quest'ultimo viene anche chiamato parere intimo intrinseco ad ogni opera significativa. / Vedere simbolicamente (*sinnbildlich*) è la conseguenza naturale di maturità e profondità spirituale”, cfr. Schober (1988).

vole del fatto che la gente lo ritiene “esaurito”, è tuttavia certo che la “sua posizione” sia “la sola giusta, ma da non consigliare a nessuno. Egli non la propanderebbe mai” (ivi: 175). Quale posizione? Questa emblematica figura – solo apparentemente poco definita, in realtà è facile scorgervi l'auto-specchiamento del narratore-scrittore – è metafora di due posizioni che si rivelano essere risolutive per le questioni sollevate in *Lichter des Toren*: una estetica e una etica. Con la prima intendiamo quella situazione che segue alla citata esperienza più genuinamente estetica (*aisthesis*), laddove il soggetto, in una posizione di distanza, subisce il fenomeno auratico, l'evento, il momento che ‘gli’ accade (Mersch 2002: 10-11). Non un atteggiamento di atarassia, ma di apertura al mistero, di responsività dinanzi all'ineffabile (che tale resta) per il quale Strauß utilizza la metafora del sole e del fiore: “Nessun desiderio. Nessuna certezza. Piuttosto un'esistenza simile al fiore: aprirsi semplicemente alla luce” (Strauß 2013: 175).¹⁸ È dunque sullo sfondo di questa metafora e del suddetto accostamento tra l'idiota e il poeta che occorre collocare la costruzione straußiana della funzione del poeta quale custode di una sapienza ‘altra’ rispetto alla ‘norma’. La sua “intelligenza” si distinguerebbe da quella della massa che Strauß fa coincidere, forse troppo bruscamente, con la stupidità “docile e trasparente come un'ala di libellula” (ivi: 7). L'idiota “ci affida degli enigmi”, si legge nelle ultime pagine di *Lichter des Toren*, egli soltanto “ha mantenuto la sua parte di enigma che il mondo – quantunque ne fosse a lungo pieno – ha perso a causa di zelanti deciflatori di enigmi” (ivi: 157; cfr. Görner 1995).

La seconda, si è detto, è una posizione etica riassumibile nel concetto di discrezione. Nel suo saggio Han distingue molto acutamente tra i verbi “respectare” e “spectare” per richiamare l'attenzione sulla perdita di discrezione nello “sciame” della società di massa digitale, spiegando come l'atto del rispettare implichi il “distogliere lo sguar-

18 Greta Perletti fa gentilmente notare relativamente a questo punto l'interessante analogia con un passo di una lettera del poeta romantico John Keats: “Apriamo piuttosto i petali come fa il fiore e facciamoci passivi e ricettivi – attendiamo pazienti che col suo occhio Apollo ci faccia fiorire” (lettera del 19 febbraio 1818), Keats (2019: 1093).

do” e dunque, nel suo distacco, un “*pathos della distanza*”. Viceversa lo sguardo odierno privo di distanza sarebbe assimilabile per il filosofo a quello di chi assiste ad un qualsiasi “spettacolo” (*spectare*) determinato dal voyeurismo digitale (il mondo digitale accorcia per sé le distanze) e dal sensazionalismo (Han 2015: 11). È evidente che su queste premesse ogni processo di ‘denudamento’, di ‘svelamento’ (*Entblößung*) indiscriminato diviene automaticamente un atto osce- no, o per usare la terminologia di Han, “pornografico”. Strauß si muove esattamente lungo le medesime coordinate nel momento in cui affianca l’atto dello scoprire alla spudoratezza:

ἀποκαλύπτω – io scopro, denudo, non senza una certa affinità con la “spudoratezza”. Di contro il primo e ultimo tessuto della religione consiste nell’“io non mi mostro”. Gli orrori dello svelamento sono le sensazioni che attraggono il dubbioso e l’ateo (Strauß 2013: 165).

Non è un caso che uno scrittore come Strauß, particolarmente attento alle dinamiche affettive della coppia, individui proprio nella sfera dell’amore l’ultimo baluardo dell’“arte della discrezione”: “Ciò che forse ancora oggi resta segreto è quella o quell’altra notte d’amore, per il resto tutte le porte sono aperte”. Una disposizione compianta, quella della discrezione, che in Strauß non si risolve tuttavia in un semplice atteggiamento, quanto piuttosto in un vero e proprio imperativo etico ed estetico contro le “più grandi sfrontatezze dell’auto-denudamento” (ivi: 31) tra una sorta di rispetto- so “stare contenti al quia” (Dante) e il continuo operare scelte di valore e distinzioni, spesso impopolari, tra alto e basso contro ogni pretesa di livellamento.

BIBLIOGRAFIA

- AREND H. (2014), *Botho Strauß. Literatur Kompakt*, vol. 8, Tectum Verlag, Marburg.
- BENJAMIN W. (2012), *Esperienza e povertà* (1933), trad. it., ora in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti; A. Somaini, Einaudi, Torino.
- BERKA S. (1991), “‘Vorsicht Lebensgefahr’. Die Spätfolgen der Romantik bei Botho Strauß”, in TUMER E. (a cura di), *Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne* (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 34), Rodopi, Atalanta, pp. 187-208.
- BREUER S. (1995), *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- ELIADE M. (2018), *Il mito dell’eterno ritorno*. Trad. G. Cantoni, Lindau, Torino.
- FUNKE P.-M. (1996), *Über das Höhere in der Literatur: ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß*, Königshausen&Neumann, Würzburg.
- GEORGE S. (1964), *Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst*. H. Küpper, Düsseldorf, München, pp. 10-12.
- GÖRNER R. (1995), “Im Schatten des Mythos. Botho Strauß und die Prägnanz der Undeutlichkeit”, in *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 38/39, pp. 547-449.
- GOTTWALD H. (2013), “Botho Strauß – eine kurze Einführung in Haupttendenzen seines Werks”, in FLOREA D. et al. (a cura di), *AugenBlicke: multiperspektivischer Zugang zum Werk von Botho Strauß*, Königshausen&Neumann, Würzburg, pp. 1-12.
- GRIESHOP H. (1998), *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*, Königshausen&Neumann, Würzburg.
- GRUBER B. (1999), “‘Nichts weiter als ein Spiel der Farben’. Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus”, in GRUBER B., PLUMPE G. (a cura di), *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Gerhard*

- Klussmann, Königshausen&Neumann, Würzburg, pp. 7-27.
- HAGE V. (1987), "'Schreiben ist eine Séance'. Begegnungen mit Botho Strauß (1980 und 1986)", in RADIX M. (a cura di), *Strauß lesen*, Hanser, München, Wien, pp. 188-216.
- HAN B.-C. (2014), *La società della trasparenza*. Trad. di F. Buongiorno, nottetempo, Milano.
- Id. (2015), *Nello sciame. Visioni del digitale*. Trad. di F. Buongiorno, nottetempo, Milano.
- KAUSSEN H. (1991), *Kunst ist nicht für alle da. Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß*, Alano, Aachen.
- KEATS J. (2019), *Opere*. Trad. di R. Deidier, N. Fusini, V. Papetti, Mondadori, Milano.
- KEUSCHNIG G. (2013), "Schwarm und Idiot. Philosophisches und Aphoristisches von Byung-Chul Han und Botho Strauß", in *Glanz&Elend. Literatur und Zeitkritik*, 21.10.13, <http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/h/byung-chul-han-schwarm-botho-strauss-idiot.htm>.
- KURZKE H. (1983), *Romantik und Konservatismus. Das politische Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, Fink, München.
- MERSCH D. (2002), *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- NIETZSCHE F. (1978), *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Adelphi, Milano.
- Id. (1982), *Frammenti postumi 1884*, in *Opere complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. VII, t. II., Adelphi, Milano.
- OBERENDER T. (1998), "Die Wiedererrichtung des Himmels. Die 'Wende' in den Texten von Botho Strauß", in ARNOLD H.-L. (a cura di), *Botho Strauß*, Text + Kritik, 81, 2. Aufl. (Neufassung), München, pp. 76-99.
- PREUSSER H.-P. (2015), *Pathische Ästhetik. Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne*, Winter, Heidelberg.
- PROSTKA S. (2018), *Implodierte Weltlichkeit. Botho Strauß und die*

- literarisch-ästhetische Kritik der Globalisierung*, Tectum Verlag, Baden-Baden.
- SCHNEIDER M. (2013), *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*, Matthes&Seitz, Berlin.
- SCHÖBER R. (1988), *Abbild, Sinnbild, Wertung: Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation*, Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar.
- SCHREIBER M. (1974), "Die kollektivierte Einzelgänger. Zur kulturellen Situation des Schriftstellers in der heutigen Gesellschaft", in SILBERMANN A., KÖNIG R. (a cura di), *Künstler und Gesellschaft, Sonderheft 17/1974 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, pp. 11-26.
- SCHWARZ H.-G. (1990), *Orient-Okzident: der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*, Iudicium, München.
- SIMON J. (1989), *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike zur Gegenwart*, a cura di J. Schmidt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 459-474.
- SOMMERHAGE C. (1991), "Odeon oder der verschollene Krug. Über Botho Strauß' romantische Poetik der Erinnerung", in *Sinn und Form*, 43, pp. 177-196.
- STEINER G. (2019), *Vere presenze*. Trad. di C. Béguin, Garzanti, Milano.
- STRAUß B. (1977), *Die Widmung. Eine Erzählung*, Hanser, München-Wien.
- Id. (1981), *Paare, Passanten*, Hanser, München, Wien.
- Id. (1987a), *Niemand anderes*, Hanser, München, Wien.
- Id. (1987b), *Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt*, in Id. (2004), pp. 7-22.
- Id. (1989), *Die Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis*, in Id. (2004), pp. 25-35.
- Id. (1991a), *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, in Id. (2004), 39-53.
- Id. (1991b), *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, Hanser, München-Wien.

- Id. (1993), *Anschwellender Bockgesang*, in Id. (2004), pp. 57-76.
- Id. (1995), "Refrain einer tiefen Aufklärung", in FIGAL G., SCHWILK H. (a cura di), *Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten*, Klett-Cotta, Stuttgart, pp. 323-324.
- Id. (1997), *Der junge Mann*, Hanser, München.
- Id. (1998), *Zeit ohne Vorboten*, in Id. (2004), pp. 93-106.
- Id. (2000a), "Essay von Botho Strauß", in *Die Zeit*, Nr. 52, 20.12.2000, p. 66.
- Id. (2000b), "Am Rand. Wo sonst. Ein Zeit-Gespräch", in *Die Zeit*, Nr. 23, 31.05.2000, p. 55.
- Id. (2004), *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, Carl Hanser Verlag, München.
- Id. (2013), *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit*, Diederichs, München.
- Id. (2016a), *Herkunft*, DTV, München.
- Id. (2016b), *Oniritti. Höhlenbilder*, Hanser, München.
- Id. (2017), "Die Reform der Intelligenz", in *Die Zeit*, Nr. 14, 30.03.2017, pp. 41-42.
- STRUCK L. (2014), "Der Schriftsteller als Idiot bei Peter Handke und Botho Strauß", in *Handkeonline* (29.4.2014), <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/struck-2014.pdf>.
- THOMAS N. (2004), "Der Aufstand gegen die sekundäre Welt". *Botho Strauß und die "Konservative Revolution"*, Königshausen&Neumann, Würzburg.
- WIESBERG M. (2002), *Botho Strauß. Dichter der Gegen-Aufklärung*, Edition Antaios, Dresden.
- WILLER S. (2000), *Botho Strauß zur Einführung*, Junius, Hamburg.
- WINKLER B. (2016), "Der Dichter als Idiot – Zur Poetik des Außen-seiters in Botho Strauß' 'Lichter des Toren'", in *Studia Theodisca*, XXIII, pp. 33-52.

ELEONORA NATALIA RAVIZZA

“Let me make myself crystal”. T. S. Eliot, postmodernism, and the deceptive transparency of clichés in the poetry of Carol Ann Duffy

This speaks to me, of that of which I have long aimed, in writing poetry; to write poetry which should be essentially poetry, with nothing poetic about it, poetry standing naked in its bare bones, or poetry so transparent that we should not see the poetry, but that which we are meant to see through the poetry, poetry so transparent that in reading it we are intent on what the poem *points at*, and not on the poetry, this seems to me the thing to try for. To get *beyond poetry*, as Beethoven, in his later works, strove to get *beyond music* (Eliot 2015: 894).

Taken from an unpublished lecture on “English Letter Writers” delivered in the winter of 1933, T. S. Eliot’s words on transparency as the ideal end to which poetry should aspire are densely layered, interlaced as they are within a complex canvas of erudite references and open cultural debates. What did Eliot mean when he referred to “poetry which is *essentially* poetry” (my emphasis)? What are we “meant to see through the poetry”, and what is it that poetry “points at”? The answers to these questions are certainly not exhausted in the contextual reference to a letter written by D. H. Lawrence to Catherine Carswell, in which the English novelist and poet argued that the essence of poetry is “stark directness, without a shadow of a lie, or a shadow of deflection anywhere” (quoted in Eliot 2015: 894).

Shall Eliot’s words be addressed through the lenses of a (post-)Romantic sensibility? This is what his claim that poetry should get “*beyond poetry*, as Beethoven [...] strove to get *beyond music*” may suggest. Against the grain of Eliot’s statement we can read the remark

attributed to the German composer by Elizabeth Brentano (later known as Bettina von Armin) in a letter to Goethe (1810): "music is the one incorporeal entrance into the higher world of knowledge which comprehends mankind, but which mankind cannot comprehend" (quoted in Sullivan 1936: 4). Interpreting Eliot against this intertext goes in the direction of recent studies which have been underlying the complexity and instability of Eliot's relationship to Romanticism. It has been observed that the major English Romantic poets are a significant presence in Eliot's poetry. For example, in her study of "Burnt Norton", Francesca Cauchi shows that while Eliot's poetry harbours suspicions of the evanescence of redemptive ideals, it is also permeated by the "desire to transcend the limits of temporality through the positing of an ideal world or essence" (2017: 62). Michael O'Neill, drawing on Eliot's essay on Baudelaire to outline how both poets, despite their refusal of Romantic sentimentality, may be regarded as "offspring" and "heirs" of Romanticism, argues that "roads leading to the Eliotic metropolis come from Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Lord Byron and Thomas Lovell Beddoes", as well as from the poetry of Percy Bysshe Shelley (2011: 200).

Notwithstanding the evidence of Romantic traces in a theory of poetry which is not completely exempt from incoherencies (see Easthope 1983: 137), it is well-known that T. S. Eliot, as the epitome of the art-for-art's-sake avant-gardism, was in deep revolt against nineteenth-century poetry and its cultural legacy. If, as Thomas Parkinson suggests (1958: 374-75), we read the above-quoted passage against the backdrop of early twentieth-century criticism of *mimetic* or *expressive* conceptions of art in favour of approaches which stress the component of "artefact", what emerges is an anti-Romantic interpretation: i.e. art divorced from any moral, didactic, referential or social function. As Eliot wrote in "Tradition and The Individual Talent", "the difference between art and the event is always absolute", (1920: 50). In his perspective, the transparency of the poetic words is connected, paradoxically, not to the Romantic idea that a subject may appear "fully present to itself in a signified without a signifier, a represented without means of representation" (Easthope 1983:

123), but rather to the dominance of signification over signified. Just as music may be appreciated in terms of sounds, intensities, rhythms, and harmonies, poetry may be appreciated as words arranged in a rhythmic order, characterized by a concentration of figures of sounds as well as images, symbols, metaphors, patterns of words, and so on. In this perspective, Eliot's words reveal major points of agreement with early twentieth-century aesthetic theories stressing the means of expression, rather than an artwork's fidelity to nature or the poet's truest and inner self (or capacity to transcend it). Consequently, they go in the same direction as Henri Matisse's entreaty for an art independent of subject matters ("What I dream of is an art of equilibrium, purity, and tranquility, without disquieting or disturbing subjects, which could be for the mental worker, the business man, and the man of letters too, for example, a mental refreshment and relaxation, something analogous to a good easy chair in which one rests from his physical", quoted in Parkinson 1958: 374). Also, T. S. Eliot's and Matisse's points show a continuity with Ezra Pound's argument that "[t]he painters realise that what matters is form and colour. Musicians long ago learned that programme music was not the ultimate music. Almost anyone can realize that to use a symbol with an ascribed or intended meaning is, usually, to produce a very bad art" (1983: 134).

Whether addressed from a post-Romantic or Counter-Romantic perspective, Eliot's concept of transparency is deeply rooted in a conundrum of which the poet himself was well aware: "We never succeeded [to get beyond poetry], but Lawrence's words mean this to me, that they express to me what the forty or fifty original lines that I have written strive towards" (Eliot 2015: 894). Transparency of language remains an unreachable ideal both if we grant poetic words the power of transcending themselves, or if signifiers are given the licence to 'float' in their own autonomy. As rooted in a material process of enunciation, language constantly points to the opacity of communicative exchanges which take place through it. It is within its nature as a trans-personal, shared, material medium to be ingrained in social interactions, human relations, and external references. By this token, an analysis of the opening lines of Eliot's

"Portrait of a Lady" ("You have the scene arrange itself, as it will seem to do [...]") shows that words are not simply arranged in a rhythmic order, and neither may images and figures of speech just be treated as "poet's pigment" without caring about being or not being "representative", as Pound suggested (1983: 134). The assonance of the words "scene" and "seem", which is supposed to give readers an immediate pleasure in their discrimination of repeated patterns (see Patterson 1958: 378), does not simply rely on their internal frame of reference, but points to an outside – to a moral reading which corroborates the aesthetic reading of the poem. Language refers to emotional and intellectual associations, as well as to a complex reality in which it mediates, interposes, falsifies and may become part of an opaque game of "pretenses" – as those put on by the very Lady which Eliot represents in the poem.

The unbridgeable discrepancy between a modernist theory of poetry and its practice – i.e. the fact that poetry cannot leave out the external dimensions of language, those aspects that are referential, relational, moral, political, social – is at the very heart of Carol Ann Duffy's own poetic endeavour. A profound admirer of T. S. Eliot and his modernist poetics, the former Poet Laureate (2009-2019) places a continual acknowledgement and exploration of the limits of language at the center of her compositions. Writing from the cultural context of late capitalism, multinationals, and mass communication, she translates Eliot's preoccupation with transparency into a postmodern language which entails, to quote Jameson's well-known phrasings, "aesthetic populism" (1984: 54), "deconstruction of expression" (ivi: 57), "the end of the autonomous bourgeois monad or ego or individual" (ivi: 63) and "imitation of dead styles, speech through all the masks voices stored up in the imaginary museum of a now global culture" (ivi: 65). Duffy's poetic forms, despite their apparent adherence to poetic conventions, referentiality, and everyday language address the constructedness and indeterminacy of the linguistic medium, thus undertaking a process of demystification, decontextualization, fragmentation and interrogation of the relationship of experience and linguistic structures. As Michael Woods puts it, [i]t is significant that a poet with such felicity at the medium

of the art itself should have at the centre of her poetics an acute sense of an ever-present tautology predicated upon what amounts to a post-structuralist awareness of the unstable nature of the sign" (2003: 169).

This essay aims to argue that it is precisely the cultural conundrum of poetry and transparency addressed by T. S. Eliot in the above-quoted extract which becomes a site of Duffy's poetic and critical exploration. Transparency figures prominently in Duffy's poem as a central theme, and also, as the following paragraphs will show, as the object of poetic performance. Her poems, nonetheless, exploit the very idea of transparency in a subversive way. What Duffy accomplishes is neither a search for a poetry which is "essentially poetry", as advocated by Eliot in the short extract quoted above, nor an attempt to be included in an idealized, exclusive (i.e. Western, male) Tradition with a capital "T". On the contrary, Duffy perverts the very idea of "Tradition" and promotes a poetry which may actually be "popular" and "democratic" because of its use of a language which pretends to be "transparent" because of the way it ostentatiously adheres to the language spoken by people in their everyday life. Nevertheless, her poems manipulate clichés, conventions, commonplaces and references to popular culture to undertake a critical process which undermines the very concepts of communicability, clarity and transparency. Duffy operates a fusion between poetry and philosophy which requires the reader to develop critical and intellectual awareness of the mediations operated by language, and of language as a site of alterity. The more a poetic utterance strives to be transparent, i.e. as Jean-Jacques Lecercle puts it, to make itself "invisible" (2006: 64), the more it emerges as a compromise between what speakers want to say and what the shared language we speak allows them to say.

Duffy follows an opposite path from the one described by her literary predecessor: while Eliot claims to work through artificiality in order to reach the "essence" of poetry, she digs through the apparent naturalness of everyday language to unveil its opacity. The influence of the author of "The Waste Land" on her work has been addressed in a variety of studies (Gregson 1996; Michelis, Rowland 2003; Rowland 2003; Roberts 2003; Garba 2006) which highlight

the central role that Eliot's idea of poetry as an impersonal medium has played in the artistic development of the former Poet Laureate. A most evident continuity between Duffy and Eliot encompasses the capacity of going beyond the egotism of lyric poetry by transcending the "lyric I" and giving voice to *dramatis personae* - J. Alfred Prufrock, of course, but also the many characters at the margins of society which inhabit Duffy's poems: lunatics, prostitutes, amnesiacs, murderers and so on.

Moreover, Duffy's use of the dramatic monologue is consistent with Eliot's view that artists have to extinguish their own personality in order to go beyond their individual selves - "[w]hat happens to the artist is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable" (Eliot 1920: 52-53), i.e. of course, art and tradition. Also, as Eliot claims, "[t]he poet has not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways" (ivi: 56).

What is even more interesting, nevertheless, is the way Duffy manipulates Eliot's conception of emotions and feelings. As is commonly known, Eliot considered the former to belong to personality and to life ("to the man who suffers", ivi: 48), and the latter to be inherent to art, "to the mind which creates", which the more separated it is from experience, the more artistically creative it may be. As Easthope puts it, "Eliot's account denies that emotions can be directly expressed: art is at best 'correlative' to emotion, and then only because the emotion can be represented by a 'formula', a 'set of objects'. In poetry these objects are signifiers, thus acknowledged as having a weight and materiality of their own" (1983: 137). In Carol Ann Duffy's poetry we can also find a similar concreteness of presentation, autonomy of the objects, and desire to represent emotions not through introspections but rather through what Eliot called "objective correlative": "a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked" (Eliot 1920: 92). These formulas, in Duffy's poetry are the product of the

defamiliarization of clichés, cultural references, literary and extra-literary discourses. The artistic skill of the poet consists in evoking experiences that readers may share in a language which is familiar to them, and then transforming these experiences into something else - perfectly arranged artefacts in which dialogic and dialectic mechanisms alienate and counterbalance the apparent transparency of expression, i.e. of the way people actually speak in real life and of their cultural references.

"The secret of poems": transparency as elusiveness

Memory's caged bird won't fly. These days
we are adjectives, nouns. In moments of grace
we were verbs, the secret of poems, talented.
A thin skin lies on the language. We stare
deep in the eyes of strangers, look for the doing words.
("Moments of Grace", lines 16-20)

Taken from Carol Ann Duffy's poem "Moments of Grace" (*Mean Time*, 1993), the above-quoted stanza seems to express a continuity of concerns with T. S. Eliot's passage on poetry and transparency. In both texts, what emerges is a "yearning for", a dialectic tension which never reaches the wished-for, (post-)Romantic unity of words and world. What Eliot called "poetry standing naked in its bare bones" (2015: 894) echoes in Duffy's reference to "the secret of poems" (l.18). "Moments of Grace" inscribes the possibility that words may actually be "transparent" into a past lost forever and thus unreachable, forever locked in a person's mind ("memory's caged bird won't fly"); by doing so she constructs what the Russian artist and scholar Svetlana Boym called "reflective nostalgia", i.e. a nostalgia concerned with "historical and individual time, with the irrevocability of the past and human finitude" (2001: 49). It is, in other words, a nostalgia that deliberately suspends and defers, dwelling more on the process of longing than on the possibility that the longed-for may be or have been really actualized. As it forces us to reflect on the processes through which the idealization of reality is constituted, rather than on the real possibility of reality coinciding with the image of

plenitude represented by the idealized past of nostalgia, reflective nostalgia proves that “longing and critical thinking are not opposed to one another, as affective memories do not absolve one from compassion, judgement or critical reflection” (ivi: 49-50).

The stanza stands out against the first three stanzas in which the poetic voice is constructed as the enunciation of a singular, first person speaker, and the last stanza, in which a “you” – the speaker’s lover – is constructed as the ideal reader of the poem. In the other stanzas, the speaking voice articulates a first-person narrative in which memory of what are presented as “moments of grace” emerges as something deeply personal – the Wordsworthian ideal of the perfect identification of the internal with the external, the subject and the world (“I was often unable to think of external things as having external existence, and I communed with all that I saw as something not apart from, but inherent in, my own immaterial nature”, W. Wordsworth, quoted in Easthope 1983: 123) – to which the speaking voice seems to commit. Here, instead, the deictic “we” emerges as an undefined collective subject, who does not only encompass the actants in the poem but may also be making general statements on the nature of language. “A thin skin lies on language. We stare/deep in the eyes of stranger, look for the doing words”: the present tense in these lines highlights the gap between an idealized, unreachable past in which language was transparent, and a present, unavoidable awareness of the discrepancy between representation and represented. As Kinnahan observes, in Duffy’s poetry “we are always reminded that the poem, even when translating experience for us, is words” (1996: 147); Duffy constantly reminds us that the signified eludes its signifier, and that the meaning of words is not ontological – on the contrary, it always point to something, or someone, “other”: the distance, deferral, and alterity which are a constitutive part of the communicative exchange. The “doing words” which cannot be found are to be looked for “in the eyes of strangers” precisely because meanings are constructed through an interaction which is, also, a form of estrangement.

Carol Ann Duffy’s choice of the dramatic monologue as a privileged poetic subgenre concerns precisely her search for the “doing

words”, i.e. for the acts of linguistic performance and actualization of meanings through which living bodies become social actors. We become who we are by committing to certain ways of speaking, by taking a position within the language we speak. The mediation of language is actually the very site of identity. In this perspective the dramatic monologue is a genre which allows us to explore the interposed presence of language in a confessional poetic narrative, in which a speaking voice comes into being through a deeply ambiguous voice. It has been observed that dramatic monologues are not monological at all, as they can be read as the sign of a “divided consciousness” (see: Sinfield 1977: 25; Byron 2003: 15). In dramatic monologues, as a matter of fact, duplicity comes into being as a form of unsolved tensions between the self and the world. Readers are encouraged to adopt both the internal perspective of the narrating character, and an externalized perspective which focuses on the linguistic, social and philosophical context in which the utterance has been produced. By considering the speaking voice simultaneously as subject of the utterances and “subjected” to language, to the cultural systems in which it has come into being, or even to the implicitly different perspective of the (implied) author and/ or readers, dramatic monologues allow readers to explore the characters’ subjectivity both as a psychological condition and as a construct. The *subject* of the utterance may be thus transformed into an *object* of critique, in ways which make “intentionality a much wider and more complex affair and [...] include the contradictions and uncontrolled nature of language within the text’s project” (Armstrong 1993: 10). As a consequence, poetic dialogism is a form of “internal conflict,” created by the profound ambiguity of the poetic utterance. The epistemological and hermeneutic problems that are built in the poetic form open up “an exploration of the unstable entities of the self and world and the simultaneous problems of representation and interpretation, but because it is founded on debated and contest” (ivi: 13-14).

Duffy’s poem “Psychopath” exemplifies the poet’s capacity to include different layers of alterity within the poetic utterance precisely. The speaking voice in the monologue is a rapist and murderer animated with a desire to communicate his delusions of grandeur. The

subject-matter of his narrative, as Ian Gregson puts it, is “‘shockingly’ unpoetic [...]”. The juxtapositions [...] – sex, gratuitous cruelty, excrement – suggest that what is being evoked is well beyond the literary pale, the articulation of the inarticulate, a naturalistic exploration of how a low life normally unheeded by those who read poetry, the authentic voice of the eponymous psychopath” (1996: 97). Readers cannot be but startled by the contrast between Duffy’s reputation as a feminist, lesbian poet, and the way she gives voice to toxic models of masculinity through the perspective of a misogynistic maniac who beats, rapes and kills women, and treats them as objects of pleasure. Yet, the gap between authorial and narrative voice is functional to her critique of “transparency”. Duffy’s depiction of the psychopath’s delirium translates his search for clarity and communicability – epitomized by his utterance “Let me make myself crystal” (5) – into a series of linguistic commonplaces, references to pop culture (music, film, fashion) and quotes. Yet the poem manipulates these very clichés to create a sense of alienation and disorientation in readers, who are presented with the experience of a marginalized character – an “Other” towards whom sympathy is impossible, and yet whose identity comes into being through a variety of clichés which readers will easily recognize as part of their own experience.

“Psychopath” begins as a confession in front of a mirror, enacting a sort of Chinese Box game: the reader is watching a speaker watching himself, and attempting to translate his vision into words. His verbal translation, in fact, gives an illuminative liveliness to the images he is seeing in front of him, and, according to the literary tradition of *ekphrasis*, does not only describe what he is seeing, but also tells the story of the image itself, mixing present and fragments of past memories.

I run my metal comb through the D.A. and pose
 My reflection between dummies in the window at Burton’s.
 Lamp light. Jimmy Dean. All over town, ducking and diving,
 My shoes scud spark against the night. She is in the canal.
 Let me make myself crystal. With a good-looking girl crackling
 In four petticoats you feel like a king. She rode past me
 On a wooden horse, laughing, and the air sang *Johnny*

Remember me. I turned the world faster, flash.
 (“Psychopath”, lines 1-8)

The figure of the psychopath who muses upon his reflection in a shop window as he combs his slicked back hair (“I run my metal comb through the D.A. and pose/ my reflections between dummies in the window at Burton’s”, lines 1-2) is reminiscent of a variety of other characters in Duffy’s monologues whose narrative is prompted by an imperfect mirroring. In the collection *Selling Manhattan*, the speaker’s alienation from his/her reflected or projected image appears in “Sanctuary” (“Later your shadow/ precedes you in the chamber of dreams [...], lines 25-26), “Recognition” (I had to rush out,/ blind in a hot flush, and bumped/ into an anxious, dowdy matron/ who touched the cold mirror/ and stared at me. Stared/ and said I’m sorry sorry sorry”, lines 27-32), “Warming her Pearls” (“In her looking glass, / my red lip part as if I want to speak”, lines 15-16). Also, in “Standing Female Nude” (from the collection *Standing Female Nude*, 1985) the protagonist is a model who does not recognize herself in the portrait which an artist has been painting of her; in “Woman Seated in the Underground, 1941” (*SFN*), an amnesiac looks at other people’s face and sees their contempt of her (“Christ, she’s a rum one”, line 2), and in “Small Female Skull” (*Mean Time*, 1993) the speaker claims to be holding a duplicate of her skull in her hand. The imperfect surfaces onto which the speaker’s image is projected, instead of returning a mimetic representation, reverse the process through which the Lacanian subject-in-the-making constitutes the core of its identity through an identification with its projected image. The speakers’ ephemeral *Gestalt* – i.e., the way they perceive their body as a totality in way which, as Lacan explains, “is more constitutive than constituted” (2002: 4) – is fragmented, diffracted and multiplied. The mirroring thus simultaneously becomes both a moment of self-awareness and of alienation: what the speaker is watching is not just the image of his/her own self, but also a form of alienation and non-recognition.

The phrase “I’ll make myself crystal” links the visual and the verbal in a most interesting way. The ellipsis of the word “clear” in the psychopath’s utterance “Let me make myself crystal” hints to the

defective reflection that he is watching. The mirror is of course, not a mirror, but the glass of the window of a well-known men's clothing brand – a transparent medium which provides the psychopath with the possibility of projecting his image (“pose/ my reflection”) onto a partially reflecting surface. The two properties of “transparency” and “reflexivity” with which the glass is endowed interfere with each other, making actual “clarity” physically impossible. Linguistically, the deceptive “clarity” of the glass surface is rendered through a simple syntax with very short, paratactic sentences. Yet, if observed more carefully, several sentences are actually minor sentences deprived of a subject-predicate structure which may organize meaning and establish logical connections. Fragments of thoughts, incomplete utterances, sentences or clauses like “Lamp light”, “Jimmy Dean” or “flash” do not simply create a conversational effect, help emphasise a point or create drama, but they leave syntactic and semantic connections ambiguous.

The psychopath's making himself “crystal” implies that, by projecting his image onto the glass, he is taking an imaginary place among the dummies on display, and he is symbolically becoming like the empty simulacra – fetishes of a mercified masculinity – which he is seeing in front of himself by virtue of the imperfect transparency and reflexivity of the glass. Similarly, his verbal “confession” may be read as an attempt to project the self onto a discursive surface. Accordingly, the clichés he is using (i.e., the references to concepts and words which he expects the reader to recognize immediately, such as his hairstyle, which he mentions simply with an acronym, the reference to celebrities, the song, commonplace expressions such as “you feel like a king”, etc.) are like the dummies: signifiers conveying the illusion of his being part of an imaginary community which shares the same values as him. Deryn Rees-Jones highlights the “masquerade” component in this representation, arguing that the psychopath “exhibit [...] an extreme gullibility with patriarchal constructs of masculinity” (2001: 21). His posing as the heroes of Hollywood films – James Dean, Marlon Brando, Elvis, Humphrey Bogart – is read as a display of masculinity, i.e. as an exhibition of the objectification of a state of selfhood which has absorbed models and clichés from out-

side. Antony Rowland (2003 and 2003a), instead, places more emphasis on the fact that, while the psychopath is caught in a variety of models of masculinity, his relationship to them is far more complex, as it entails not just identification but rather a profound alienation. The poem, he claims, “should not be read as a direct exposition of ‘normative’ masculinity”, even though “a critique is implicit” (2003: 66) in the depiction of in the spiraling of events in which the speaker is in turn victim (as a child, i.e., in his past) and perpetrator (in the present). What Duffy is representing is a speaker who, by trying to enact a series of contradictory models of masculinities becomes first hysterical, and then, in the last stage of his alienation, simply psychotic. Psychosis is strongly affirmed towards the end of the poem, in the lines 56-57 (“My reflection sucks a sour Woodbine and buys me a drink. Here's/ Looking at you [...]”), in which the speaker seems unable to recognize his own image.

Conclusions

The game of reflection and transparency which the psychopath plays throughout the poem finds a sharp contrast in the repeated reference to the canal in which the speaker disposed of the body of his victim, which in line 41 is described as “dull”: “Too late. I eased her down by the dull canal”. Gregson notes how “the phrase ‘dull canal’, with its echo of *The Waste Land*, draws attention to a poetic voice speaking alongside the psychopathic one” (1996: 97). Besides that, “dull” refers to a surface which does neither reflect nor allow light to pass through. Death is the cessation of the psychopath game of transparency and reflection, the abrupt end of his game of (missed) identification.

While conflicting considerations regarding the moral side of Duffy's poem have been produced by different critics, reading the poem from the angle of its critique of transparency allows it to be interpreted as a poem concerned with life and death, as well as a profound meditation on self and other. Most “moral” critiques explore the wide spectrum of the possible interpretation of a text which, on the one hand, depicts a disruptive, deeply unsettling Otherness,

and on the other hand, express the desire of this “Other” to be acknowledged. Critics have addressed questions regarding the way that Duffy, in her poem, unsettles moral judgement by allowing a predatory male to tell his story through a dramatic monologue. The conventions of the genre, of course, allow the speaker to tell his own story, and to elicit sympathy from the reader by describing the trauma of his childhood (Rees-Jones 2001) or by presenting him as a psychotic victim of patriarchy (Rowland 2003a). The poem has concurrently been addressed as a satire of masculinity (ibidem), and as a multi-voiced work, in which the reader perceives Carol Ann Duffy’s feminist voice against the grain of the psychopath’s utterances, thus creating a dialogism between two conflicting perspectives which may be read in terms of a feminist parody of the masculine gaze (Gregson 1996: 99-100). While all the differing interpretations do not necessarily contradict but rather complement each other, a critique of transparency may add a new piece to the puzzle. What unsettles us readers is not only the depiction of violence or the request for sympathy, but also the very fact that we are participating in the same language game as the psychopath. Like him, we are able to access our identity and communicate it through an imperfect game of transparency and reflexivity. The complete opacity of the “dull canal” is the opacity of death, of what remains outside language and representation.

As suggested in the passage from T. S. Eliot which introduced this essay, Duffy’s poetry allows us to see something that goes “beyond poetry”, and also beyond words. That something is the unspeakable experience of death, which eludes language and communication. What transcends language, in “Psychopath”, is not transparency, but the opacity of the “dull canal”, beyond which is a wall of silence and darkness. The ultimate “Other” of the poem is not the psychopath, but rather the girl “eased” into the dull canal, who cannot play alongside the speaker in his game of imperfect mirroring. Unlike Eliot’s imperfect transparency, Duffy’s does not lead to artistic purity or to “poetry standing naked in its bare bones”, but rather to an exploration of the superficiality of linguistic structure, and to a sense of unescapable alienation and disorientation.

BIBLIOGRAPHY

- ARMSTRONG I. (1993), *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*, Routledge, London-New York.
- BOYM S. (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.
- BYRON G. (2003), *Dramatic Monologue*, Routledge, London-New York.
- CAUCHI F. (2017), “Romantic Scepticism and the Descent into Nihilism in T. S. Eliot’s ‘Burnt Norton’”, in *Journal of Language, Literature and Culture*, VXIV:1, pp. 62-77.
- DUFFY C. A. (1993), *Mean Time*, Anvil, London.
- Ead. (1987), *Selling Manhattan*, Anvil, London.
- Ead. (1985), *Standing Female Nude*, Anvil, London.
- EASTHOPE A. (1983), *Poetry as Discourse*, Methuen, London-New York.
- ELIOT T. S. (2015), *The Poems of T.S. Eliot. Volume I. Collected and Un-collected poems*, edited by Christopher Ricks and Jim McCue, Faber and Faber, London.
- Id. (1920), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London-New York.
- GARBA I. B. (2006), “The Critic, the Text and the Context: Three Approaches to Carol Ann Duffy’s Psychopath”, in *Neohelicon*, XA~III, 1, pp. 239-252.
- GREGSON I. (1996), *Contemporary Poetry and Postmodernism*, Mac-Millan, London.
- KINNAHAN L. (1996), “Look for the doing words”: Carol Ann Duffy and Questions of Convention”, in ACHESON J., HUK R. (eds.), *Contemporary British Poetry. Essay in Theory and Criticism*, New York, State University of New York Press, pp. 245-269.
- JAMESON F. (1984), “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, in *New Left Review*, 146, pp. 53-92.
- LACAN J. (2002), *Ecrits. A Selection*, W.W. Norton & Company, New York-London.
- LECERCLE J.-J. (2006), *A Marxist Philosophy of Language*, Brill, Leiden.

- MICHELIS A., ROWLAND A. (2003), "Introduction", in MICHELIS A. and ROWLAND A. (ed.), *The Poetry of Carol Ann Duffy. 'Choosing Though Words'*, Manchester University Press, Manchester-New York.
- O'NEILL M. (2011), "Romantic and Victorian Poetry", in HARDING J. (ed.), *T.S. Eliot in Context*, Cambridge University Press, New York.
- PARKINSON T. (1958), "Intimate and Impersonal: An Aspect of Modern Poetics", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVI: 3, pp. 373-383.
- POUND E. "Vorticism" (1983 [1914]), in SUTTON W. E., JACKSON FOSTER R. (eds.), *Modern Criticism. Theory and Practice*, The Odyssey Press, Hamburg, pp. 132-138.
- REESE-JONES D. (2001), *Carol Ann Duffy*, Northcote House Publishers, Horndon House.
- ROBERTS N. (2003), "Duffy, Eliot and Impersonality", in MICHELIS A., ROWLAND A. (ed.), *The Poetry of Carol Ann Duffy. 'Choosing Though Words'*, Manchester University Press, Manchester-New York.
- ROWLAND A. (2003), "Love and Masculinity in the Poetry of Carol Ann Duffy", in MICHELIS A., ROWLAND A. (ed.), *The Poetry of Carol Ann Duffy. 'Choosing Though Words'*, Manchester University Press, Manchester-New York, pp. 56-76.
- Id. (2003a), "Patriarchy, Male Power and the Psychopath in the Poetry of Carol Ann Duffy", in LEA D., SCHOENE B. (eds.), *Posting the Male: Masculinities in Postwar and Contemporary British Literature*, Amsterdam: Rodopi, pp. 125-139.
- SINFIELD A. (1977), *Dramatic Monologue*, Methuen, London.
- SULLIVAN J. W. N. (1936), *Beethoven. His Spiritual Development*, Alfred Knopf, New York.
- WOODS M. (2003), "'What it is like in words': translation, reflection and refraction in the poetry of Carol Ann Duffy", in MICHELIS A., ROWLAND A. (ed.), *The Poetry of Carol Ann Duffy. 'Choosing Though Words'*, Manchester University Press, Manchester-New York.

SIMONA POLLICINO

Tra identità e alterità: la parola poetica di Philippe Jaccottet e il paradosso del traduttore trasparente

All'ascolto della parola del mondo

La parola di Philippe Jaccottet, poeta e traduttore svizzero di lingua francese, una delle voci più rappresentative della poesia contemporanea, si offre al lettore in modo immediato, senza artifici retorici né finzione ovvero “habite le sens, comme la voix juste habite la mélodie” (Starobinski 1971:7). Eppure, alla linearità e alla limpidezza proprie del “discours”¹ è sempre sotteso l'incessante interrogarsi sul mistero insondabile dell'esistenza, il quale si sottrae alle maglie del poema come allo scandaglio della ragione umana. Per questo nell'opera di Jaccottet ‘chiarezza’ non è mai sinonimo di semplicità o di intelligibilità, ma piuttosto descrive la disposizione del poeta ad accogliere, privo di schermi e di sovrastrutture, tutte le sollecitazioni e “tous les accidents de la lumière du monde” (ivi: 9). Di fronte alla ‘defezione’ del senso e all'insufficienza del linguaggio, Jaccottet

¹ La tensione di fondo che anima l'opera di Jaccottet si riflette anche sul piano formale: il poeta infatti oscilla tra il rispetto della versificazione tradizionale e l'uso del verso libero come della prosa, mettendo tali strumenti al servizio della traduzione. Quello che egli definisce ‘poème-discours’, una forma in versi lunghi e regolari che scorrono con un ritmo quasi prosastico, si contrappone al ‘poème-instant’ che ritrova invece nel primo Ungaretti. Al riguardo Jaccottet si interroga: “Mais comment passer de certaines notes poétiques au poème ? La voix retombe trop vite. Il y a une difficulté intéressante dans l'opposition entre le poème-instant (celui de l'*Allegria* d'Ungaretti) et le poème-discours qui a toujours été le mien, tel un bref récit légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre” (Jaccottet 1984: 47).

abbandona qualsiasi atteggiamento narcisistico,² come ogni certezza di poter comprendere la realtà e di rappresentarla, aprendo il proprio spazio soggettivo alla realtà esterna o, come osserva M. Collot, all'"altérité du monde, des mots et des êtres".³ Egli vive pienamente quell'esperienza sensibile da cui scaturisce la poesia: l'"io" del poeta umilmente si eclissa e con pazienza resta all'ascolto della 'lezione'⁴ del paesaggio,⁵ fonte privilegiata d'ispirazione, pur non rinunciando mai alla fievole possibilità di "tirer de la limite un chant" ovvero di 'dire' la bellezza del mondo "qui n'est pas une beauté sans tache" (Jaccottet 1961a: 153-154).

La poesia di Jaccottet evoca una dimensione insondabile e 'illimitata'⁶ e, attraverso un assiduo ma infaticabile *questionnement* della realtà visibile, lascia intuire l'esistenza di un significato recondito, come pure di una promessa nell'invisibile.⁷

.....
2 Jaccottet afferma: "L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin que la vue porte; et du même coup, plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau" (ivi: 11).

3 M. Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 125. Osserva ancora Collot: "Toute expérience poétique engage trois termes: un sujet, un monde, un langage". Cfr. *La poésie moderne et la structure de l'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 5.

4 *Leçons* è il titolo della quarta raccolta poetica di Jaccottet, pubblicata dopo *L'effraie* (Gallimard, 1953), *L'ignorant* (Gallimard, 1958) e *Airs* (Gallimard, 1967) presso Payot (1969) e più tardi ripresa integralmente in *Poésie 1946-1967* (Poésie/Gallimard, 1971).

5 Così Jaccottet descrive l'esperienza del paesaggio come esperienza poetica: "Dès que j'ai regardé, avant même – à peine avais-je vu ces paysages, je les ai sentis m'attirer comme ce qui se dérobe [...] ma pensée, ma vue, ma rêverie, plus que mes pas, furent entraînés sans cesse vers quelque chose d'évasif, plutôt parole que lueur, et qui m'est apparu quelquefois analogue à la poésie même". Cfr. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1998 [1976], pp. 21-22.

6 Jaccottet utilizza il termine 'illimitato' per riferirsi alla categoria del 'sacro', seppure priva di una connotazione teologica, e ne attribuisce la qualità a "ce qui fut précédemment nommé Dieu" (Starobinski 1971: 22).

7 La visione jaccottiana della poesia come esperienza sensibile rinvia, come quella di altri poeti della modernità, alla fenomenologia di Merleau-Ponty, il quale aveva

Dirai-je seulement de cette clarté qu'elle est lointaine et que rien ne la rapproche, qu'elle est là lointaine et qu'il faut la garder dans son éloignement: comme on maintenait un anneau d'espace autour du siège des dieux. [...]

C'est une autre inscription fugitive sur la page de la terre, qu'il faut saisir; que l'on voudrait comprendre. Sans que l'on sache pourquoi, elle semble prête à livrer un secret (Jaccottet 1998a: 45, 59).

Poiché la poesia è "une attention à ce qui semble une parole dite par le monde, et la recherche de la traduction la plus juste de cette parole", il compito del poeta sarà quello di ristabilire una relazione tra le "confuses nouvelles de la distance", per una poesia "sans images, qui ne fit qu'établir des rapports" (Jaccottet 1988: 106, 144). L'esperienza del paesaggio porta in sé la testimonianza di un rapporto tra le cose che il poeta *passeur* tenta di restituire attraverso la semplice designazione, nell'intento di sfuggire all'insidia dell'immagine e alla trappola del segno. Di qui la scelta di una parola portatrice di

Pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne, humour; refus aussi de l'intelligence pure, non au profit de l'imprécision des sentiments, des ténèbres de l'inconscient ou d'un quelconque primitivisme, mais pour aboutir à une clairvoyance supérieure, tels sont quelques-uns des éléments de l'état à partir duquel cette poésie, comble de limpidité, devient concevable (Jaccottet 1987: 129-130).

Lo strumento retorico del poeta sarà dunque un linguaggio diretto e 'trasparente', dietro al quale il soggetto enunciatore si ritrae, lasciando che il mondo si manifesti per il tramite della sua voce. Lo stile limpido e privo di enfasi caratterizza tanto le raccolte poetiche quanto i testi in prosa, rivelando presto, oltre a una funzione estetica, tutto il suo valore etico. L'amore di Jaccottet per la luminosità e la limpidezza è nettamente percepibile nella sua scrittura, caratterizzata da un lessico comune e da un'enunciazione esitante che testimonia la volontà del poeta di dire meglio e più chiaramente, sempre

.....
già avanzato l'ipotesi di un "invisibile del mondo" reso visibile da colui che lo abita e che non ha alcuna relazione con l'"invisibile assoluto". Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 182.

nel rispetto delle connessioni naturali del fraseggio, mai privo di variazioni inedite. Significanti e significati a cui le parole rinviano sono d'ostacolo alla trasparenza del poema, come lo è la soggettività del poeta laddove tenda a prevaricare sul fluire melodioso del *chant*. "À partir du rien" (Jaccottet 1984: 56), il poeta "ignorant" e "appauvri" fa tabula rasa di tutto ciò che potrebbe frapporsi tra sé e il mondo e ricerca una poesia che non si serve di immagini. Pur riconoscendo all'immagine il potere evocativo dell'emozione, il poeta diffida della sua funzione mediatrice: nessun ostacolo si interpone tra il lettore e la sua percezione del testo, nel quale egli viene accolto e avvolto in un'atmosfera cristallina.

Superando il carattere sfuggente e aleatorio dell'immagine, il concetto di 'trasparenza' in senso lato assume nella poetica di Jaccottet una valenza fondamentale e si traduce in una poesia che è frutto di un paziente *travail de justesse* e di un'opera di sfrondamento della scrittura di cui gli haiku giapponesi sono un mirabile esempio:

C'était vraiment la légèreté et la transparence totales, il n'y avait plus d'éloquence, et il n'y avait pas seulement l'absence des images, il y avait l'absence d'explication, l'absence presque de syntaxe, tout ce dont je pouvais à un moment me trouver encombré dans les poèmes [...] (Jaccottet 2002: 155).⁸

In una dimensione di assenza e di attesa, l'intento del poeta è quello di interrogare la voce del mondo e di tradurla *malgré tout*, anche laddove questo significhi demandare la propria funzione ad altre figure provvisorie, molto spesso solo indistinte *silhouettes*. Di qui la frequente dispersione del pronome soggetto e la personificazione

8 Sull'haiku quale esempio di una poesia 'senza immagini', Jaccottet spiega altrove: "Si j'avais connu alors l'admirable ouvrage de R. H. Blyth sur le Haiku [...], j'aurais été comblé presque à l'excès, au point de n'avoir presque plus rien à faire qu'à citer de ces brefs poèmes dont chacun eût montré, avec une modestie éblouissante, que ce à quoi j'aspirais confusément existait déjà [...]. J'aurais eu alors la preuve de ce que je pressentais aussi, qu'une telle transparence, qu'une réduction si souveraine à quelques éléments, ne pouvaient être atteintes qu'au sein d'un état donné dont j'avais d'ailleurs vaguement dessiné les contours: grâce à l'effacement absolu du poète" (Jaccottet 1988: 144-145).

degli elementi della natura quali proiezioni allegoriche di quest'ultimo. Al livello stilistico, diversi sono i procedimenti attraverso i quali il poeta esprime l'incertezza enunciativa, come ad esempio l'uso frequente della forma interrogativa e della sospensione della frase, il cui effetto è quello di attenuare sensibilmente l'affermazione. Il più delle volte il poema coincide con un dialogo interiore che è la manifestazione di una scissione del poeta da una soggettività ingombrante e di una adesione/fusione con il ritmo del *chant*. L'esperienza poetica si estrinseca nella presa di distanza da sé, processo sul quale poggia la sua concezione della "trasparenza", di cui tutta la sua opera può essere letta come un elogio. Essa è una virtù del poeta tanto più difficile da raggiungere quanto più distanti sono i livelli della sua ricerca, ma rimane l'ideale saldo e irrinunciabile che muove il suo progetto poetico:

Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une œuvre musicale, enchantement pur, mais non froid, regret de n'être pas musicien, de n'avoir ni leur science, ni leur liberté. Une musique de paroles communes, rehaussée peut-être ici et là d'une appoggiature, d'un trille limpide, un pure et tranquille délice pour le cœur, avec juste ce qu'il faut de mélancolie, à cause de la fragilité de tout (Jaccottet 1984: 15-16).

'Trasparente', 'translucido', 'diafano': per una transitività della poesia

"Il y a quelque chose à dire sur cette impression de brillant, de légèreté, de transparence, [...] sur cette impression irrésistiblement paradisiaque, on ne saurait préciser pourquoi" (Jaccottet 1984: 60). Così scrive Jaccottet ne *La Semaïson*, provando a condensare in un solo concetto la qualità che sostanzia la sua poetica e che egli ammira nella luce di una mattina d'estate, dei giorni di sole e di vento del nord, o ancora nei colori che emanano dalla Valle delle Ninfe al calare della notte,⁹ momenti in cui è possibile entrare in contatto

9 Particolarmente suggestiva è la descrizione che Jaccottet fa del paesaggio: "À ne pas oublier: ces couleurs du paysage vues en revenant du Val des Nymphes, tout à la fin du jour; couleurs telles qu'on en voit rarement, qu'on dirait d'abord

con gli elementi primordiali di bachelardiana memoria, in virtù di quel carattere 'translucido' che consente di vedere al di là, attraverso le cose. Ne è la prova il fatto che Jaccottet privilegi alcuni termini, per questo sinonimi, per designare quel filtro che si frappone tra lo sguardo e le cose, ma che pure le lascia trasparire, permettendone una visione a diversi gradi di nitidezza. Il poeta chiarisce a più riprese: "C'est comme si l'on avait déposé sur les choses des couches de peinture extrêmement minces, qui laisseraient passer un peu d'une luminosité qui viendrait d'en dessous; couches de couleur translucides, mais sans être brillantes"; e ancora: "couleurs sombres déjà, mais en quelque sorte transparentes", "couleurs quoique plutôt sombres, transparentes", "un peu plus sombres, et plus transparentes" (Jaccottet 2001a: 63-65). L'aria e la luce di certi paesaggi come quello di Grignan hanno in comune questa proprietà; la prima è già in sé "spirale de transparences" (Jaccottet 1988: 60), e specialmente nelle sere d'inverno quando "dans les hauteurs, le ciel atteint la plus vive transparence" (Jaccottet 2001a: 57), o in autunno, quando è "transparent et fragile" (Jaccottet 1998b: 108). Persino la notte, seppure ambivalente, può essere chiara e limpida come "celle qui est transparente, vaste, magique" (Jaccottet 1984: 241), "la diaphane, l'arbre veiné d'argent" (Jaccottet 1998a: 106), le cui qualità, impresse nella memoria dei momenti più felici, sono le stesse di altri elementi come l'aria, l'acqua e la terra e racchiuse nei termini "*léger, clair, transparent*" (Jaccottet 1988: 171) come pure nelle immagini ricorrenti del vetro e del cristallo.¹⁰

Il trasparente, il diafano, il translucido assumono tutto il loro peso semantico in relazione alla dialettica visibile/invisibile sulla quale il poeta costantemente si interroga, nella misura in cui contraddistinguono quei momenti, brevi istanti epifanici, in cui la dimensione nascosta del mondo si concede "avec netteté", "parfaitement" e "sans détours", conferendo un senso alle cose visibili: "Fraîcheur,

transparentes; [...]. / Telles des couches extrêmement minces, des glaces laissant passer quelque chose d'une luminosité qui viendrait des dessous; translucides sans être brillantes" (Jaccottet 2001b: 144).

¹⁰ Così recita il verso di una poesia: "Aide-moi maintenant, air noir et frais, cristal..." (Jaccottet 1977: 85).

neuve fraîcheur, transparence..." (ivi: 87).¹¹ Ciò spiegherebbe il valore metafisico della trasparenza, che concede all'uomo sprazzi di verità e apre una breccia nel mistero dell'Inconnu', dell'Invisible', dell'Infini'. Jaccottet vede negli elementi del paesaggio dei mediatori tangibili del sacro: "peut-être était-ce parce qu'il n'y avait plus en eux de marques évidentes du Divin que celui-ci parlait encore avec tant de persévérance et de pureté" (Jaccottet 1998a: 32); e ancora, citando Max Jacob, a proposito della dimensione del visibile: "J'ai vu le Seigneur sous les eaux d'une rivière. La rivière était transparente" (Jaccottet 2001c: 45). Se ne deduce che per il poeta la trasparenza della poesia, come quella dell'aria e dell'acqua, invita a un passaggio, alla circolazione ininterrotta di parole, di suoni, di vibrazioni capaci di diffondersi anche attraverso la distanza: "Parole-passage, ouverture laissée au souffle. Aussi aimons-nous les vallées, les fleuves, les chemins, l'air. Ils nous donnent une indication sur le souffle. Rien n'est achevé. Il faut faire sentir cette exhalation, et que le monde n'est que la forme passagère du souffle" (Jaccottet 1984: 43). E come osserva J.-P. Richard "passer, n'est-ce point encore dépasser?"; il momento presente diventa luogo di passaggio, spazio vivo di scambio e di rispondenza, fenditura attraverso la quale è possibile rintracciare e ricucire quei punti di riferimento che si sono perduti nella dimensione del tempo (Richard 1964). In questa prospettiva, l'aria e la luce portano in sé il segno di queste relazioni: l'una "palpite", "bouge" e trae luminosità dal suo stesso movimento; l'altra, quasi consequenziale, coincide con "le mouvement de la lumière au sein de la lumière" (Jaccottet 1961b: 14) e non è altro che "la somme exaltée de leurs rapports" (Richard 1964: 317).

La dialettica del visibile e dell'invisibile non può non essere interpretata in rapporto alla questione del lirismo moderno, e in particolare all'importanza che assumono il concetto di 'voce' e la tensione tra il soggetto poetico, quello autobiografico e la dimensione univer-

¹¹ Come osserva M. Collot, il paesaggio di Jaccottet è un campo vivo in cui ogni elemento ha una funzione simbolica ovvero "fait signe", rinvia a un significato. Per il tramite del visibile, l'invisibile diviene l'origine dell'emozione e della parola (Collot 1989: 277, 264).

sale.¹² Mediatore di un 'io' non più garante del suo statuto poetico, Jaccottet sceglie una 'spersonalizzazione' volontaria, delegando la sua voce a delle "figurazioni" tanto fragili quanto precarie, a riprova di quell'"esitazione posturale"¹³ che accomuna i poeti suoi contemporanei. Superando i limiti della soggettività, la "poétique du retrait" jaccottiana è espressione di questo 'nuovo' lirismo, fondandosi sul decentramento da un 'io' autobiografico e sulla ricerca di una parola 'giusta' e 'trasparente'. Il soggetto poetico, pur nell'indeterminazione e nell'opacità del suo profilo, affronta l'enigma dell'esistenza e della poesia, assumendo lo statuto di soggetto etico,¹⁴ vigile garante dell'autenticità della parola di cui si serve e di cui fa dono. La poesia nasce sempre da una presenza e la presenza è la sua vocazione: essa è il frutto di una particolare attenzione al mondo e alimenta la ricerca costante di uno sguardo su di esso ancora più profondo.

Il passaggio verso la voix juste o "la lumière qui franchit les mots"

L'opera di Jaccottet non può non essere letta attraverso la voce dei poeti tradotti che vi hanno lasciato un'impronta indelebile.¹⁵ Inscindibile dalla creazione poetica, la traduzione è per Jaccottet una

¹² Sulla crisi del soggetto lirico moderno si vedano, tra gli altri, J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, D. Rabaté, J. Sermet, Y. Vadé, *Le Sujet lyrique en question*, Modernité 8, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

¹³ Cfr. Ph. Hamon, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

¹⁴ J.-M. Maulpoix lo definisce "poète tardif", i cui tratti distintivi sono la discrezione, l'annullamento e l'oblio di sé. Cfr. "Philippe Jaccottet. Le poète tardif", in P. Née, J. Thélot, *Philippe Jaccottet, Cahier quatorze/Le Temps qu'il fait*, 2001, pp. 159-168.

¹⁵ Tra i più amati indubbiamente vi sono Rilke e Hölderlin, in ragione dell'influenza che hanno esercitato sulla poetica di Jaccottet. A molti altri scrittori egli deve tuttavia la sua formazione di germanista: si pensi a Goethe, Bachmann, Benjamin, Härtling, Mann e Musil. D'altra parte, non vanno trascurate le sue traduzioni di Omero, Gongora, Mandelstam, come pure quelle di Tasso, Leopardi, Ungaretti, Montale, Bertolucci.

preziosa occasione per rivalutare la sua stessa scrittura; nel segno della trasformazione e del rinnovamento, traducendo egli si pone all'ascolto di un'altra parola, che ambisce a restituire attraverso una "réaccentuation nouvelle du chant premier" (Jaccottet 1997, 15). Indagando la sua opera nelle sue diverse forme, si può osservare come questa sia disseminata delle tracce di altre poetiche e di altri 'paesaggi' interiori e come, analogamente a quanto avviene nella scrittura in proprio, quella del traduttore rimanga una presenza discreta, non assente bensì 'trasparente'. Mai abdicando al suo statuto legittimato da stilemi sempre riconoscibili, il poeta traduttore dischiude il proprio spazio per accogliere umilmente l'altro, estrinsecando la finalità etica della traduzione sulla quale insiste A. Berman: "La traduction, écrit-il, de par sa visée de fidélité appartient originairement à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue" (Berman 1999: 75). Anche questa esperienza è un 'esercizio' di *effacement* per il traduttore, il quale saprà mostrarsi "le plus discret qu'il soit, le plus soucieux d'alléger sa présence, de la rendre presque invisible" (Starobinski 1971: 10), affinché nel testo tradotto risuoni limpida "la voix native du poème étranger" (Jaccottet 1997: 15). Nella veste di traduttore, Jaccottet realizza un paziente lavoro di epurazione del linguaggio e fa sua una sorta di "controretorica" scevra da qualsiasi ornamento o invenzione artificiosa, come pure da arbitrarie variazioni di tono. Come emerge dalle sue considerazioni sulla traduzione, sebbene sporadiche e lontane da teorie e tecnicismi,¹⁶ il poeta si esprime ancora una volta in termini di 'transparence', 'effacement', 'oubli':

Si, maintenant, j'essaie de mieux comprendre ce qui s'opérait en moi plus ou moins consciemment en période 'créatrice', dans ces trop rares

¹⁶ In un'intervista per il Journal de Genève del gennaio 1997 dal titolo "Jaccottet, poète de la traduction", Jaccottet afferma: "Je pense – mais je suis l'homme le moins théoricien qu'il soit – qu'il n'y a pas de principes généraux de traduction. Plutôt une écoute de chaque poète dans sa singularité. La poésie, c'est pour moi d'abord et presque toujours une voix et un ton. Quand je traduis des poèmes, ou même de la prose, j'ai l'illusion que j'entends la voix de l'écrivain et j'essaie, très intuitivement, de l'épouser de mon mieux".

moments de concentration à l'écoute des profondeurs, je me dis que le travail consistait beaucoup moins à 'bâtir', à 'forger', à 'ériger' une œuvre qu'à permettre à un courant de passer, qu'à enlever des obstacles, à effacer des traces; comme si, en fin de compte, le poème idéal devait se faire oublier au profit d'autre chose qui, toutefois, ne saurait se manifester qu'à travers lui (Jaccottet 1987: 322).

Nondimeno, l'intento di Jaccottet di scomparire dietro a un'altra voce alleggerendo la sua presenza fino a renderla quasi invisibile non va interpretato come la volontà di abdicare al proprio ruolo in funzione di un totale servizio alla lingua e alla parola dell'altro poeta, ma piuttosto come un atto di umiltà con cui egli manifesta il desiderio di aderire il più possibile al poema straniero. Il concetto di 'trasparenza' espresso da M. Blanchot riesce a condensare tutto il senso di questo proposito: "une identité à partir d'une altérité ... rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours 'autre', mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction" (Blanchot 1971: 69-73). Coerentemente con la sua poetica e con la sua presa di distanza dall'atto enunciativo, anche nella traduzione Jaccottet ricerca sempre il riflesso in un'altra parola e l'adesione al suo ritmo. Come spiega ancora Starobinski: "De l'auteur qu'il admire, et dont il offre le texte en le tournant vers nous, en version française, il veut que la voix reste perçue, en vérité, distincte comme celle d'un autre. Et ce respect de l'altérité lui impose de traduire différemment chaque auteur, selon l'esprit ou le génie propre de ceux-ci" (Starobinski 1988: 40). Da cui deriva la sua visione del tradurre:

Qu'est-ce traduire, sinon se faire accueil, n'être d'abord rien qu'une oreille attentive à une voix étrangère, puis donner à cette voix, avec les ressources de notre langue, un corps en qui survive l'inflexion première? Toute traduction vraiment accomplie instaure une transparence, invente un nouveau langage capable de véhiculer un sens antécédent.

L'autoriflessione di Jaccottet sulla traduzione rinnova da un lato la centralità del concetto di trasparenza che anche qui assurge a ideale poetico ed etico, dall'altro ne rivela il paradosso e la contraddizione

di fondo. Diviso tra il tentativo di mettere in sordina la sua stessa voce e l'inevitabile travaso nel testo tradotto di tratti stilistici propri, nel suo atto intrinsecamente soggettivo il traduttore aspirerebbe al più alto grado di oggettività.

Di Ungaretti, ad esempio, Jaccottet saprà apprezzare l'equilibrio tra le inclinazioni umane più elementari e istintive, il rapporto non mediato dell'uomo con il mondo e con i suoi fenomeni, connotato da "une fraîcheur native, qui est sensible aussi lorsqu'il parle des êtres, de la tendresse, du désir, de la séparation" (Jaccottet 2008: 205). L'universo poetico di Ungaretti è inseparabile dal suo vissuto ed è intriso di un sentimento di malinconia e di angoscia correlato all'esperienza della guerra e del lutto, al quale fanno però da contrappunto tracce di luce radiosa e vitale. Il rapporto di amicizia e la collaborazione che lega i due poeti, permetterà a Jaccottet di superare, guidato più dalle passioni che non dal filtro dei pensieri, l'iniziale difficoltà di restituire il ritmo delle poesie più lontane dallo stile prosastico del suo *poème-discours*. Al ritmo di quest'ultimo si contrappone infatti la parola 'ambiziosa' di Ungaretti che, a differenza dell'altra, raramente fluisce, cristallizzandosi in brevi e preziosi istanti epifanici. Nel poema ungarettiano, piccola monade verbale mai sovraccarica di parole né di accordi superflui, il ritmo si concentra in uno stile nominale asciutto che riesce a fare a meno dell'estensione della frase. Al vaglio di Jaccottet, tale densità costitutiva della parola sfugge a qualsiasi tentativo di trasposizione in un'altra lingua. Se nell'*Allegria* si riscontrava il passaggio dalla massima concentrazione dell'enunciato isolato e spesso brevissimo ad una nuova articolazione metrico-sintattica del verso, nel *Sentimento del tempo* Ungaretti recupera l'endecasillabo e gli altri versi tradizionali, sia pure spezzandone l'ordine lineare per mezzo di inversioni, spostamenti, iperbati ed ellissi verbali. Quando non coincide con un unico enunciato monofrasale, il verso è caratterizzato da inattesi nessi sintattici e semantici. La prosodia, se non instabile come nelle poesie precedenti, rimane comunque alquanto libera. Si può dunque comprendere la difficoltà di Jaccottet il quale, sebbene affascinato dalla densità e dalla forza di concentrazione del *poème-instant*, rimane più legato a un'impostazione dialogica, quando non addirittura polifonica, del testo. Ciò spiegherebbe il motivo

per cui egli scelga di tradurre le poesie di Ungaretti la cui struttura si presenta sintatticamente più articolata e complessa. Ne è un esempio, tra gli altri, *Ricordo d’Africa (Souvenir d’Afrique)* dove, sfuggendo a uno schema metrico fisso, il flusso del ricordo della perduta terra natia si sviluppa oltre i confini del verso; la configurazione sintattica mostra come non vi siano più i periodi monofrasali e la giustapposizione di singoli frammenti verbali della prima fase poetica, e come adesso la frase sia sottoposta ad una tensione espansiva e per questo si snodi in una serie di coordinate per asindeto. Ciò avviene non senza le discordanze proprie di un ritmo sincopato che ricalca quello irregolare della memoria. Si osservino l’impiego di *enjambements* e la frequente dislocazione degli elementi della frase: anche all’interno della singola strofa è evidente come i verbi siano tutti distanti dai loro complementi, che possono precederli come seguirli in posizione distaccata (*Non più ora tra la piana sterminata / E il largo mare m’apparterrà, né umili / Di remote età, udrò più sciogliersi, chiari, / Nell’aria limpida, squilli*) ; come è pure frequente l’inversione del soggetto e del suo predicato (*esalterà / Folle la fantasia*). In evidenza è la negazione che apre il poema e lo reggerà fino alla fine, anche nelle sue forme correlate (*né... né*), così imprimendo la struttura involuta della frase negativa al futuro. Si può facilmente intuire come in questo caso Jaccottet traduttore da un lato si sia riconosciuto nell’andatura prosastica dell’originale, dall’altro abbia ripristinato l’ordine progressivo della frase francese. Rinunciando alla segmentazione sintattica degli enunciati, il traduttore ricompone infatti il periodo che per questo arriva ad estendersi oltre i confini del verso. Riesce invece a conservare l’accumulazione lessicale, così come i punti di tensione e di enfasi (si notino gli *enjambements ni / n’entendrais plus; ma folle rêverie ne devêtira plus* e l’effetto tanto visivo quanto sonoro dell’apposizione *clairs*). Rimane inalterato anche l’uso della negazione, a riprova della funzione chiave che assume nelle sue poesie.¹⁷

17 Nella poesia di Jaccottet la negazione prevale in virtù del suo valore enunciativo e della sua forza illocutoria. Per uno studio approfondito al riguardo e più in generale sull’enunciazione nella poesia di Jaccottet cfr. M. Monte, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l’œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Rimanendo nell’ambito della poesia italiana, Jaccottet traduce alcuni testi delle *Occasioni* di Montale, accomunati da una struttura dialogica in cui l’interlocutore coincide spesso con una figura femminile enigmatica e dall’uso di un lessico ricco e inusuale. Vi domina una profonda introversione del soggetto poetico che si traduce nella tensione linguistica e nello stile succinto di un discorso ermetico, quasi criptico. La struttura di queste poesie è costantemente sostenuta da una rete di legami tra oggetti e immagini che rimandano gli uni agli altri e al contempo rinviano a un passato ormai irrecuperabile e indecifrabile. Il testo si snoda seguendo la cadenza irregolare della conversazione, riconducibile alla presenza di dislocazioni sintattiche e di conseguenti variazioni del ritmo, e tuttavia sempre capace di sfruttare le potenzialità della rima e delle sonorità. L’apparente disarmonia che deriva dalla giustapposizione di oggetti refrattari e irriducibili introduce nella poesia *l’hic et nunc* del quotidiano senza per questo abbassarne il tono. Il poeta offre al lettore la consolazione di folgoranti occasioni della memoria in cui gli oggetti si elevano ad emblemi capaci di indicare “il punto morto del mondo, l’anello che non tiene”. Tale squarcio sembrerebbe mimeticamente rappresentato nel poema al livello sintattico, dove prevale l’ordine marcato dalla presenza di anastrofi, iperbati e anacoluti. Sul piano strettamente metrico, la versificazione montaliana si caratterizza per una serie di elementi irregolari che pure assicurano una scansione elegante di endecasillabi, anche quando questa imita la prosa e dà vita a un verso “moderatamente libero” (Contini 1970). Riprendendo l’incipit della poesia *Sotto la pioggia (Un murmure; e la tua casa s’appanna)* osserviamo un’apertura *in medias res*, sintatticamente rappresentata dalla presenza del punto e virgola che introduce una pausa lunga e isola l’evento/occasione nella sua ‘estraneità’. Questa tipologia sintattica di presentazione nominale ellittica resta invariata nelle due versioni che ne dà Jaccottet in due momenti diversi. In entrambi i casi, notiamo l’aggiunta dell’aggettivo ‘seul’ e la riduzione della pausa che giustifica la sostituzione del punto e virgola con la virgola. Un’altra serie di giustapposizioni di sintagmi binari articola l’intero poema; nelle due versioni di Jaccottet, numerosi sono i casi di inversione S/V e di distanziamento di questi con l’inserimento di

incisi. Esemplicativo è il verso “Si punteggia uno squarcio...” che evoca l’occasione di una fenditura nel cielo e nel contempo un cambiamento metrico impreveduto che Jaccottet condensa nella soluzione sostantivale “*éclaircie mouchetée*” (*schiarita screziata*).

Un altro lungo sintagma nominale apre *Punta del Mesco* in cui il traduttore introduce il nucleo verbale della proposizione relativa (“que raie le vol”). Più in là nel testo troviamo un’altra anteposizione del complemento circostanziale e l’inversione S/V messa in rilievo dall’*enjambement* (*nella ghiaia bagnata s’arrovella / un’eco degli scrosci*), due costruzioni che saranno mantenute nella versione francese. In particolare in questa poesia, è possibile notare l’utilizzo di una nomenclatura che rinvia a una grande varietà di oggetti e di fenomeni che sfuggono a qualsiasi tentativo di generalizzazione. Altro esempio è la costruzione ellittica “Polene che risalgono / e mi portano qualche cosa di te”, che Montale isola introducendo il punto finale e che il traduttore, pur mantenendo la forma sintatticamente incompiuta, chiude invece con i puntini di sospensione. Un utilizzo della punteggiatura, quello di Jaccottet, che già nelle poesie caratterizzava l’enunciato incompleto, indicava l’interruzione del discorso dovuta all’impossibilità di un dire esaustivo, ma che pur sempre suggeriva una possibile prosecuzione.

In un’ottica traduttiva, è naturale allora interrogarsi su come tradurre in francese la poesia montaliana essenzialmente “sostantivale”, la cui struttura ‘aperta’ dissolve i legami sintattici e offusca le relazioni semantiche. Anteposando i complementi circostanziali e il nucleo verbale, il verso del poeta italiano rilancia incessantemente l’attesa e sospende l’articolazione dell’enunciato. Nella sua traduzione Jaccottet ne modulerà il movimento su quello libero della voce naturale, sebbene la sua struttura rimanga comunque sempre sorvegliata. Scegliendo la forma del *poème-discours* scandita dalla designazione di oggetti e di immagini tanto immediati quanto precari, il traduttore fa sue la sobrietà e l’essenzialità dello stile montaliano. Talvolta restituisce l’ambiguità e la perturbazione dei legami sintattici, talaltra ristabilisce l’ordine logico-sintattico e per scrupolo di chiarezza riabilita il complemento verbale. Il rispetto dei tratti distintivi della sintassi testimonia una disposizione di Jaccottet ad accogliere Montale

nel proprio spazio linguistico e a mettere in risalto la casualità degli eventi e l’assenza di legami interni in un contesto caotico che sfugge all’analisi. Sia pure nell’esiguità dei testi tradotti, Jaccottet restituisce la respirazione del verso e l’intensità del poema originale nella cui trama sintattico-semanticamente tutto il discorso allude e rinvia a una dimensione altra da quella descritta o evocata. Consapevole di non essere sempre riuscito nell’intento, egli afferma:

Dans le travail de la traduction, où le passage de la langue originale à l’autre, dégradant par nature puisque l’élan originel en est évidemment absent, peut requérir dans certains cas du traducteur une intervention plus libre, plus hardie, ou une réaccentuation nouvelle du chant premier. J’ai conscience de n’avoir pas toujours évité ce risque (Jaccottet 1997: 14-15).

Per il poeta l’atto di tradurre interviene costantemente per mettere in discussione la sua stessa scrittura: tale pratica agisce su quest’ultima ancor prima che su quella del poeta straniero di cui si impregnerà, interrogando sin dal principio le potenzialità del linguaggio poetico e modificando il rapporto che ha instaurato con l’altro. Se è vero che nel ritmo si concentra la parte di alterità del poema da tradurre, la traduzione poetica può restituire l’essenza autentica del testo poetico non necessariamente ricalcandone l’impianto sintattico né tantomeno il sistema metrico-prosodico. Come osserva Starobinski, Jaccottet “n’oblitérè pas son identité, ne s’absente pas de sa parole. Il se veut toujours solidaire de sa voix” (Starobinski 1971: 9). Il suo esempio dimostra che la traduzione risulta tanto più riuscita quanto più è esperienza poetica condivisa, occasione per la lingua di sperimentare potenzialità poetiche o di risvegliare “des possibilités encore latentes” (Berman 1984: 21). Se il ritmo è il luogo di una produzione personale del senso, allora tradurre significherà preservare tanto l’identità della lingua, del testo e della voce del poema originale quanto l’alterità di quelli del poema tradotto. In tal senso, Jaccottet traduttore sembra voler rimarcare una separazione, nella misura in cui anch’essa risponde al suo ideale etico di autenticità della parola poetica, pur nella consapevolezza che la distanza tra il poema straniero e la sua traduzione non potrà

mai essere colmata. Neanche quando traduce, infatti, il poeta viene meno al patto di fiducia con se stesso e alla responsabilità della sua parola, confermandone ogni volta la forza enunciativa e l'unicità del movimento. In questa prospettiva, la verità cui essa tende si rivela proprio in questa relazione 'interrogativa' e dialogica con il mondo. Nella sua dimensione plurale, la traduzione risulta essere una autentica riserva poetica; plurimo atto di enunciazione, essa produce incessanti echi e fa rivivere in altre voci quel *murmure* che anima i poeti al di là delle specificità di ogni lingua come degli altri ostacoli alla 'trasparenza', e che non solo è condivisibile, ma è anche quella parte verosimilmente traducibile della poesia. Tale circolazione, ne è convinto Jaccottet, può realizzarsi per opera del traduttore che ne assicura la limpidezza del passaggio:

Le rêve qui nous saisit [...] est celui d'une transparence absolue du poème, dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre, avec les tensions que créent les distances, les accents particuliers que donne l'éclairage, la sérénité aussi que suscite une diction régulière, un discours dépouillé de tout souci de convaincre l'auditeur, de faire briller celui qui discourt, ou, à plus forte raison, de lui valoir une victoire de quelque espèce que ce soit (Jaccottet 1988: 120).

BIBLIOGRAFIA

- BERMAN A. (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.
 Id. (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.
 BLANCHOT M. (1971), *L'Amitié*, Gallimard, Paris.
 CHALARD R.-A. (2005), "Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable", in *Études françaises*, 2005, 41/3, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 129-151.
 Collot M. (1989), *La poésie moderne et la structure de l'horizon*, PUF, Paris.
 Id. (1998), "Paysage et traduction: dans la proximité de l'inaccessible", in MELZI D'ERIL KAUCISVILI F. (a cura di), *La parola di fronte. Creazione e traduzione in Philippe Jaccottet*, Alinea, Firenze.
 Id. (2011), *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud, Arles.
 CONTINI G. (1970), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino.
 JACCOTTET Ph. (1961a), *Éléments d'un songe*, Gallimard, Paris.
 Id. (1961b), *L'Obscurité*, Gallimard, Paris.
 Id. (1977), *À la lumière d'hiver précédé de Leçons et de Chant d'en bas*, Gallimard, Paris.
 Id. (1984), *La Semaïson. Carnets 1954-1979*, Gallimard, Paris.
 Id. (1987), *Une transaction secrète*, Gallimard, Paris.
 Id. (1988), *La Promenade sous les arbres*, La Bibliothèque des Arts, Paris.
 Id. (1997), *D'une lyre à cinq cordes. Traductions de Philippe Jaccottet 1946-1995*, Gallimard, Paris.
 Id. (1998a), *Paysages avec figures absentes*, Poésie/Gallimard, Paris [1976].
 Id. (1998b), *Observations et autres notes anciennes. 1947-1962*, Gallimard, Paris.
 Id. (2001a), *Et, néanmoins. Proses et poésies*, Gallimard, Paris.
 Id. (2001b), *Carnets 1995-1998 (La Semaïson, III)*, Gallimard, Paris.
 Id. (2001c), *Notes du ravin*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière.

Id. (2002), "Entretien avec Reynald André Chalarid", in *Le nouveau recueil*, 62, mars-mai.

Id. (2014), *Œuvres*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

LOMBEZ C. (2003), *Transactions secrètes. Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et Hölderlin*, Artois Presses Université, Arras.

MATHIEU J.-C. (1996), "Le poète tardif: sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet", in *Le Sujet lyrique en question, Modernités 8*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, pp. 203-219.

MONTE M. (2002), *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre de Philippe Jaccottet*, Champion, Paris.

RICHARD J.-P. (1964), "Philippe Jaccottet", in *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil/Essais, Paris, pp. 315-339.

SOURDILLON J.-M. (2004), *Un lien radieux. Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, L'Harmattan, Paris.

STAROBINSKI J. (1971), "Parler avec la voix du jour", in Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, Paris, pp. 7-22.

Id. (1988), "Philippe Jaccottet à la recherche de l'insaisissable", in *Forum der Schriftsteller*, 2, pp. 37-43.

TAPPY J.-F. (2008) (sous la direction de), *Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondance 1946-1970*, Gallimard, Paris.

VISCHER M. (2008), "La poétique de Philippe Jaccottet. Une 'écriture de la traduction'", in *Europe*, n. 955-956, nov.-déc.

SALLY FILIPPINI

La pièce voilée – mécanismes de la transparence entre le roman et son adaptation

Introduction

En s'inspirant du courant réaliste qui s'était affirmé au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le mouvement naturaliste proposa un renouvellement du domaine artistique et littéraire. Influencé par la médecine contemporaine, le naturalisme aspirait à transposer les principes méthodiques de la science à l'art et à la littérature (Chevrel 1982 : 27) à travers un regard désenchanté sur la réalité. Une première définition du naturalisme fut donnée par le critique d'art Jules-Antoine Castagnary, au Salon de Paris de 1863. Ce dernier écrivait que la nouvelle peinture contemporaine était " issue des profondeurs mêmes du rationalisme moderne " et représentait " l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et son but unique [était] de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité. C'est la vérité s'équilibrant avec la science " (1892 : 140). Ces idées furent reprises aussi en littérature, notamment par Émile Zola, bientôt défini comme chef de file du mouvement naturaliste. Déjà dans ses premiers travaux, il avait commencé à déterminer les principes et les caractéristiques littéraires du mouvement. " Le but de la méthode expérimentale [...] consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène " (1881 : 3), écrivait Zola dans un article intitulé " Le roman expérimental ", qui devint ensuite le titre de son recueil d'essais théoriques sur le naturalisme. La particularité du mouvement naturaliste est à recher-

cher dans son inclusivité, puisqu'elle refuse " de se situer au seul plan littéraire " (Chevrel 1982 : 27) et vise à comprendre plusieurs domaines, justement à cause de la perspective scientifique qu'il a sur la réalité. À cet égard, Zola affirmait que les écrivains naturalistes s'appuyaient sur la physiologie afin de " résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société " (1881 : 20). Comme la rédaction d'un roman naturaliste devait consister alors en une expérimentation sur la société inspirée par la quotidienneté de sujets réels, la narration et le procédé d'analyse devaient être les plus transparents que possible. En effet, l'écriture naturaliste visait à être un miroir de la société, donc à reproduire le plus fidèlement la réalité observée par le romancier sans que les procédés littéraires et le travail de documentation de l'auteur qui permettent cet effet de réel n'apparaissent au lecteur. Pour Zola, les ouvrages naturalistes devaient s'engager à être " un simple verre à vitre, très mince, très clair, [...] qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité " (Becker 1998 : 156). À la lumière des problématiques de la transparence dans le naturalisme et à partir d'une analyse de *Thérèse Raquin*, œuvre de Zola parue dans *L'Artiste* en 1867 et successivement publiée en plusieurs versions (illustrée et théâtrale), nous nous attarderons sur l'adaptation théâtrale de Zola. Celle-ci représente un cas intéressant pour l'étude de l'effet de réel singulier qui découle de l'emploi du principe de la transparence cher aux arts naturalistes et qui ne s'applique pas de la même manière dans les traditions romanesque et dramaturgique. Après avoir déterminé les éléments les plus importants pour obtenir un effet de réel à travers la transparence dans le roman, le même procédé sera effectué avec son adaptation pour la scène. Puisque la mise en scène du drame fut reprise plusieurs fois et ensuite adaptée pour le cinéma, sans mentionner le fait que chaque représentation est unique, ce travail se restreint à l'étude de la transparence du texte théâtral publié par Zola en 1873 et à la comparaison entre le texte romanesque et la pièce.

Le naturalisme et la transparence

Le roman naturaliste se fonde sur l'expérience de son écrivain, qui réalise l'enquête et l'expérimentation sur des sujets choisis dans un milieu social. Le roman pourrait être considéré comme une sorte de reportage narrativisé d'une histoire vraie ayant le but de montrer les tempéraments de l'homme en action. En effet, Zola affirme que le roman naturaliste est " une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation " (1881 : 9). La transparence du procédé est donc fondamentale pour l'écrivain afin de rendre clairs le comportement et les tempéraments de ses personnages. En effet, la transparence est " généralement mobilisée en référence à l'expression d'une intériorité " (Zenetti 2011 : 3), donc à la visibilité de quelque chose qui est caché ou peu clair. Le naturalisme, ayant pour objectif l'analyse de l'homme et de ses relations, soit de son intériorité, vise à exposer ses thèses et ses sujets avec " clarté, transparence, simplicité, ou, d'un autre point de vue, platitude et monotonie ", affirme Chevrel (1982 : 216). Cependant, il n'est pas possible de reproduire la réalité telle qu'elle est, puisque la réalité est toujours filtrée par le regard de quelqu'un. " Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité " (Becker 1998 : 154), écrit Zola en 1864 dans une lettre à l'ami Valabrègue, poète et critique. Puisque la réalité ne peut pas être reproduite complètement, le roman naturaliste essaie plutôt de reproduire un *effet* de réalité à travers " la notation insignifiante " (Barthes 1968 : 85), l'emploi de nombreux détails dans les descriptions et l'utilisation d'un langage approprié aux classes sociales représentées dans les romans. Cet effet de réalité, " fondement de ce vraisemblable inavoué " (ivi : 88), crée aussi un sens de transparence sur la réalité, puisqu'il donne l'impression au lecteur de pénétrer les mécanismes et l'âme des personnages. En revanche, le théâtre se caractérise par une transparence inverse, puisqu'il est possible de *visualiser* la réalité à travers la mimesis, au lieu de la recréer dans l'imaginaire à travers la narration. Il est néanmoins vrai que le théâtre arrive à reproduire la réalité telle qu'elle

est ; cependant, la mimesis suppose déjà l'imitation d'une réalité qui devient authentique au moment de la représentation, mais aussi à la lecture des textes qui pourraient être considérés comme des transcriptions de dialogues. En effet, le théâtre est " à la fois production littéraire et représentation concrète " (Ubersfeld 1996 : 11). Les premières tentatives d'un théâtre naturaliste en France furent effectuées par l'adaptation de romans naturalistes, selon la prémisse que " si l'on ne pouvait pas fabriquer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre " (Goncourt 1888 : IV). Le romancier devait alors transformer le roman, normalement caractérisé par de longues descriptions et des passages introspectifs, dans un texte de théâtre, composé de " deux parties distinctes mais indissociables, le *dialogue* et les *didascalies* " (Ubersfeld 1996 : 17). L'effet de réalité demandé au texte de théâtre est différent du roman et dépend du langage et de la structure des discours. Déjà avec les romans naturalistes, les discours des personnages se caractérisaient par un lexique populaire et grossier, puisque les protagonistes provenaient de classes modestes. En revanche, au théâtre, il était plus insolite de trouver des exemples de langage vulgaire, puisque la tradition théâtrale, influencée par les théâtres classique et romantique, imposait aux discours des personnages la conservation d'un certain lyrisme étranger à la réalité. La langue au théâtre restait donc toujours littéraire, même dans la mise en scène des basses classes.

Zola fut un des premiers écrivains naturalistes à adapter un de ses romans pour la scène avec *Thérèse Raquin*, dans lequel il essayait de combattre les principes du théâtre classique. Selon Zola, " toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématique du vrai " (1895 : 18), tandis que le naturalisme vise à " arriver à la connaissance complète d'une vérité " (1881 : 12). La mise en scène de la vérité dans toute sa misère est l'objectif idéal de Zola, qui entend le drame naturaliste comme " un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le

milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure " (Zola 1895 : 23). Pourtant, l'adaptation est un processus délicat qui implique le passage d'une *telling mode* à une *showing mode* (Hutcheon 2006 : 22), soit une transformation formelle du texte, qui passe d'un style narratif à un style visuel. Si dans le roman on raconte, dans la pièce on montre ; si dans le roman le narrateur se cache, dans la pièce il est inexistant puisque la parole est aux personnages ; si dans le roman l'observation du narrateur décrit ce qui entoure les personnages insistant sur leur milieu, dans la pièce le décor est présent à priori et le lecteur/spectateur peut l'interpréter sans filtres à partir de sa propre expérience.

À la suite de ces considérations, l'adaptation d'un ouvrage naturaliste représente une occasion de raconter une réalité à travers une modalité de transparence différente. Dans les romans, les faits sont exposés de manière linéaire, les éléments nécessaires à l'analyse sont identifiés et parfois mis en évidence par l'auteur, comme la description des endroits fréquentés par les personnages, leurs pensées et les changements d'expression qui laissent entendre un tempérament différent face à une nouvelle situation. Dans le roman, tout est dévoilé et le narrateur conduit l'observation et l'enquête sur les faits racontés en les exposant clairement et " il y a dans l'esthétique naturaliste une convention du réel comme il y a une fabrication de l'écriture " (Barthes 1972 : 53). Au contraire, au théâtre, la situation est offerte au lecteur ou au spectateur, qui ont tous deux la possibilité et le devoir d'interpréter eux-mêmes les faits. Comme le rappelle Anne Ubersfeld, l'écriture de théâtre " n'est jamais subjective " puisque " la part textuelle dont l'auteur est sujet est constituée par les *didascalies*. Le dialogue est toujours la voix d'un autre – et non seulement la voix d'un autre, mais de plusieurs *autres* " (1996 : 18). Cependant, la transparence de la situation, voire " l'accès non ambigu au contenu du message " (Zenetti 2011 : 5), peut finir altérée par l'emploi de moyens non pertinents à la situation, par exemple un langage poétique qui embellit le discours. En outre, à cause du manque d'explications et d'extraits du roman, le déroulement de l'histoire est parfois résumé pour avancer rapidement. Par conséquent, la logique de l'action perd ses références et il en résulte un

ensemble un peu chaotique. Les mécanismes sociaux dévoilés au cours de la narration des romans sont moins immédiats et parfois moins profonds dans les adaptations puisque, même si les points de vue des personnages emmènent le lecteur à comprendre la nature de leurs tempéraments, ils sont exposés de manière transparente sur la scène, non filtrés par un regard extérieur. Après tout, le naturalisme se base sur une étude " de tempéraments et non des caractères " (2001 : 24), comme l'affirme Zola lui-même dans la *Préface* de *Thérèse Raquin*. En effet, l'écrivain affirmait avoir écrit le roman dans " un but scientifique " (ibidem), c'est-à-dire " l'étude d'un cas curieux de physiologie " (ivi : 25). Il déclarait, à travers la publication de ce roman, l'avenir du naturalisme. Le choix d'adapter ce texte pour le théâtre n'est donc pas un hasard, même si Zola avait déjà écrit d'autres pièces et adapté une de ses pièces en roman. Puisque *Thérèse Raquin* était son prototype du roman naturaliste et de la méthode expérimentale, " il n'y avait aucune raison de supposer que les formules appliquées avec succès dans le roman ne pouvaient pas se transposer à la scène " (Zola 1986 : 11). D'ailleurs, l'auteur lui-même déclara dans la *Préface* de son drame que l'inspiration lui était venue parce qu'il lui " semblait voir dans *Thérèse Raquin* un excellent sujet de drame, pour risquer à la scène une tentative " (1873 : 6). Zola voulait " porter au théâtre l'évolution qui s'est produite dans le roman avec Stendhal, Balzac et Flaubert " (Alexis 1882 : 145). Le théâtre représentait pour lui une occasion d'accomplissement personnel et un défi esthétique envers les critiques qui méprisaient le mouvement naturaliste. Il est vrai que le mouvement naturaliste en tant que tel n'est pas né officiellement en 1867, mais Zola était en train de déterminer ses caractéristiques et ses principes de base et, par conséquent, " Zola tenta de définir le naturalisme théâtral par référence au roman " (Best 1986 : 12).

Thérèse Raquin, un roman qui montre

L'idéal littéraire naturaliste propose un type de roman qui est non seulement un objet littéraire, mais aussi un moyen pour analyser la société, notamment l'esprit humain et ses pulsions. Le but du mou-

vement naturaliste, par la méthode expérimentale, est de rendre intelligible et transparente la dynamique des comportements sociaux. Les romanciers sont " des analystes de l'homme, dans son action individuelle et sociale " (Zola 1881 : 16). D'ailleurs, la description des pulsions des personnages dans le roman les rend tellement transparentes qu'elle permet la prévision de leurs actions et devient ainsi nécessaire à la compréhension du déroulement de l'intrigue. En effet, la transparence ne découle pas seulement d'une extrême clarté des situations et des conditions de vie des personnages, mais aussi d'une manière de rendre intelligibles les actions des personnages. Si d'un côté la transparence naturaliste a pour but de montrer les mécanismes de la société, considérant le caractère pédagogique du positivisme qui détermine ce courant ; d'un autre côté, elle rend les personnages plutôt prévisibles dans leurs actions, ne recherchant pas l'effet de surprise auquel Zola s'oppose fermement. Ce dernier valorise plutôt " l'illusion du réel en multipliant les petits faits vrais " (Becker 1998 : 141). C'est pourquoi le roman se base sur la monotonie et la répétition des gestes quotidiens dès l'incipit, qui présente les personnages chez eux un soir quelconque. *Thérèse Raquin* est un roman qui, " étant donné un homme puissant et une femme insoumise, [vise à] chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres " (Zola 2001 : 25). L'emploi du terme " bête " n'est pas un hasard, puisqu'au cours du roman, Zola souligne à maintes reprises les particularités physiques des deux protagonistes, Thérèse et Laurent, en les associant au domaine animal. La brutalité est ce qui les distingue, montrée de manière évidente au lecteur, tandis que les autres personnages ne s'en aperçoivent pas. D'ailleurs, la brutalité est aussi une donnée sociale sur la condition de Thérèse et Laurent, issus d'un petit village de campagne au nord de la France. Sur ce point, les premières études anthropologiques et physiologiques, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, avaient déterminé les classes agricoles comme " les plus dominées par des passions violentes, brutales, par la haine, la vengeance, la colère " (Letourneau 1878 : 267), dont Thérèse et Laurent sont empreints. Les conséquences de leurs décisions et de leurs actions changent

également leur tempérament et leur attitude envers eux-mêmes et autrui. Si au début ils se montraient dociles, calmes et aimables, le meurtre, qui constitue l'événement déclencheur de leur névrose et de leur désespoir, les change drastiquement, même s'ils font semblant que rien n'a changé.

Le récit de *Thérèse Raquin* pourrait être résumé rapidement ainsi : une jeune fille à l'âme sauvage est obligée par sa tante d'épouser son cousin, Camille, de santé fragile. À Paris, Camille rencontre un ami d'enfance, Laurent, qui devient l'amant secret de Thérèse. Ne voulant plus cacher leur amour, ils décident de tuer Camille et de se séparer pour ne pas susciter de suspicion. Après un an, Thérèse et Laurent se marient, mais le couple est tourmenté par le fantôme de Camille, qui les pousse à la névrose et, finalement, au suicide. Le roman s'amorce par une description cinématographique du milieu, en commençant par le passage du Pont Neuf et terminant par une observation sagace sur les résidents de l'appartement. Le narrateur trace un portrait de famille et analyse ensuite chaque personnage, en commençant par les traits physiques qui reflètent leur psychologie. Ainsi, dans l'ombre, Thérèse a " un profil pâle et grave de jeune femme " (Zola 2001 : 34), caractérisant immédiatement le personnage comme une femme accoutumée au retrait, un peu cachée, invisible. Son profil, pâle et grave, révèle l'image d'une femme statuaire, dont la pâleur pourrait renvoyer à des traits nobles ou liés simplement au fait qu'elle reste toujours enfermée dans la maison. Son menton, " court et nerveux " (ibidem), annonce la névrose dont elle sera tourmentée au cours du roman. " Elle possédait un sang-froid suprême, une apparente tranquillité qui cachait des emportements terribles " (ivi : 41) ; l'explication de l'enfance et de la jeunesse de Thérèse se rend alors nécessaire pour comprendre la raison de son " apparente tranquillité ", qui est causée par une " vie forcée de convalescente [qui] la replia sur elle-même " (ivi : 40) et qui l'obligea de cacher son esprit " sauvage " et presque bestial. " Elle garda ses allures souples, elle resta l'enfant élevée dans le lit d'un malade ; mais elle vécut intérieurement une existence brûlante et emportée " (ivi : 41), synthétise Zola explicitement. En effet, si le romancier ne révélait pas les aspects intérieurs de Thérèse, il serait

difficile pour le lecteur de comprendre l'attitude et le tempérament réel de la jeune fille. Zola laisse aussi entendre la vraie nature de Thérèse avec des petits détails comme ce souvenir de jeunesse de Camille : " il poussa sa cousine et la fit tomber ; la jeune fille se releva d'un bond, avec une sauvagerie de bête, et, la face ardente, les yeux rouges, elle se précipita sur lui, les deux bras levés. [...] Il avait peur " (ivi : 43). Grâce à l'exposition explicite de l'analyse du personnage, le lecteur réussit à interpréter correctement – il est nécessaire de le préciser, puisque le naturalisme se base sur une observation qui se veut scientifique et les données sont à interpréter de manière objective et univoque – les pulsions des personnages et leur comportement. De la même manière, Laurent cache son attitude réelle. En effet, le jeune homme profite de la générosité de Madame Raquin et de l'adoration de Camille en passant son temps chez eux et en se faisant offrir des repas, avec le but de " ne rien faire, qu'à se vautrer dans une oisiveté et un assouvissement de toutes les heures " (ivi : 60). L'histoire avec Thérèse naît d'une mauvaise intention, de la considération simple et nette que la fille " a besoin d'un amant " et " alors pourquoi pas [lui] plutôt qu'un autre " (ivi : 67). Le corps de Laurent est le miroir de son intériorité : " grand, fort, le visage frais " (ivi : 58), mais aussi bestial, avide et voluptueux. Thérèse, qui " n'avait jamais vu un homme " (ibidem), est bouleversée, car finalement elle est attirée par cette figure si virile et différente de celle du mari et elle la repousse en même temps. Quelques traits physiques de Laurent sont énumérés : " chevelure noire, [...] lèvres rouges, [...] face régulière, d'une beauté sanguine, [...] grosses mains, les doigts en étaient carrés ; le poing fermé, [...] un vrai fils de paysan, d'allure un peu lourde, le dos bombé " (ibidem). Camille est quant à lui " petit et malingre " (ivi : 38). Face à la différence entre les deux hommes, Laurent comprend, ainsi que les lecteurs, qu'il peut profiter du désir de Thérèse, qui le regarde " avec une fixité ardente " (ivi : 62). En effet, accoutumée à étouffer son esprit rebelle, Thérèse perçoit en

Ici repose notamment le concept naturaliste de transparence, voire un " art mécanique " (Barthes 1972 : 53) qui a pour but de rendre compréhensible ce que normalement ne l'est pas, les tempéraments et relations humaines, " sans obstacle ni obscurité aucune " (Zenetti 2011 : 4).

Laurent une opportunité de confrontation avec quelqu'un d'aussi fort et sauvage qu'elle. La lisibilité des intentions et des affinités entre les personnages qui constitue le mécanisme de la transparence naturaliste est donc aisément reconnaissable par les descriptions minutieuses et contiguës des physique et psyché qui font de *Thérèse Raquin* le prototype des romans naturalistes. Ces procédés narratifs visaient à démontrer les effets et les conséquences d'une folle passion et, bien que le naturalisme ne se veuille pas pédagogique, l'œuvre donne aussi un exemple éventuel des répercussions d'une enfance troublée.

La voile du théâtre

Au lieu d'introduire et d'analyser les personnages par l'emploi de la description, le dramaturge donne des détails essentiels à travers des didascalies, en focalisant l'attention du lecteur/spectateur sur les discours des personnages. En effet, au théâtre, les faits sont observés directement par le lecteur/spectateur pour offrir de manière transparente les événements, sans la médiation d'un regard extérieur. Cependant, cette transparence dépend aussi des interprétations du lecteur/spectateur, qui pourraient ne pas être univoques, justement parce qu'elles reposent sur l'expérience de chaque individu. Les événements racontés au théâtre se présentent de manière plus objective alors qu'en réalité, ils sont perçus subjectivement. Cependant, dans les adaptations théâtrales des romanciers naturalistes, la transparence du roman est souvent fortement réduite par sa mise en scène, soit parce que le texte ne réussit pas à abandonner la modalité narrative du roman pour passer à une modalité visuelle, soit parce qu'afin d'obtenir du succès, les spectacles de l'époque avaient besoin d'effets captivants et de coups de théâtre pour surprendre le public. Le cas de *Thérèse Raquin, drame en quatre actes*, marque la différence d'objectifs et d'effets du théâtre naturaliste. Le roman est méthodique et analytique et les personnages sont offerts aux lecteurs sous toutes leurs formes, tandis que la pièce maintient un style parfois encore romantique, alors qu'elle se focalise sur la mise en scène de la monotonie et de la répétition. En effet, le but

de Zola était de " ramener continuellement la mise en scène aux occupations ordinaires de [s] es personnages, de façon à ce qu'ils ne "jouent" pas, mais à ce qu'ils "vivent" devant le public " (Zola 1873 : 11). La pièce est structurée en quatre actes qui se déroulent intégralement dans la salle à manger de la maison de la famille Raquin à Pont Neuf. Zola ne donne pas trop de détails sur la dimension de la salle, le décor ou les couleurs, mais il précise suffisamment le décor pour donner une perception du type d'endroit où se trouvent les personnages. De cette manière, il est possible de recréer une salle imaginaire non seulement pour le lecteur de la pièce, mais surtout pour les metteurs en scène qui peuvent exprimer leur créativité en l'accordant à leur époque. La pièce commence *in media res*, lorsque Laurent peint le portrait de Camille, ce qui représente l'occasion parfaite pour marquer la différence physique, mais aussi de tempérament, entre les deux amis : " CAMILLE : Après le souper, si je ne parle pas, je m'endors... Tu es heureux de te bien porter. Tu peux manger de tout... Je n'aurais pas dû reprendre de la crème. Elle me fait du mal. J'ai un estomac de quatre sous... " (ivi : 20). Cette réplique de la première scène souligne dès le début l'écart entre les deux hommes. Laurent est debout, s'imposant déjà par la position adoptée, tandis que Camille est sur le fauteuil et se plaint de sa santé fragile. Dans un coin, Thérèse est " accroupie, [...] le menton dans la main " (ivi : 19), position assumée pendant la plupart de la pièce. Comme dans le roman, la fille ne parle pas beaucoup avec sa famille ou avec ses hôtes, demeurant cachée et silencieuse. L'attention du lecteur/spectateur est toute portée vers Laurent et Camille, qui agissent concrètement sur scène et discutent légèrement en introduisant la situation, notamment l'heure, la saison, le lieu dans lesquels ils se trouvent, mais aussi leur commune d'origine, Vernon – qui donne un aperçu de la provenance campagnarde des personnages –, les soins de Madame Raquin, l'ennui de Camille et les ambitions des jeunes hommes.

Le lecteur/spectateur est témoin de l'attitude calme de Thérèse qui apparaît, comme aux autres personnages, docile et tranquille. À la fin de la première scène du premier acte, Madame Raquin s'adresse à elle ainsi : " Il y a du monde à la boutique, Thérèse, tu ne descends

pas ? (Thérèse paraît ne pas entendre et reste immobile) Attends, je vais aller voir ” (ivi : 23). Thérèse ne montre ni tendresse, ni signes d’affection pour sa famille. Son comportement est illisible, statuaire pendant trois scènes. Dans le roman, lorsque Thérèse pose ses yeux sur Laurent, Zola décrit les frémissements qu’elle éprouve à son regard, “ accablée et anxieuse ”, tandis qu’elle étudie ses mouvements d’une “ fixité ardente ” (Zola 2001 : 62). Au contraire, dans la pièce, Thérèse exhibe une attitude quiète et sombre, presque somnolente. Ce n’est qu’à la scène V que “ Thérèse, restée seule, demeure un instant immobile, regardant autour d’elle, respirant enfin. Jeu muet. Elle descend la scène, s’étire dans un geste de lassitude et d’ennui. Puis, elle entend Laurent entrer par la petite porte, à gauche, et elle sourit, frémissante d’une joie subite ” (Zola 1873 : 30). Dans les didascalies, et parfois même dans les discours de ses personnages, Zola n’arrive pas à se détacher de la modalité narrative, puisqu’il explique méthodiquement la raison de leurs réactions. Il est vrai aussi que, de cette manière, le lecteur de la pièce peut interpréter la scène de façon plus complète puisqu’il reçoit des indices sur le comportement des personnages. De plus, cela constitue une indication pour les acteurs et montre en même temps la tendance de l’auteur à employer un style romanesque plutôt que dramatique. D’autre part, la structure de la pièce telle qu’elle a été conçue ne permet pas d’établir un plan d’action efficace. Au lieu de *montrer*, la pièce raconte les événements. L’objectif de Zola a été partiellement achevé par la représentation du portrait de Camille et celle des dîners communs avec les amis de Madame Raquin. D’un autre côté, le choix de ce type de représentation a empêché de voir sur scène les actions emblématiques de l’histoire, que les personnages doivent résumer. Ces derniers agissent comme des explicateurs explicitant les relations qui se déroulent sous les yeux des lecteurs et des spectateurs. Par conséquent, la bestialité et la violence qui dépeignent Thérèse et Laurent dans le roman sont presque absentes, puisque les scènes les plus cruelles n’ont été que résumées. Par exemple, les circonstances du décès de Camille sont ainsi racontées par Madame Raquin :

Je vois toujours mon pauvre enfant roulé dans les eaux troubles de

la Seine, et je le vois tout petit, quand je l’endormais entre deux couvertures. Quelle affreuse mort ! Comme il a dû souffrir ! ... J’avais un pressentiment sinistre, je le suppliais d’abandonner cette idée de promenade sur l’eau. Il a voulu faire le brave... (ivi : 62).

Ne savant pas que Camille a été assassiné, Madame Raquin fournit des informations essentielles sur la mort de son fils alors que cette mort n’est jamais pleinement explicitée, restant plutôt implicite dans ces discours de Thérèse et Laurent : “ THÉRÈSE : Paraissait-il avoir beaucoup souffert ? ” (ivi : 102) ; “ Nous avons tué l’amour ” (ivi : 105). Du coup, la tentative théâtrale de cette œuvre, bien que la matière se prête parfaitement à la mise en scène, n’aboutit pas, puisque la représentation reste plutôt basée sur le modèle narratif, même en ce qui concerne l’expression des personnages pendant les discours :

Je ne sais plus pourquoi j’ai consenti à épouser Camille. C’était un mariage prévu, arrêté. Ma tante attendait que nous eussions l’âge. [...] Elle voulait lui donner une garde-malade, une faiseuse de tisanes. Elle adorait cet enfant chétif qu’elle avait vingt fois disputé à la mort, et elle m’avait dressée à être sa servante... Moi, je ne protestais pas. Ils m’avaient rendu lâche (ivi : 33),

affirme Thérèse dans la scène V du premier acte. La pièce paraît alors trop distante de la réalité : les personnages ont un registre linguistique raffiné et leur manière de s’exprimer appartient à un domaine littéraire. Au lieu de *montrer* au théâtre, les personnages résumant, analysent et commentent leur propre situation de manière soignée alors qu’ils sont représentés dans un cadre de quotidieneté. Le défi de la transparence naturaliste au théâtre est lié au maintien des attentes de l’écrivain par rapport à son ouvrage. Les discours des personnages, mais aussi les didascalies, devraient exposer avec clarté les problématiques étudiées dans le roman, à travers un lexique approprié et des dialogues évoquant un sens d’authenticité et de clarté par rapport aux événements. Dans le roman, les protagonistes sont présentés de manière statique, l’un après l’autre, comme on analyse un tableau en approfondissant la

nature et le tempérament de ses personnages, ainsi que leur passé à travers des digressions. Au contraire, le théâtre est caractérisé par l'immédiateté de la représentation. La manière dont les personnages agissent constitue la clé de lecture pour comprendre la logique de la pièce. En général, les autoadaptations des romans naturalistes au théâtre n'arrivent pas à reproduire le but scientifique de leur analyse, même si la scène de théâtre peut ressembler au terrain d'enquête de l'écrivain. Au lieu de montrer lentement l'évolution de ses personnages dramatiques, Zola expose les différentes étapes qu'ils accomplissent par leur déclamation de celles-ci. Le tempérament et l'analyse des personnages, contrairement au roman, sont difficiles à saisir, puisqu'ils sont offerts au public comme de simples données contenues dans les dialogues.

Bien que l'adaptation théâtrale offre une bonne occasion pour mettre en scène l'histoire de *Thérèse Raquin* sous un autre point de vue, la tentative fébrile de l'auteur de rendre transparentes les intentions des personnages entre en collision avec le récit des événements dans la pièce. Dans un certain sens, ces événements sont suivis comme à travers les yeux de Grivet et Michaud, les amis de Madame Raquin qui lui rendent visite tous les jeudis, mais les résumés et les explications de Thérèse et Laurent sont nécessaires au déroulement de l'histoire et à la compréhension d'une instance extérieure comme celle du lecteur/spectateur. Par conséquent, dans la pièce, les relations entre les personnages et leur évolution n'obtiennent pas toujours l'espace nécessaire pour combler les manques d'une analyse pourtant centrale dans le roman. Si ce dernier réussit dans sa volonté de transparence, laquelle met en relief les tempéraments des personnages et les mécanismes relationnels de manière claire et évidente, la pièce aurait dû être encore plus limpide grâce à l'objectivité des événements qu'elle offre au public. Pourtant, dans la mise en scène, " l'obscurité et l'équivoque [ont] pour effet de bloquer l'interprétation " (Zenetti 2011 : 4) du message, tandis que la représentation vise à être le message même. La transposition du principe naturaliste de transparence du roman à la pièce reste alors à discuter puisqu'il n'est pas possible d'observer le développement psychologique des personnages, n'étant témoins que de certaines

phases. Malgré sa tentative partiellement réussie de donner l'idée d'une dramaturgie naturaliste, Zola maintient la perspective romanesque de *Thérèse Raquin* dans la pièce, suivant toujours les principes de la méthode expérimentale, utilisant un langage littéraire et dévoilant l'intrigue de manière narrative plutôt que scénographique. Après tout, " Zola tenta de définir le naturalisme théâtral par référence au roman " (Best 1986 : 12), expliquant que l'application des principes de la transparence du roman à la pièce engendre une maladroite tentative d'objectivité qui n'aboutit que partiellement.

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXIS P. (1882), *Notes d'un ami*, Charpentier, Paris.
- AUERBACH E. (2000), *Mimesis*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (1968), " L'effet de réel ", dans *Communications*, n° 11, pp. 84-89.
- Id. (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- BECKER C. (1998), *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, Paris.
- BERNARD C. (1898), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Delagrave, Paris.
- BEST J. (1986), *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Corti, Paris.
- CHEVREL Y. (1982), *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, Puf, Paris.
- DECOUT M. (2017), " La littérature : entre transparence et mauvaise foi ", dans *Sens-Dessous*, 2017/2, n°20, pp. 95-102.
- FRAWLEY W. (éd) (1984), *Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*, Associated University Presses, Cranbury.
- HUBERT M.-C. (éd) (2006), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- HUTCHEON L. (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York.
- JENNINGS C. (1976), " Thérèse Raquin, ou le péché originel ", dans *Littérature*, n°23, pp. 94-101.
- LAVATER J. C. (1806), *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Prudhomme, Levrault Schoell, Paris.
- LETOURNEAU C. (1878), *Physiologie des passions*, Reinwald, Paris.
- MÉNARD S. (2012), " Jusqu'à ce que le mort ne nous sépare ", dans *Poétique*, 2012/ 4, n° 172, pp. 441-455.
- PAGÈS A. (2000), " L'espace littéraire du naturalisme ", dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 107-108, pp. 89-114.
- PELLINI P. (1998), *Naturalismo e verismo*, La nuova Italia, Scandicci.
- PETRELLA F. (2011), *La mente come teatro*, ediemmes, Milano.
- PROSPER L. (1850), *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité na-*

- turelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Baillièrre, Paris.
- SANDERS J. (2006), *Adaptation and appropriation*, Routledge, London-New York.
- UBERSFELD A. (1996), *Lire le théâtre*, Belin, Paris.
- WATROBA M. (1997), " Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité ", dans *Romantisme*, n°95, pp. 17-28.
- ZENETTI M.-J. (2011), " Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du ' Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes ' ", dans *Appareil* [en ligne], n°7, mis en ligne le 04 avril 2011, pp. 1-13.
- ZOLA É. (1873), *Thérèse Raquin, drame en quatre actes*, Charpentier, Paris.
- Id. (1881), *Le roman expérimental*, Charpentier, Paris.
- Id. (1895), *Le naturalisme au théâtre*, Charpentier, Paris.
- Id. (2001 [1868]), *Thérèse Raquin*, folio classique, Paris.

MICHELE FLAIM

I trasparenti in scena. Jo Mielziner e lo “stile americano” a teatro

J'aspire à l'impossible, que mes paroles soient transparentes.
(Eugène Ionesco)

Spegni il sole, accidenti a te! Ovvero, cos'è un trasparente teatrale?

L'attore inglese William Oxberry, nella sua raccolta di aneddoti teatrali *The Actor's Budget* (la prima edizione, in due volumi, è del 1809), narra il seguente episodio:

Una situazione ridicola si è verificata qualche tempo fa al teatro di Market Drayton, nello Shropshire. La compagnia stava recitando *Pizarro*, quando, durante l'inno al sole, essendo state avvicinate troppo le luci alla scena in trasparenza dell'astro, questa ha purtroppo preso fuoco. L'impresario, che stava officiando come sommo sacerdote, subito dopo aver cantato le parole – “O Potere Supremo” – osservò l'inconveniente, e con la massima costernazione, incalzò l'assistente di scena – “Il sole è in fiamme!” – per poi procedere con l'inno – “O Potenza Suprema! – Accidenti a te, spegni il sole, ti dico”. Il sole, però, continuava a divampare, e l'impresario a cantare e a imprecare, fino a quando il pubblico, nonostante i timori, andò in convulsione dal ridere; una volta estinto il fuoco solare, lo spettacolo poté finalmente proseguire (Oxberry 1820: 272).

L'aneddoto, reperibile anche in altre pubblicazioni di inizio Ottocento con poche variazioni, oltre a fornirci un esempio di humor inglese, è piuttosto istruttivo dal punto di vista teatrale. La tragedia

di Richard Brinsley Sheridan, rappresentata per la prima volta nel 1799 e ben presto diventata “il dramma più popolare del suo tempo” (Sheridan 2017: 11), è notevole per svariati motivi, dalle molte innovazioni che introdusse nel teatro inglese dell’epoca, al celebre allestimento al Drury Lane con i maggiori attori del tempo (Sarah Siddons, Dorothy Jordan, e John Philip Kemble nel ruolo eponimo), nonché per le strategie di adattamento (l’ipotesto era la tragedia tedesca *Die Spanier in Peru oder Rolla’s Tod* di August Friedrich Ferdinand von Kotzebue). Qui, però, è proprio il contrattempo occorso a questa sfortunata messa in scena di periferia a destare interesse. In un momento di grande *pathos* (Alonzo si prepara a morire e, rivolgendosi al sole nascente, affida all’Altissimo la sorte di moglie e figlio), improvvisamente, un inconveniente fa virare involontariamente la tragedia in commedia, provocando l’ilarità scomposta del pubblico. Cos’è mai, dunque, questa “transparency-scene” (o “transparent scene”, come viene chiamata in altre versioni dello stesso aneddoto)?

Quello a cui ci si riferisce è un particolare dispositivo scenografico, noto nel lessico teatrale italiano come ‘trasparente’ (*gauze* o *scrim* in quello inglese contemporaneo), di cui possediamo testimonianze fin dal XVII secolo. Il suo funzionamento si esplica in combinazione con la luce, sfruttando la proprietà di un materiale (solitamente un tessuto a trama larga, ma può essere anche carta – eventualmente oliata o cerata – o altro ancora) di comportarsi da corpo opaco, se illuminato anteriormente, e da corpo trasparente, se retroilluminato e persino da corpo traslucido nella transizione tra l’uno e l’altro stato. I risultati che può produrre sono i più vari: simulare un sole che sorge (o tramonta), come in questo caso, una fiamma che lampeggia, oppure produrre l’impressione della nebbia, della distanza, o consentire apparizioni e sparizioni e così via. In seguito all’evoluzione dei materiali sintetici e dell’illuminotecnica (in particolare il passaggio all’illuminazione elettrica), e alle trasformazioni di ordine estetico, il dispositivo si è prestato a soluzioni molto articolate (il trasparente può essere dipinto o ricevere proiezioni di immagini tanto statiche che in movimento) e di grande effetto. Il suo aspetto più interessante, però, è la possibilità di integrarsi nell’evento spetta-

colare come elemento autenticamente espressivo e non in funzione meramente decorativa.

Un esempio particolarmente pregnante in tal senso, oltreché decisamente più riuscito rispetto al *Pizarro* dello Shropshire, è l’utilizzo che ne fa Joe Mielziner, negli anni Quaranta del secolo scorso. Lo troviamo nelle scenografie degli spettacoli che portano all’affermazione di Tennessee Williams e Arthur Miller come gli autori più rappresentativi del teatro statunitense di quel periodo. Non solo la scenografia, e in particolare i trasparenti, lungi dal ricoprire una funzione meramente decorativa o suggestiva, concorrono attivamente a determinare il senso, lo stile e il successo di quegli spettacoli, ma le soluzioni sceniche di Mielziner diventano il segno di riconoscimento di una particolare stagione teatrale e interagiscono con il dettato drammaturgico stesso.

Dopo aver brevemente tratteggiato la figura di Mielziner, la sua formazione e il contesto in cui ha operato, cercherò di mostrare l’importanza dell’uso dei trasparenti soprattutto in relazione a tre spettacoli di cui egli curò sia le scene che le luci: *Lo zoo di vetro*, *Un tram che si chiama desiderio* di Williams, e *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller (per i quali userò all’occorrenza la forma abbreviata, rispettivamente: *Menagerie*, *Streetcar* e *Salesman*).

L’artista-in-teatro

Negli anni Venti del Novecento, quando Mielziner comincia la propria formazione, a Broadway lo stile scenico dominante è quello del realismo illusionistico, rappresentato soprattutto dagli spettacoli di David Belasco. I testi, per lo più modesti e dai toni marcatamente melodrammatici, venivano recitati e allestiti secondo le convenzioni del teatro naturalistico, ostentando verosimiglianza. La scenografia, in particolare, rispondeva in sostanza a due esigenze: creare l’illusione della realtà e stupire lo spettatore, grazie all’accumulo di dettagli nell’arredo e all’abilità nel creare suggestivi fondali dipinti in prospettiva. A questo tipo di spettacolo prevalente, fondamentalmente commerciale e a scopo d’intrattenimento, su cui si formava il gusto dello spettatore medio e spesso anche quello della critica

più conservatrice, si opponeva un altro modo di ideare i testi e di metterli in scena, rappresentato soprattutto dall'esperienza del cosiddetto *Little Theatre movement* (in cui emergono soprattutto i *Washington Square Players* e i *Provincetown Players*), dai drammi di Eugene O'Neill, dall'emergere della figura del regista e da un ripensamento radicale del modo di intendere e praticare la scenografia, noto come *New Stagecraft*. Questo nuovo approccio alla materialità della scena era di derivazione europea e si nutriva soprattutto delle teorie di Edward Gordon Craig e della pratica teatrale di Max Reinhardt, che nel 1912 presentava a New York *Sumurun*, uno spettacolo di pura regia, che dimostrava di poter fare a meno anche delle parole. Paradossalmente, come è stato notato, mentre la scenografia esplorava modalità alternative, lo stile di recitazione che si andava affermando muoveva proprio nella direzione del realismo e dello stile cosiddetto naturale (Watermeier 1988: 43-44).

È diventato quasi un luogo comune illustrare il contrasto tra queste due tipologie di scenografia confrontando l'allestimento di Belasco per *The Governor's Lady* del 1912 (in cui viene ricreato l'interno di una caffetteria *Childs*, utilizzando gli autentici arredi standard di quella catena di ristorazione), con le scene realizzate da Robert Edmond Jones nel 1915 per *The Man Who Married a Dumb Wife* (*L'uomo che sposò una moglie muta*), che segnano la nascita della scenografia moderna negli Stati Uniti. La forza esemplare del confronto, come paradigma dello scontro tra 'Belascan realism' (o 'Belascoism') e 'New Stagecraft', tra teatro commerciale e teatro con aspirazioni artistiche, tra vecchia e nuova arte scenica, è talmente potente da aver praticamente oscurato la componente drammaturgica dei testi, – rispettivamente – di Alice Bradley e Anatole France (tit. orig.: *La comédie de celui qui épousa une femme muette*).¹

Mielziner fu appunto allievo di alcuni tra i massimi esponenti della *New Stagecraft* americana: Joseph Urban (giunto dall'Austria), Lee

Simonson e Robert Edmond Jones (Mielziner 1965: 3). Da quest'ultimo deriva – oltre allo stimolo per passare dalla pittura alla scenografia, proprio in occasione dello spettacolo del 1915 – l'influenza più duratura sia sotto il profilo tecnico che artistico. Da Jones apprende in particolare l'"abilità a omettere quanto non è essenziale, e proprio per questo conferire maggior importanza a quanto resta" (5).

L'inventività e la creatività di Mielziner si manifestano presto. Già nel 1929, l'architetto e scenografo Claude Bragdon, identificava Mielziner come uno dei più giovani e promettenti esempi di *Artist-in-the-Theatre*, intendendo con ciò una figura che non è riducibile né a quella del regista, né a quella dello scenografo (ma che possiede le qualità di entrambi e altro ancora), a un tempo causa ed effetto dell'affermarsi della *New Stagecraft* e sorta di reincarnazione del *Master of Revels* del teatro elisabettiano, in quanto garante dell'armonizzazione di tutti i coefficienti dello spettacolo nell'unità della messa in scena. Sempre meno pittore e più architetto, l'*Artist-in-the-Theatre* non concepisce le scenografie come fondali, ma come ambienti e sa che sintesi e simbolizzazione possono essere molto più efficaci del mero realismo nel creare l'illusione scenica. Di Mielziner, precocemente accolto nel pantheon della *New Stagecraft*, Bragdon elogiava in particolare la capacità di risolvere problemi difficili con tale semplicità da far sembrare semplici gli stessi problemi (cfr. Bragdon 1929).

Fin dai primi lavori, Mielziner mostra una straordinaria capacità di soddisfare le richieste della committenza (autori, registi, produttori), senza rinunciare a fornire un apporto originale e personale. Questa caratteristica ne farà uno degli scenografi più fecondi e versatili della sua epoca, presente non di rado con diverse produzioni in una sola stagione (fino a più di una dozzina) e dimostrandosi a proprio agio nei generi più disparati: dai classici, al musical, alla nuova drammaturgia. Rispetto a molti altri pionieri della scenografia, che si mossero fuori dai circuiti del teatro tradizionale, Mielziner fu sia uno scenografo di successo nell'ambito del teatro commerciale, che un artista significativo in merito allo statuto della scenografia, intesa non solo come traduzione visiva di un testo scritto, ma come vera e propria "drammaturgia scenografica potente tanto quanto il testo"

* Le traduzioni, quando non altrimenti specificato, s'intendono di chi scrive.

¹ Rinvio al saggio di Christin Essin, non solo per la bibliografia sull'argomento, ma anche per un approccio drammaturgico che, pur tenendo ferme le differenze tra i due tipi di scenografia, mette in luce anche le analogie e la continuità che emergono tenendo conto dei drammi e del loro contenuto (cfr. Essin 2009).

(Mckinney, Butterworth 2009: 55).

Attivo fino alla morte, sopraggiunta nel 1976 (era nato a Parigi nel 1901), si trova a occupare una posizione chiave nel secondo dopoguerra, quando le varie tendenze teatrali – quella commerciale e quella d'arte, quella realistica e quella, variamente indicata come espressionistica o simbolista – che nei decenni precedenti si erano scontrate, finiscono per fondersi. Brenda Murphy, che individua una linea realistica e una sperimentale all'interno dello stesso sviluppo del *Little Theatre movement*, scrive che negli anni successivi alla seconda guerra mondiale:

le linee di sviluppo del teatro americano, quella realistica e quella sperimentale, confluirono in quello che sarebbe diventato il più caratteristico e influente sviluppo del teatro americano del ventesimo secolo. I drammaturghi Tennessee Williams e Arthur Miller, in collaborazione con il regista Elia Kazan e lo scenografo Jo Mielziner, crearono una forma di teatro totale che, pur rimanendo entro i confini del realismo drammatico, drammatizzava la realtà soggettiva di uno dei personaggi. Queste produzioni sintetizzavano dialogo, recitazione, scenografia, luci e musica in un linguaggio teatrale integrato che divenne rapidamente noto in tutto il mondo come 'lo stile americano' (Murphy 2006: 418).

Si tratta, ora, di vedere come i trasparenti siano stati un ingrediente significativo in questa nuova e influente sintesi di stili e coefficienti teatrali,² pur con qualche riserva sul fatto che essa rimanga tutta

.....
2 Piuttosto severo il giudizio di Sergio Perosa in proposito: "Una nuova forma di teatralismo commerciale caratterizza il secondo dopoguerra [...], i teatri professionistici di Broadway [...] sottostanno a gravose leggi economiche [...], il dramma che arriva sulle scene è già stato manipolato dal regista, condizionato da previsioni di mercato e da preoccupazioni estrinseche. [...] Il dramma, cioè, [...] si identifica totalmente e si confonde con la produzione teatrale. La regia di un Elia Kazan, la scenografia d'un Joe Mielziner contano quanto o più del testo fornito, diciamo, da un Tennessee Williams. Non è che le conquiste del teatro d'arte o del dramma sperimentale vengano ignorate; ma sono ridotte a prodotto confezionato, sfruttate e riproposte nei loro aspetti esteriori, di teatralismo ancora una volta spettacolare o sensazionale, di facile e superficiale presa sul pubblico" (Perosa 1999: 158-159). Come cercherò di mostrare l'apporto di Mielziner non è riducibile a un sopruso nei confronti dell'istanza drammaturgica, né a una

entro i confini del realismo, sia pure un "realismo soggettivo", come sostiene Murphy.

Niente trucchi

Decisivo, nel percorso artistico di Mielziner, soprattutto in relazione ai trasparenti, l'incontro con Tennessee Williams per le scene dello *Zoo di vetro*. Lo spettacolo, dopo la consueta pre-prima, che ebbe luogo al Civic Theatre di Chicago il 26 dicembre 1944 (il cosiddetto 'pre-Broadway tryout' o 'out-of-town performance', cui si ricorre per saggiare il riscontro del pubblico e della critica e per agevolare gli ultimi aggiustamenti tecnici e artistici), giungeva finalmente al Playhouse Theatre di New York, il 31 marzo 1945, guadagnandosi il New York Drama Critics' Circle Award e catapultando l'autore dall'anonimato e dalle ristrettezze economiche al successo e alla fama.

Come scrisse il critico teatrale Claudia Cassidy, il giorno dopo il debutto a Chicago, Williams era stato fortunato a trovare per il proprio testo "Eddie Dowling, a cui è piaciuto abbastanza da lottare per esso, Mielziner, che, appena reduce dal servizio militare,³ si è de-

.....
manipolazione in senso commerciale-sensazionalistico delle opere di Williams e Miller. Piuttosto, quei drammi, anche e proprio se intesi come letteratura, come testi pubblicati, sono appunto il frutto del confronto (stimolante, chiarificatore e arricchente) con la messa in scena e, in particolare, con le scenografie di Mielziner.

3 Dopo l'attacco di Pearl Harbor, gli scenografi erano stati impiegati nell'ambito del camuffamento militare (peraltro la base ufficiale per l'addestramento in questo settore era proprio a Chicago). Mielziner, in particolare, era stato assegnato alla base aerea di Richmond in Virginia, dove aveva avuto modo di mettere alla prova – lavorando sotto pressione – le proprie competenze teatrali, confermando la validità di certi principi teorici e arricchendo la propria conoscenza tecnica nell'ambito dei materiali. Proprio come nel *memory play* di Williams, infatti, anche nel camuffamento militare il rapporto tra realtà e illusione è cruciale e un approccio selettivo-astrattivo, come quello propugnato dalla *New Stagecraft* e fatto proprio da Mielziner, si dimostra più efficace di uno basato su un realismo fotografico, che miri banalmente alla riproduzione esatta e particolareggiata (cfr. Crawley 2017). Non è improbabile che in questa occasione egli avesse avuto modo di sperimentare materiali e tecniche che confluirono nella messa a punto dei trasparenti.

dicato a illuminarlo magnificamente, e Laurette Taylor, che l'ha scelto per il suo ritorno alle scene" (Cassidy 2013: 105).

Se sull'entità di questa fortuna nel caso di Eddie Dowling (co-produttore, con Louis J. Singer, e co-regista, con Margo Jones, nonché interprete della parte di Tom Wingfield) e Laurette Taylor (nella parte della madre di Tom, Amanda) non tutti sono d'accordo,⁴ difficilmente si può sottostimare, invece, il contributo positivo di Mielziner. Pur avendo egli già testato le possibilità dei trasparenti in spettacoli come *Two on an Island* di Elmer Rice nel 1940, è solo con i primi drammi di Williams che questo dispositivo diventa fondamentale, al punto che l'impianto scenografico complessivo si trova a dipendere interamente "dal fatto che il pubblico assista a una scena sullo sfondo, semplicemente grazie alla diminuzione delle luci frontali e all'incremento di quelle del retropalco" (12).

Il testo di Williams – con la sua tensione tra personaggi psicologicamente complessi e dialoghi credibili da un lato e l'impiego di tecniche non-realistiche dall'altro – sembra fatto apposta per incontrare le scene di Mielziner. Cosa si debba intendere per testo, in questo caso, merita tuttavia qualche avvertenza.

Da tempo è stata, infatti, richiamata l'attenzione sulla complessa strategia di riscrittura dei drammi Williams che, per un verso, rielabora materiale precedente (atti unici, racconti) e, per un altro verso, vengono pubblicati in versioni differenti, tutte più o meno riviste alla luce delle messe in scena di cui sono stati oggetto (cfr. Beaurline 1965, Cohn 1971, Watson 1976, Borny 1988). Dello *Zoo di vetro*, in particolare, esistono due edizioni principali: la cosiddetta *Reading o Library Edition* (RE), pubblicata per la prima volta da Random House nel 1945 (e poi da New Directions), che costituisce la versione più diffusa, utilizzata anche per antologie e traduzioni, e la *Acting Edition* (AE), pubblicata presso Dramatists Play Service nel 1948 (e più volte ristampata), che differisce dall'altra sia in alcuni punti del dialogo

.....
 4 Thomas L. King lamenta, per esempio, il fatto che le incomprensioni che hanno afflitto la ricezione del testo risalgano proprio a Dowling, che non valorizzava il ruolo di narratore di Tom nei monologhi (svalutando così l'aspetto metateatrale in favore di quello realistico), e all'efficacia di Laurette Taylor nel ruolo di Amanda, che finiva per accentuare la dimensione sentimentale del dramma a discapito di quella ironica (cfr. King 1973).

(Beaurline conta fino a 1100 modifiche verbali), che nelle didascalie (nella fattispecie più dettagliate sotto il profilo tecnico), e riproduce fedelmente, come afferma l'editore, il modo in cui è stato messo in scena (Williams 1973: 5). Un discorso analogo vale per *Streetcar* e per *Salesman*, entrambi pubblicati nelle versioni AE e RE.

Nel caso della collaborazione con Mielziner, questo significa che l'apporto dello scrittore e quello dello scenografo non rispondono a uno schema semplice (in cui il secondo si limita a tradurre in termini visivi il contributo del primo, in mero rapporto di successione), ma a un articolato e molteplice gioco di scambi biunivoci, non facilmente isolabili. A ogni modo, pur con tutta la cautela che richiedono le testimonianze (testi drammatici, recensioni, memorie, etc.), per lo più retrospettive, l'incontro tra Williams e Mielziner sembra svolgersi all'insegna di una serie di premesse artistiche convergenti e complementari, una sorta di affinità elettiva.

The Glass Menagerie è, come chiarisce lo stesso Williams nelle note di regia e nelle didascalie, un "memory play", cioè una forma drammatica che si presta a essere rappresentata con "insolita libertà di convenzioni". In particolare, Williams prende le distanze da qualsiasi forma di realismo di tipo meramente fotografico, rivendicando l'esigenza artistica di sottoporre il dato oggettivo a un'operazione di trasformazione. Il dramma di memoria sollecita una scenografia non-realistica, poiché la "memoria si concede molte licenze poetiche: omette particolari, e altri ne esagera, a seconda dei valori emotivi degli oggetti sui quali si posa" (Williams 1987: 5, 9). Ebbene, l'approccio interpretativo anziché riproduttivo, l'affrancamento dal piatto realismo, l'esigenza di selezionare, astrarre e semplificare alcuni elementi per valorizzarne le possibilità espressive e simboliche, è proprio quanto Mielziner aveva appreso dai suoi maestri e stava originalmente portando avanti nel proprio lavoro.

La consonanza artistica spinge addirittura Mielziner ad affermare, a sua volta, che l'istinto di Williams per l'aspetto visivo della messa in scena era talmente forte, che se "avesse scritto opere drammatiche prima dell'evoluzione tecnica delle scenografie traslucide e trasparenti, credo che le avrebbe inventate" (Mielziner 1965: 124). In effetti, la specifica evoluzione tecnica e artistica dei trasparenti messa

a punto da Mielziner,⁵ è proprio uno dei suoi apporti più originali e decisivi. Tuttavia, è possibile individuare almeno un paio di circostanze legate al testo di Williams – una strutturale e una tematica – che lo hanno potuto spingere in quella direzione. Dal punto di vista strutturale il testo si articola secondo due dimensioni: quella del presente, in cui il protagonista, Tom Wingfield, si rivolge in veste di narratore direttamente agli spettatori e quella della sua memoria, in cui egli interagisce, personaggio tra gli altri personaggi, con la madre Amanda e la sorella Laura, facendo emergere i motivi che lo hanno condotto a fuggire da quella situazione opprimente che pure, nel ricordo, di tanto in tanto, riesce a raggiungerlo.

Ebbene, uno degli impieghi collaudati dei trasparenti è appunto quella di esprimere distanza spaziale e temporale, di produrre la patina del passato, i contorni sfumati del sogno. Mielziner non si limita, però, a utilizzarli come mero filtro e per stabilire l'atmosfera dello spettacolo, ma li sfrutta per rendere possibile, nel contempo, una serie di transizioni: tanto spaziali (il cambio scena da esterno a interno), che temporali (l'alternanza tra i monologhi di Tom al presente e i momenti del passato che riaffiorano), che di prospettiva (il passaggio da una presentazione oggettiva della situazione al vissuto soggettivo dei personaggi).

L'altra urgenza, presente nel testo, che sembra sollecitare l'uso dei trasparenti, è quella tematica. Nella scena quinta, Amanda, la madre di Tom, chiede "Ho la testa trasparente?" (32) a Tom, convinto di poter indovinare il desiderio segreto che la madre ha appena espresso alla luna. Egli sa, e il pubblico che assiste ha incominciato a capire, che il desiderio più grande di Amanda è palesemente quello di vedere

⁵ Come già accennato all'inizio i trasparenti hanno una lunga storia sia dal punto di vista degli impieghi, che dello sviluppo tecnico. Anche il principio alla base del dispositivo perfezionato da Mielziner era noto: alla fine del decennio precedente a quello qui in esame, per esempio, la scenografa e costumista scozzese Doris Zinkeisen sosteneva che l'uso "probabilmente più spettacolare" del trasparente (*gauze*) lo si ottiene "quando su di esso è dipinto un disegno. Questo disegno si mostrerà solo quando il trasparente verrà illuminato da davanti, facendolo apparire solido come una tela dipinta. Non appena, però, l'illuminazione giunge da dietro, sia il trasparente, che disegno che reca, svaniscono, rivelando la scena restostante opportunamente predisposta" (Zinkeisen 1938: 12).

Laura, la fragile sorella del protagonista, finalmente accasata, stante l'impossibilità di una indipendenza dal punto di vista lavorativo.

Ed è proprio a proposito di Laura che il tema della trasparenza diventa essenziale. Il mondo chiuso di Laura – informa la didascalia – è popolato da una moltitudine di "animaletti trasparenti di vetro" (10), cui allude appunto il titolo, e che sono presenti – con la loro trasparenza – sia in quanto oggetti scenici, che come elementi simbolici. Nella scena sesta, la sera in cui Jim – il *gentleman caller* che dovrebbe esaudire le speranze di Amanda per la figlia – viene invitato a cena, Laura viene descritta in didascalia come "un oggetto di vetro trasparente che, sfiorato dalla luce, emana uno splendore fuggevole e irrealistico" (59). Più tardi, quando Laura balla con Jim, finiscono per urtare la tavola e far cadere l'unicorno di vetro – l'animaletto preferito di lei – che si rompe, perdendo il corno che lo rendeva diverso dagli altri. Laura non s'inquieta, come ci si potrebbe aspettare, ma accetta il fatto con serenità: "Adesso è un cavallino come gli altri. [...] Penserà che abbia avuto un'operazione. Gli han levato il corno così si sente meno... eccentrico. (*Ridono tutti e due*). Si sentirà più in famiglia adesso con gli altri cavallini, quelli che non hanno il corno" (40). È la scena che precede il bacio tra i due ragazzi, che sembra riscattare l'anomalia fisica (la zoppia) e psicologica (l'introversione, l'asocialità, il vivere in un mondo fantastico separato) di Laura, mentre non fa che aggravarne la condizione, non appena Jim le confessa che sta per sposare Betty. Durante questa confessione Laura ha in mano l'unicorno – la cui perdita del corno si rivela dunque per quello che è: non l'accesso alla normalità, bensì una mutilazione, una ferita – che, al momento del congedo, regalerà a Jim.

Alla fine del dramma, Tom si sottrarrà a quel claustrofobico ambiente familiare, scagliando a terra un bicchiere e sbattendo la porta. Durante il monologo finale di Tom, in cui si ritorna alla dimensione straniata dell'inizio, vediamo Amanda intenta a confortare Laura in una sorta di "pantomima", cui il pubblico assiste, dice la didascalia: "come traverso una lastra di vetro isolante, che non lascia filtrare alcun suono [*soundproof glass*]" (65; e la AE aggiunge: "behind outer scrim curtain", cioè dietro il trasparente più arretrato, quello tra sala e soggiorno, Williams 1973: 67).

Tom – non diversamente dal padre (“un telefonista che... s’innamorò delle distanze”, secondo la descrizione di Amanda, Williams 1987: 48) – si è dunque allontanato da casa, lasciandosi la famiglia alle spalle. Eppure, confessa, di tanto in tanto viene sorpreso improvvisamente dal ricordo. A scatenare il ricordo può essere una musica familiare (mettere vecchi dischi era l’altra passione di Laura) o “il riflesso di un pezzo di vetro” (66, ma l’originale parla esplicitamente di un pezzo di vetro “trasparente” [*a piece of transparent glass*], tanto nella RE, che nella AE; cfr. Williams 2000a: 465 e Williams 1973: 68). Nelle parole di Tom: “Passo davanti alla vetrina illuminata di un negozio di profumi. La vetrina è piena di vetri colorati, di sottili bottigliette multicolori [*tiny transparent bottles*], quasi un arcobaleno in frantumi. Ecco, a un tratto, mia sorella mi tocca sulla spalla” (ibidem rispettivamente per trad. it., RE e AE).

Nella traduzione italiana di Gerardo Guerrieri questi due ultimi riferimenti alla trasparenza curiosamente scompaiono, nonostante la loro importanza.⁶ Ciò che è trasparente, per sua natura, tende a eludere lo sguardo e rischia di non essere visto.⁷ Eppure si tratta di

6 La versione di Gerardo Guerrieri deriva da una revisione, sollecitata da Luchino Visconti per la propria messa in scena del 1946, di quella di Alfredo Segre (cfr. Clericuzio 2016: 57). Si tratta della traduzione italiana pubblicata più facilmente reperibile, essendo stata più volte ristampata da Einaudi a partire dall’edizione del 1963 del *Teatro* di Tennessee Williams, soppiantando quella di Segre (Garzanti 1948). Negli allestimenti italiani dei drammi di Tennessee Williams si impiegano per lo più le traduzioni di Guerrieri o quelle di Masolino d’Amico (che, per Einaudi, ha pubblicato quella della *Rosa tatuata* nel 1996, ma di cui si utilizzano anche versioni non pubblicate dello *Zoo di vetro* e di *Un tram che si chiama desiderio*, come, per esempio, nelle regie firmate, rispettivamente, da Ferdinando Bruni nel 2001 e da Antonio Latella nel 2012). Come spiega Ferdinando Bruni, in un’intervista: “C’è una situazione molto rigida riguardante i diritti, vincoli contrattuali che ti legano o alle antiche traduzioni di Gerardo Guerrieri, o a quelle di Masolino d’Amico che ha un linguaggio molto particolare, non è né bello né brutto ma è sempre quello. Così nella lettura è come se si riconoscessero una serie di stilemi che vanno a creare una sorta di williamsese” (Vincenti 2011: 45). Le opere di Williams, come quelle di Arthur Miller e di altri autori americani, sono tutelate in Italia, a partire dalla messa in scena viscontiana del 1946, dall’Agenzia Danesi Tolnay, che impone le proprie traduzioni (sull’Agenzia Danesi Tolnay, cfr. Tierno 2011).

7 È il caso, per esempio, dell’uccello senza zampe che non tocca mai terra di cui parla Val in *Orpheus Descending*, che proprio in virtù delle sue ali trasparenti, del

una cifra determinante, come si è visto, nella definizione del personaggio di Laura. Lo era già nel racconto *Ritratto di ragazza in vetro*, da cui *Menagerie* deriva, dove la camera della ragazza, che anche qui si chiama Laura e possiede una collezione di ninnoli in vetro, era sempre pervasa da “quella morbida e trasparente luminosità che emanava dai vetri che riflettevano, attraverso le tende, ogni pur pallida luce della Valle della Morte” (Williams 2014: 77). Anche qui il protagonista si distacca fisicamente dalla famiglia e cerca di dimenticarla, allontanarsi anche emotivamente, ma viene preso, di tanto in tanto, dal ricordo della sorella e rivede “il pallido e dolente splendore del vetro in centinaia di pezzi trasparenti dai delicatissimi colori” (87).

La trasparenza costituisce, dunque, una sorta di correlativo oggettivo del personaggio di Laura, che a sua volta è una trasfigurazione artistica della sorella di Williams, Rose, e compare anche in altri testi che precedono *Lo zoo di vetro*. Nell’unico dramma in versi di Williams,⁸ il personaggio del Figlio (Rosario) descrive la sorella Elena (con la quale aveva una relazione incestuosa, causa dell’omicidio della ragazza da parte del marito, cui era stata sposata contro voglia) come una giovane limpida, dagli occhi “eccessivamente chiari”, aggiungendo: “La trasparenza è di cattivo auspicio / in ragazze molto giovani [*Transparency is a bad omen / in very young girls!*]” e rimproverando i genitori di non averle comperato quella collana di cristallo che tanto bramava (Williams 1966: 34). La chiarezza, il cristallo della collana inutilmente desiderata e, infine, quella trasparenza malaugurante, caratterizzano il personaggio di Elena che, come Rose Williams (ma diversamente da Laura Wingfield), cede alla passione erotica, per la quale dovrà soccombere (nel caso di Rose, il desiderio incontrollato verrà domato da una lobotomia bifrontale). Nella poesia *The Paper*

colore del cielo, non viene catturato dai falchi perché essi non riescono a vederlo (Williams 1976: 56).

8 Si tratta di un atto unico, composto all’inizio degli anni Quaranta e pubblicato inizialmente nel 1944 (col titolo *Dos Ranchos, or the Purification*) e poi, semplicemente come *The Purification*, nella raccolta *27 Wagons Full of Cotton And Other One-Act Plays*, l’anno dopo. Dopo una prima messa in scena (solo tre rappresentazioni) nel ’44, con la regia di Margo Jones alla Pasadena Playhouse, la stessa regista lo riallestisce con miglior esito nel 1954 allo Theater 54 di Dallas.

Lantern, il “cuore trasparente” di Rose, viene consumato dal fuoco della passione – clinicamente ridotta a follia – come un paralume di carta velina.⁹ Il paralume di carta (*paper lantern*) tornerà come simbolo della fragilità di Blanche in *A Streetcar Named Desire* (e infatti Stanley lo strapperà simbolicamente, prima di violarla fisicamente). Ancora, in *You Touched Me!*, adattamento teatrale (scritto in collaborazione con Donald Windham) del racconto di D. H. Lawrence *You Touched Me* (noto anche con il titolo alternativo di *Hadrian*), il personaggio di Matilda è descritta, mentre è intenta a lavare piccoli ninnoli di vetro, come una ragazza che possiede “la qualità delicata, quasi trasparente, del vetro” (cit. in Clayton 1983: 115), dove i riferimenti al vetro e alla trasparenza sono evidentemente introdotti da Williams, visto che non compaiono nell’ipotesto lawrenciano (cfr. Lawrence 1974).

Mielziner non conosceva, verosimilmente, tutte queste occorrenze del tema della trasparenza nell’opera di Williams,¹⁰ la cui insistenza è comunque tale da lasciar sospettare che il drammaturgo lo trasmettesse anche nei suoi colloqui con lo scenografo. In ogni caso, anche solo la presenza strategica di questo tema, limitatamente allo *Zoo di vetro*, può aver costituito una sollecitazione – più o meno consapevole – in direzione dell’adozione dei trasparenti teatrali, assieme all’esigenza tecnica di rendere possibile un cambio di scena (dall’esterno all’interno dell’appartamento dei Wingfield) che è anche una transizione temporale (dal presente al passato), strutturale (dai monologhi di Tom narratore all’interazione di Tom personaggio con la

9 “Then vanished completely – / for love’s explosion, defined as early madness, / consumingly shone in her transparent heart for a season / and burned it out, a tissue-paper lantern!” (Williams 2002: 50).

10 L’immagine della trasparenza viene interpretata da Harold Bloom alla luce del motivo dell’incesto (“definito la più poetica delle circostanze da Shelley”), che sarebbe il motore segreto della dinamica erotica nei migliori lavori di Williams, come *Streetcar* dove è magistralmente dislocato (“powerfully displaced”), mentre è un po’ troppo scopertamente – trasparentemente – utilizzato nello *Zoo di vetro* (“la trasparenza del motivo dell’incesto è contemporaneamente la forza lirica dell’opera e, purtroppo, la sua debolezza drammatica”). La trasparenza deriverebbe in ultima istanza dalla metafora shelleyana della vita come cupola dai vetri multicolori che la morte infrange (Bloom 2007: 5-7).

madre e la sorella) e di registro (dallo straniamento metateatrale all’immedesimazione nella storia rappresentata).

Per quanto altamente suggestiva, la presenza dei trasparenti risponde, dunque, a concreti problemi tecnici e a sentite esigenze artistiche. Per riprendere le parole di Mielziner: “Il mio uso di pareti interne traslucide e trasparenti in scenografia, non era solo un altro trucco. Era un vero riflesso dell’interesse – e, talora, ossessione – del drammaturgo contemporaneo per l’esplorazione dell’uomo interiore” (Mielziner 1965: 124).

L’uso dei trasparenti (e traslucidi) non è dunque un semplice espediente, un mero effetto speciale, ma un elemento funzionale e costitutivo dello spettacolo. Mielziner – oltre a reagire all’espressione “Mielziner tricks” usata dalla critica – gioca qui con la battuta iniziale di Tom: “Sì, ho le tasche a doppio fondo... [*I have tricks in my pocket*] ho gli assi nella manica... Ma sono il contrario d’un prestidigitatore. Che vi dà illusioni sotto l’apparenza della verità. Io vi do verità sotto il piacevole travestimento dell’illusione” (Williams 1987: 10). Il complesso gioco tra la realtà e l’illusione, tra naturalismo e simbolismo, tra interno ed esterno dell’appartamento dei Wingfield, tra dimensione oggettiva e vissuto soggettivo è reso comprensibile, plausibile e scorrevole proprio dall’uso dei trasparenti.

Come lo scenografo è al servizio del drammaturgo,¹¹ così i trasparenti, per Mielziner, rappresentano la risposta scenografica, alle due maggiori innovazioni drammaturgiche dell’epoca: la possibilità di far evolvere la storia secondo “un illimitato numero di brevi scene” (la struttura episodica) senza l’intralcio di lenti cambi di scena e “l’avvento di Freud”, ovvero il desiderio di rappresentare l’interiorità dell’uomo, oltre alla sua esteriorità (“the inner man as well the

11 Mielziner concepiva il teatro come un’arte collaborativa, per descrivere la quale ricorreva alla metafora della ruota: “Tutti noi che lavoriamo a una produzione – scenografo, produttore, attore, compositore, paroliere, coreografo – siamo ragni in una ruota. Il mozzo è il drammaturgo. E colui che si assicura che ogni raggio faccia la sua parte di sollevamento e di trazione per conto del drammaturgo è il regista” (Mielziner 1965: 9). L’autore teatrale è dunque il perno di tutta l’operazione, mentre il regista, proseguendo un po’ maliziosamente la metafora, diventa una sorta di ‘gommista’ che provvede alla convergenza e all’equilibratura della ruota.

external one”, Mielziner 1965: 12).¹²

Come funziona concretamente, però, il dispositivo messo a punto da Mielziner per lo *Zoo di vetro*?

Tom, in veste di narratore, pronuncia il suo monologo iniziale sulla scala antincendio (la *fire escape* – una intuizione di Mielziner – ha qui anche valore simbolico, rappresentando il tema della fuga) rivolgendosi direttamente al pubblico. La scena prevede un trasparente dipinto e illuminato da davanti che rappresenta, come recita la didascalia, “la cupa, tetra muraglia posteriore del caseggiato dei Wingfield” (Williams 1987: 9). La AE specifica ulteriormente: “la scena vera e propria risulta schermata da un trasparente [*gauze curtain*] che evoca la facciata esterna dell’edificio” (9). La transizione al momento successivo, quando Tom raggiunge la madre Amanda e la sorella Laura a tavola (qui RE e AE differiscono anche nella battuta che segna il passaggio) è ottenuta illuminando progressivamente il trasparente da dietro (e attenuando gradatamente l’illuminazione frontale), in modo che la superficie, da opaca e riflettente, diventi effettivamente trasparente fino a diventare praticamente invisibile, lasciando emergere l’interno dell’appartamento. Il trasparente viene poi issato e fatto scomparire definitivamente fino a quando non calerà di nuovo alla fine del dramma, per il monologo di chiusura.

L’interno dell’appartamento, poi, contiene a sua volta un trasparente che separa il soggiorno dalla sala da pranzo retrostante, sicché la scena d’apertura in camera da pranzo viene vista, come specifica la didascalia: “sia attraverso la quarta parete trasparente del casermone, sia attraverso le tende trasparenti di tulle dell’arco che dà in camera da pranzo” (10). Abbiamo dunque tre diaframmi tra la scena e gli spettatori, in ordine di profondità: il tradizionale sipario, il trasparente che riproduce l’esterno del caseggiato e, infine quello che separa il soggiorno dalla sala da pranzo, descritto come una seconda ‘quarta parete’, trasparente, incorniciata da un secondo arco di proscenio.

12 Già R. E. Jones, che peraltro era stato in analisi da Carl Gustav Jung a Zurigo (cfr. McDermott 1984), aveva messo in luce l’esigenza drammatica di dare espressione all’inconscio in teatro e ipotizzato in, tal senso, il ricorso all’immagine cinematografica e all’interazione tra attori dal vivo e attori filmati (cfr. Jones 1929).

Interessante il riferimento alla quarta parete, giacché nella sua teorizzazione più nota – Jean Jullien ne parla a proposito della nuova tecnica di allestimento richiesta dal teatro naturalista – essa è descritta come un muro immaginario “trasparente per il pubblico, opaco per l’attore” (Jullien 1892: 11). In questo spettacolo, dunque, la quarta parete viene sia moltiplicata (con i due trasparenti), che contraddetta (i monologhi di Tom al pubblico rompono l’illusione di stampo naturalistico).

Questa compresenza e alternanza di realismo ed espressionismo nel testo di Williams viene sagacemente assecondata dall’uso dei trasparenti e dell’illuminazione. Si tratta di un equilibrio delicato, spesso frainteso, come sostiene Geoffrey Borny, da chi (lettori, spettatori, critici registi) privilegia una interpretazione esclusivamente realistica, rischiando così di ridurre *Lo zoo di vetro* a una soap opera sentimentale o, come sostiene Thomas L. King, da chi accentra l’attenzione su Laura e Amanda, trascurando il fatto che il protagonista dell’opera è Tom (anzi egli è l’unico personaggio, poiché gli altri sono frutto della sua memoria) e che accanto alla dimensione sentimentale è presente una componente ironica e, persino, umoristica (cfr. Borny 1988, King 1973).

Mielziner, tuttavia, non si limita a risolvere i problemi che le indicazioni sceniche di Williams propongono e a interpretare originalmente le esigenze espressive implicite nel testo, rendendo perspicuo il complesso gioco tra dimensione oggettiva e soggettiva. Quando lo ritiene opportuno, giunge addirittura a contrastare certe richieste. Un caso esemplare, in questo senso, è rappresentato dalle proiezioni di scritte e immagini, previste da Williams, che non troveranno applicazione nella messa in scena. È interessante notare che Williams le recuperi nelle note di regia per la *Reading Edition*, ma non nella *Acting Edition*. Vedremo meglio in seguito come lo scenografo arrivi a condizionare il testo scritto, soprattutto nel caso di *Morte di un commesso viaggiatore*.

Qui, preme notare come Mielziner, non senza essere passato per tentativi meno fortunati,¹³ riesca finalmente a mettere a punto un

13 Un esempio ce lo fornisce John Franklin Wharton, avvocato della casa di produzione *Playwrights’ Company*. Il primo spettacolo realizzato da questa nuova

dispositivo che non solo risolve il problema di un cambio di scena immediato e fluido tra interno ed esterno dello stesso edificio rappresentato –superando, per così dire, il suo maestro –,¹⁴ ma giunga a rispecchiare anche l'esteriorità e l'interiorità (la psicologia) dei personaggi, e, in questo caso, immetta lo spettatore nella memoria di Tom. Come sottolinea Liam Doona:

Forse per la prima volta, Mielziner è in grado di dimostrare pienamente la scenografia come espressione di un costruito psicologico che, pur richiamando forme architettoniche esistenti, le rende mutevoli e ambigue. Mielziner presenta la permanenza e la solidità come temporanee e illusorie, instabili come la psicologia dei personaggi di Williams (Doona 2010: 183).

E questa dimostrazione avviene proprio grazie all'uso ingegnoso e

.....
impresa fu, nel 1938, *Abe Lincoln in Illinois* di Robert E. Sherwood, con la regia di Elmer Rice e le scene, appunto, di Mielziner. Wharton, parlando delle prove di questo spettacolo (che, peraltro si dimostrerà un successo), ricorda come Mielziner intendesse provare una nuova soluzione per velocizzare i cambi di scena. Lo scenografo era convinto che recitando dietro "un tessuto a trama larga detto trasparente [*scrim*]" bastasse spegnere le luci perché il pubblico non si accorgesse del cambio scena, che poteva essere eseguito senza perdere tempo a calare e issare il sipario. Osserva Wharton: "Era una bella idea per uno spettacolo a scena multipla, aveva un solo difetto: non funzionava. In qualche modo, rimaneva ancora luce a sufficienza perché il pubblico potesse vedere i macchinisti che, come fantasmi, correvano follemente e inciampavano l'uno sull'altro. L'esperimento fu abbandonato dopo una prova" (Wharton 1974: 36). Uno degli elementi più critici nell'impiego dei trasparenti è, infatti, l'illuminazione e uno dei problemi più delicati dell'illuminazione è, paradossalmente, il buio.

14 Si tenga presente che Mielziner aveva iniziato il suo apprendistato presso Jones durante l'allestimento di *Desiderio sotto gli olmi* di O'Neill, nel 1924. Qui Jones doveva risolvere il problema di una scenografia unica in cui fosse possibile passare dagli esterni agli interni della fattoria del New England in cui è ambientato il dramma. La soluzione adottata, l'impiego di pareti rimovibili, era senz'altro funzionale e aveva senza dubbio dei vantaggi espressivi, ma si scontrava (cfr. Waincott 1998: 104) con pesanti limiti tecnici: l'operazione di togliere e rimettere le pareti risultava infatti macchinosa e lenta, finendo per intralciare la fluidità dell'azione. La soluzione di Mielziner; invece, risolve anche questo limite, al punto che il nome dello scenografo diventerà sinonimo di fluidità e rapidità nei cambi di scena.

creativo dei trasparenti; sono loro a rispecchiare, in forme visibili, l'instabile psicologia dei personaggi. La peculiarità dei trasparenti di Mielziner consiste, dunque, nel fatto di essere posti al servizio di un'istanza artistica profonda del testo, rivelando, così, le possibilità inedite di un dispositivo scenografico noto.

Realismo, poesia e stilizzazione

Con l'allestimento del testo successivo, *A Streetcar Named Desire*, non solo prosegue la collaborazione tra Williams e Mielziner, che insieme realizzeranno ben nove spettacoli, ma si inaugura quella, non meno fondamentale, con Elia Kazan, che porta con sé gli attori legati al nascente Actors Studio (memorabile, in quest'occasione, la prestazione di Marlon Brando come Stanley Kowalski) e firma tanto la regia dello spettacolo (che debutta a Broadway il 3 dicembre 1947, allo Ethel Barrymore Theatre, dopo un *tryout* a New Haven, Boston e Philadelphia), quanto quella del film del 1951 (vincitore di quattro premi Oscar, con Vivien Leigh, già Blanche nella messa in scena londinese diretta da Laurence Olivier nel 1949, nella parte della protagonista femminile, interpretata da Jessica Tandy nel 1947). Anche questo spettacolo si avvale della tecnica dei trasparenti. Williams prevede inizialmente di replicare la soluzione della facciata che si dissolve per mostrare l'interno dell'edificio. Lo scenografo, però, non intende affatto ripetersi e introduce due novità di rilievo. Una riguarda l'uso espressivo dei trasparenti, che qui sono chiamati anche a comunicare non più il punto di vista di un solo personaggio (com'era nel caso di Tom), ma lo scontro tra le opposte prospettive, sensibilità e temporalità dei due personaggi principali: il realismo brutale di Stanley Kowalski (cinico ed egoista immigrato di seconda generazione) e il fragile mondo illusorio di Blanche (colta ma sorpassata creatura, legata ai vecchi valori del sud rurale). La seconda novità, di tipo tecnico, ma dai significativi risvolti estetici, riguarda il fatto che qui il trasparente principale rappresenta la parete di fondo dell'appartamento e non la facciata come era in *Menagerie*. Grazie a un ulteriore trasparente e un fondale traslucido, quando la parete svaniva, lasciava emergere ben due ambienti retrostanti:

la strada adiacente e, più in lontananza, la ferrovia. La transizione fondamentale non è quindi dalla facciata esterna di un palazzo all'appartamento al suo interno, bensì dall'interno di un appartamento al suo esterno. Nella scena decima, poco prima che Stanley violenti Blanche, la didascalia descrive così l'effetto:

Attraverso il muro di fondo delle due camere, che è diventato trasparente, si scorge il marciapiede. Una prostituta ha derubato un ubriaco. Lui la insegue lungo il marciapiede; la raggiunge, vengono alle mani. Il fischio di un poliziotto li separa. Le figure scompaiono. Qualche minuto dopo compare una negra alla svolta dell'angolo con una borsa di lustrini che la prostituta ha lasciato cadere sul marciapiede. La fruga con eccitazione" (Williams 1963: 203).

La soluzione (che, peraltro, nello spettacolo non si limitava solo a questa pantomima, ma era ulteriormente sfruttata), si rivela particolarmente proficua, perché contribuisce ad accrescere la precarietà e la minacciosità della situazione: attraverso lo 'sfondamento' della parete di fondo, la brutalità del mondo, che già abita la casa nella figura di Stanley (e la sovrasta nei litigi della coppia del piano di sopra), arriva a invaderla anche dall'esterno, assediando Blanche da tutti i lati. Altro elemento importante per comprendere l'esemplarità e la statura quasi mitica (per Kazan *Streetcar* e *Salesman* compongono le due metà di una "theatre legend", Kazan 1988: 359) acquisita dall'opera nel canone del teatro americano, è l'interazione tra la scenografia e la recitazione. Il forte impatto che ebbe *Streetcar* (e poi *Salesman*) sul pubblico viene spesso ricondotto al particolare contrasto che si crea tra la una recitazione realistica – quella del Metodo – e una scenografia astratta.

In realtà, per quanto riguarda *Un tram che si chiama desiderio*, la tensione tra queste due dimensioni è presente – oltre che nel testo – sia nella scenografia che nella recitazione. Se le strutture architettoniche di Mielziner sono stilizzate, gli oggetti di scena, opportunamente selezionati e ridotti nel numero, sono molto realistici al punto da essere stati spesso maltrattati in modo da apparire logori per l'usura. Altrettanto vale per la recitazione. Elia Kazan e l'Actors Studio sono noti per il loro realismo di derivazione stanislavskijana,

ma negli appunti di regia per *Streetcar*, risalenti all'agosto del 1947, il regista insiste esplicitamente sulla necessità di una recitazione e una regia stilizzate, contrapposte a una recitazione e una regia realiste, stabilendo tra le due modalità un rapporto analogo a quello tra poesia e prosa (cfr. Kazan 2009: 44).

La necessità della stilizzazione è determinata dal fatto che il personaggio e le azioni di Blanche sono incomprensibili se si trascura il fatto che rispondono a un preciso codice sociale. L'ideale della *Southern belle*, ancorché obsoleto, ha effetti reali su Blanche, anzi determina quella che Kazan definisce la sua *spine* (il suo movente principale, quello che Stanislavskij chiama, nelle traduzioni italiane, super-compito o super-obiettivo del personaggio): "trovare protezione" (46). Più in generale: "Si tratta di una tragedia poetica, non realistica o naturalistica. La recitazione deve essere stilizzata", (45). Stilizzare non significa, ovviamente, ridurre i personaggi di Williams a fantocci, privandoli della loro umanità o farli scendere nella vaga astrazione. L'operazione è più sottile e, al limite, quasi subdola (Kazan annota tra parentesi di non farne parola con attori e produttori). Il principio che guida questa stilizzazione è la dimensione emblematica del tipo sociale. Blanche è, come Don Chisciotte, il rappresentante di una cultura ormai morta, mentre Stanley incarna il cinismo contemporaneo. Il problema della stilizzazione consiste, dunque, nel trovare il Don Chisciotte in ogni personaggio del dramma.

Ancora una volta, il rapporto tra realismo e anti-illusionismo risulta più complesso di quanto possa apparire in superficie e le schematizzazioni consentono in genere di esprimere. *Menagerie* tematizzava questo rapporto tanto a livello complessivo (la cornice metateatrale straniante rispetto alla vicenda rappresentata coinvolgente) che a livello del personaggio di Laura (che vive in un mondo di fantasia) invitando a considerarlo dal punto di vista soggettivo di un unico personaggio, Tom, che è consapevole dei due poli. In *Streetcar* il rapporto viene invece incarnato da due personaggi, rispettivamente Stanley e Blanche. Lo spettatore sperimentava entrambi i punti di vista soggettivi e, nelle intenzioni di Kazan, doveva quasi venir risucchiato nel mondo di Blanche. La costruzione dello spettacolo, infatti, era stata concepita dal regista in modo che il pubblico, inizialmente

infastidito dal comportamento altezzoso di Blanche, ne penetrasse progressivamente ed empaticamente le ragioni profonde. E il mondo di Blanche, a differenza di quello di Tom, è un mondo in cui realtà e finzione non sono più due poli distinti, ma finiscono per confondersi inestricabilmente. I trasparenti, in questo contesto, assecondano dunque il movimento alternativamente intra ed extra-diegetico, oggettivante e introspettivo, in sinergia con un analogo impiego delle luci, della musica, della recitazione, svolgendo una funzione determinante sia per l'intelligenza stessa dello spettacolo, che per la sua fruizione estetica.

Certo, non tutto quello che Kazan aveva progettato ad agosto e messo in prova a ottobre (proprio mentre fondava l'Actors Studio), troverà riscontro nello spettacolo (a partire dal fatto che lo Stanley di Brando 'ruberà' la scena alla Blanche di Jessica Tandy), ma l'apertura alla dimensione stilizzata e non meramente realistica, stimolata dal testo di Williams e dalle scene di Mielziner, diventerà parte integrante del suo linguaggio registico.

Arthur Miller ricorda come testo e spettacolo avessero dischiuso le porte su un universo teatrale assolutamente nuovo e alternativo, in cui la personalissima voce di Williams emergeva a partire dai singoli personaggi, perfettamente individuati, e la recitazione attingeva a "una forma di realismo sentita così profondamente da emergere come stilizzazione". In particolare, spettacolo e testo drammatico si fondevano in modo così inestricabile, che lo spettacolo finì per diventare il testo ("*became the play*", Miller cit. in Kazan 2009: 65-66, corsivo nell'originale).

Dalla scena al testo

Ritroviamo le scenografie di Mielziner, in particolare i trasparenti, e la regia di Kazan anche in un altro spettacolo paradigmatico nella creazione dello 'stile americano': *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman*) di Arthur Miller, che debutta a Broadway il 10 febbraio 1949 al Morosco Theatre, dopo un *tryout* al Locust Street Theatre a Philadelphia.

Anche qui sono presenti scarti temporali tra presente e passato, che

avvengono soprattutto nella mente del protagonista (Miller pensava all'inizio di intitolare il testo *The Inside of His Head*), Willy Loman, nella quale le due estasi temporali finiscono per confondersi. Il contributo di Mielziner fu, non da ultimo, rendere chiaro questo stato confusionale evitando che a confondersi fosse, invece, il pubblico. Notevole, in questo senso, l'impatto che le soluzioni scenografiche ebbero sul testo drammatico.

Quando Matthew C. Roudané scrive che "Miller fornisce una delle indicazioni sceniche d'apertura più note della drammaturgia americana, indicazioni su cui Kazan, Mielziner e Kook hanno basato i loro sforzi collaborativi" (Roudané 1997: 64), rovescia in realtà i termini della questione. Le indicazioni di scena per il primo atto di *Salesman* non furono affatto la premessa per il lavoro di Kazan, Mielziner e Kook,¹⁵ bensì la trascrizione, postuma, delle scene e delle luci messe a punto per lo spettacolo. Si tratta, insomma, di indicazioni consuntive e non preventive, in cui l'apporto di Mielziner viene recepito, senza peraltro essere esplicitamente menzionato.¹⁶

La didascalia della RE è, in effetti, straordinariamente dettagliata dal punto di vista tecnico (fissa in due e, rispettivamente, sei piedi e mezzo la sopraelevazione delle stanze di casa Loman rispetto alla cucina, stabilisce colori delle luci, il particolare uso del proscenio, etc.) e, insieme, fortemente evocativa dal punto di vista poetico. Eppure, la didascalia originale, ricorda Kazan, diceva semplicemente: "Un riflettore mobile illumina con precisione una piccola area sulla sinistra del palco. Il commesso viaggiatore appare. Estrae le chiavi e apre una porta invisibile" (Kazan 1988: 361). Un testo, insomma, "in attesa di una soluzione registica", soluzione che, peraltro, non verrà nemmeno trovata dal regista, bensì dallo scenografo:

.....
 15 Edward Kook, (detto anche Ed, Eddie o Kooky), fu uno dei più preziosi collaboratori di Mielziner ("Insieme a Robert Edmond Jones, Eddie Kook ha influenzato profondamente la mia carriera", Mielziner 1965: 34; il testo stesso è dedicato a Kook), nonché il cofondatore, con Joseph Levy, della Century Lighting Company, la più importante società per il noleggio delle luci di scena. In particolare, Levy e Kook misero a punto il Leko (nome che deriva dalle prime due lettere dei loro cognomi), un proiettore ellissoidale che Mielziner usa in *Salesman*.

16 Anche lo scenografo è soggetto a una specifica forma di trasparenza, cfr. Blumenfeld 2009.

Il concetto di una casa che permane, come uno spettro, dietro tutte le scene del dramma, costantemente presente [...] non è nemmeno accennato nel copione originale. Anche se la casa spettrale è una intuizione registica, non è stata una mia idea più di quanto lo sia stata di Art [i.e. Arthur Miller]. È stata una sollecitazione dello scenografo Jo Mielziner: lo l'ho colta – mi risolveva un sacco di problemi – e quando l'abbiamo sottoposta a Miller, lui l'ha approvata. In questo allestimento, è stato il singolo contributo più importante dal punto di vista critico e la chiave del modo in cui ho diretto lo spettacolo (ibidem).

L'onnipresente, spettrale presenza della casa, la chiave stessa della regia dello spettacolo, deriva insomma da una intuizione di Mielziner: un'unica struttura fissa che, grazie all'uso dei trasparenti, può assumere le sue due configurazioni essenziali: quella ariosa del passato, in cui era circondata dal verde e quella oppressiva del presente, in cui è attorniata dal cemento delle nuove costruzioni che la soffocano. Nell'uno e nell'altro caso, presenza incombente ed emblema eloquente delle speranze e dei fallimenti del protagonista. Sfondo ineludibile della sua vita materiale e spirituale, anche quando l'azione si svolge altrove.

Kazan parla esplicitamente della riscrittura del testo da parte di Miller: "Art ha riscritto le indicazioni sceniche per l'edizione a stampa in base alle scenografie di Jo. [...] Il teatro non è un genere esclusivamente letterario. Anche se il copione è l'elemento importante essenziale, una volta che è finito, attori, scenografi, registi, tecnici 'scrivono' insieme il dramma" (ibidem). I trasparenti di Mielziner (e le altre sue soluzioni scenografiche) condizionano non solo la scrittura scenica (la ri-scrittura collettiva del copione, che mette capo allo spettacolo come seconda creazione), ma anche quella propriamente letteraria dell'opera pubblicata.

Non tutto quello che scorre sulla pagina, infatti, funziona altrettanto fluentemente in teatro. Se, come sostiene Miller dal punto di vista drammaturgico, "il cambiamento di scena verbale è istantaneo" (Miller 1978a: 34, Miller qui sta pensando alle differenze tra teatro e cinema), dal punto di vista concretamente scenografico, invece, il cambiamento di scena istantaneo è piuttosto un problema, la cui soluzione, fortunatamente, era la specialità di Mielziner. Né

nella introduzione generale ai propri drammi, né nelle sue memorie, comunque, Miller insiste particolarmente sulle difficoltà che il suo testo presentava dal punto di vista della realizzazione scenica. D'altronde: "La memoria inevitabilmente romanticizza, spingendo la realtà a retrocedere" (Miller 1995: 179).

Il resoconto dei quattro mesi trascorsi dedicati alla realizzazione dello spettacolo da parte di Mielziner è decisamente più dettagliato e va dalla prima telefonata ricevuta dal produttore, Kermit Bloomgarden, il 24 settembre 1948 al debutto a Broadway il 10 febbraio 1949. Dopo aver ricevuto da Bloomgarden il testo di Miller e averlo letto approfonditamente, Mielziner finalmente capisce cosa intendeva il produttore definendolo un vero e proprio "toughie" (Mielziner 1965: 24). Non si trattava solo di un dramma 'tosto' dal punto di vista dei contenuti ("Mio Dio, è così triste" fu la reazione di Kazan a detta di Miller, 1995: 185), ma un vero e proprio 'osso duro' dal punto di vista dell'allestimento: "l'azione era troppo complicata e per seguire la trama bisognava comprendere la sequenza delle scene" (Mielziner 1965: 24). Al termine delle quaranta e passa scene, nient'affatto chiare nella loro successione e nell'azione che sottendevano, Miller aveva scritto: "La soluzione scenografica per la messa in scena, dovrà essere ingegnosa e semplice. Non conosco la risposta, ma lo scenografo deve elaborare qualcosa che renda scorrevole il copione" (ibidem).

In assenza di indicazioni sceniche, l'unico indizio da cui Mielziner poteva muovere per ideare una scenografia era una descrizione della casa: "Un tempo circondata da aperta campagna, era ormai cinta da condomini. Gli alberi, che prima riparavano la casa dal cielo aperto e dal caldo sole estivo, erano ora per la maggior parte morti o morenti" (25). I trasparenti potevano appunto garantire la rapida transizione tra queste due configurazioni cronologiche (presente e al passato) – che assumevano anche valore simbolico emotivo (speranza e delusione) ed esistenziale (fantasie di successo e realtà del fallimento) – dell'unico elemento scenico fondamentale: la casa di Willy Loman (il "simbolo visivo più importante del dramma – il vero sfondo e contesto [*background*] della storia"). Le scene ambientate altrove, poi, potevano semplicemente svolgersi in proscenio. Autore,

regista e produttore, quando Mielziner comunicò loro questa idea, restarono per qualche istante senza fiato. Tutti si rendevano conto dell'enorme compito da affrontare. Tempi di lavorazione dilatati, tutte le date da rifare e un consistente ritocco al budget per Bloomgarden. Le parole che Kazan rivolse a Miller furono: "Art, questo significa un bel po' di dannato [*a hell of a lot*] lavoro per me e ancora di più per te" (26).

Ancor prima di cominciare le prove, dunque, Miller è costretto a una consistente revisione del testo in stretta collaborazione con Kazan e seguendo le indicazioni proposte da Mielziner (che, per parte sua, doveva, tra l'altro, finire di sistemare le luci per il debutto newyorkese di *Summer and Smoke* di Williams).

A prescindere da altri problemi tecnici, una delle questioni più delicate era quella delle luci e, in particolare, l'illuminazione per i trasparenti, visto il carico di incombenze tecniche e artistiche che erano chiamati a sbrigare. Anche in questo caso, Mielziner non si limita a ripetere quanto fatto per i precedenti due spettacoli, ma elabora soluzioni originali. Per il fondale progetta di non usare il consueto lino, bensì mussola non sbiancata, su cui far dipingere gli edifici che opprimono la casa di Willy in colori traslucidi, con la possibilità che le finestre possano ricevere la luce da dietro. Al momento della trasformazione, opportune proiezioni di fogliame sul fondale e su parte della casa, combinate con la diminuzione della luce da dietro il trasparente avrebbero provveduto a far svanire gli edifici.

Il principio ottico-fisico su cui si basa il trasparente è relativamente semplice (basta osservare come si comporta una tenda leggera alla finestra a seconda che sia giorno o notte). La sua realizzazione in teatro, invece, è tutt'altro che semplice. In questo caso, per la realizzazione del trasparente, i pittori dovevano dipingere un fondale largo più di 14 metri e mezzo e alto quasi 11, tenendo conto di tre disegni (a seconda dell'effetto risultante dall'illuminazione frontale con il buio dietro, da quella a rapporto invertito e da quella combinata), il tutto, beninteso, secondo la tecnica di pittura dei trasparenti, che prevede colori traslucidi, stesi in modo da non otturare i fori della trama. Particolarmente complessa, ancora una volta, risulta l'organizzazione dell'illuminazione, che, oltre alle solite necessità

(posizionamento e calibrazione delle fonti luminose e delle loro intensità, problema del buio, etc.), presentava anche il problema delle proiezioni, fondamentali per ricreare il fogliame che indica il regresso al passato (nonché per altre scene, come quella dell'hotel, in cui il cambio di ambiente doveva essere realizzato semplicemente proiettando il motivo di una dozzinale carta da parati). Questa novità comportava la realizzazione di speciali proiettori, dotati di lenti create appositamente, in funzione della distanza tra loro e la superficie da colpire, onde evitare le distorsioni dell'immagine. Di queste lenti, poi, bisogna prevederne almeno un paio di set, visto che lo spettacolo, andava testato, come di consueto, fuori piazza e le dimensioni del Locust Street Theatre di Philadelphia differiscono da quelle del Morosco Theatre di New York.

A fronte di queste (e altre) difficoltà tecniche, su cui – nonostante la loro importanza – non è qui possibile indugiare, i trasparenti promettevano considerevoli vantaggi sia pratici che artistici: consentire cambi veloci, scorrevoli e intellegibili tra luoghi e tempi diversi, determinare atmosfere e stati d'animo, proporre punti di vista oggettivi e soggettivi, nonché veicolare significati simbolici.

Le tre idee scenografiche fondamentali – set unico, uso di trasparenti e proiezioni, avanzamento del proscenio verso la sala (con l'inevitabile sacrificio di qualche posto a sedere nelle prime file) – interagivano poi con la recitazione in vari modi. La famosa didascalia iniziale di *Salesman* ne registra uno: "Quando l'azione si svolge nel presente gli attori osservano il tracciato delle mura immaginario, ed entrano in casa soltanto attraverso la porta a sinistra. Ma nelle scene del passato questi confini vengono abbandonati, e i personaggi entrano o escono da una stanza attraversando il muro per venire in ribalta" (Miller 1978b: 176).

Tornando al testo di Miller, bisogna osservare che, oltre alla revisione in vista delle prove, altri interventi si resero necessari, proprio durante le prove e che la versione finale pubblicata (anche in questo caso abbiamo una RE e una AE) costituisce una ulteriore riscrittura, che tiene conto dello spettacolo e dell'apporto sostanziale delle scenografie di Mielziner, come nel caso della didascalia che recita: "La scena è in ogni sua parte, o quasi, trasparente" (ibidem).

E l'influenza di Mielziner non si limita al testo di Miller, ma va a investire anche la regia di Kazan. In particolare Mielziner, che aveva già contaminato il realismo di Kazan con l'elemento poetico ed espressionistico che condivideva con Williams, finirà per stuzzicare anche altre corde del regista, come un nuovo approccio alla teatralità.¹⁷ La protrusione del palco presente in *Streetcar*, proseguirà infatti nello sfondamento della quarta parete del letto della *Gatta sul tetto che scotta* che deborda in platea. Paradossalmente, quella quarta parete che era stata, a un tempo, moltiplicata e resa esplicita in *Menagerie*, verrà sempre più contestata da Mielziner, alla ricerca di un diverso rapporto tra scena e sala, tra attori e pubblico, anche agendo in qualità di consulente per l'erezione di edifici nuovi teatrali.

Questo però ci porterebbe lontano, oltre ai limiti fissati all'inizio, mentre qui premeva soltanto evidenziare il particolare e significativo apporto dei trasparenti in rapporto a quello stile americano che emerge dai testi e dagli allestimenti di *Menagerie*, *Streetcar* e *Salesman*.

Nel 1960, intervistato da Henry Brandon, Arthur Miller finiva per liquidare gli anni Cinquanta come "an era of gauze", intendendo con ciò non più tanto il dispositivo messo a punto da Mielziner, quanto la deriva della drammaturgia nel solipsismo psicologico, avulso – anche scenograficamente – dalla realtà sociale, e ridotto a mero conflitto sessuale interiorizzato. Pur riconoscendo parzialmente il proprio ruolo nell'inaugurare questa tendenza, egli vedeva ormai in Williams il maggior responsabile di uno sviluppo del teatro americano che era stato in qualche modo anticipato dal freudismo maldigerito di O'Neill (cfr. Miller 1978c: 232).

Ogni significativa novità di grande impatto, sia drammaturgica che scenografica, corre sempre il rischio di diventare una moda e degenerare. Quanto ai trasparenti, questi dispositivi e la loro capacità di rappresentare una molteplicità di luoghi diventeranno così famosi da meritarsi, nel giugno del 1957, una parodia su "Playboy", in cui, siccome la scenografia "è stata progettata da Jo Mielziner, o quanto di più vicino a Mielziner si possa dare, vediamo contemporanea-

mente l'esterno della casa, l'interno, il tetto, la cantina, la soffitta, il portico, ogni singola stanza, e il cortile posteriore e quello anteriore, tutti sovrapposti l'uno all'altro" (cit. in Smith 1993: 42).

.....
 17 Per un'analisi del rapporto di collaborazione tra Mielziner e Kazan (e Williams), cfr. Listengarten (2009).

BIBLIOGRAFIA

- BLOOM H. (2007), "Introduction", in Id. (ed.), *Tennessee Williams. Updated Edition*, Infobase Publishing, New York, pp. 1-10.
- BLUMENFELD L. (2009), "From Hamlet with Love: A Letter to the other", in WHITE C. A. (ed.), *Directors and Designers*, intellect Bristol, UK-Chicago, USA, pp. 243-254.
- BORNY G. (1988), "The Two Glass Menageries: Reading Edition and Acting Edition", in BLOOM H. (ed.), *Modern Critical Interpretations: "The Glass Menagerie"*, Chelsea House, New York, pp. 101-117.
- BRAGDON C. (1929), "The Artist-in-the-Theatre", in *The American Magazine of Art*, XX:10, pp. 547-553.
- CASSIDY C. (2013), "The Glass Menagerie. Fragile Drama Holds Theater in Tight Spell", in JONES C., *Bigger, Brighter, Louder. 150 Years of Chicago Theater as Seen by Chicago Tribune Critics*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 104-106.
- CLAYTON J. S. (1983), "The Sister figure in the Works of Tennessee Williams", in *The Glass menagerie. A collection of critical essays*, Edited by R. B. Parker, Prentice Hall-Englewood Cliffs, New Jersey, pp. 109-119.
- DOONA L. (2010), "Hope, Hopelessness/Presence, Absence. Scenographic innovation and the poetic spaces of Jo Mielziner, Tennessee Williams and Arthur Miller", in COLLINS J., NISBET A. (eds.), *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, Routledge, New York, pp. 178-187.
- DUKORE B. F. (1989), *Death of a Salesman and The Crucible. Text and Performance*, Macmillan Education, Houndmills, Basingstoke, Hampshire-London.
- ESSIN C. (2009), "Designing American Modernity: David Belasco's *The Governor's Lady* and Robert Edmond Jones's *The Man Who Married a Dumb Wife*", in *Theatre History Studies*, 29, pp. 32-51.
- JONES R. E. (1917), "The Future Decorative Art of The Theatre", in *Theater magazine*, XXV:195, p. 266.
- Id. (1929), "Theory of Modern Production", in *Encyclopaedia Britannica*, XIV ed., vol. XXII, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 39-40.

- JULLIEN J. (1892), *Le théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Charpentier et E. Fasquelle éditeurs, Paris.
- KAZAN E. (1988), *A Life*, Alfred A. Knopf, New York.
- Id. (2009), *Kazan On Directing*, Alfred A. Knopf, New York.
- KING T. L. (1973), "Irony and Distance in The Glass Menagerie", in *Educational Theatre Journal*, 25:2, pp. 207-214.
- LAWRENCE D. H. (1974), "You Touched Me", in Id., *Selected Tales*, Heinemann Educational Books, London, pp. 114-133.
- LISTENGARTEN J. (2009), "Collaborative Models: Mielziner, Williams and Kazan", in WHITE C. A. (ed.), *Directors and Designers*, intellect Bristol, UK-Chicago, USA, pp. 101-117.
- MCDERMOTT D. S. (1984), "Creativity in the Theatre: Robert Edmond Jones and C. G. Jung", in *Theatre Journal*, XXVI:2, pp. 212-230.
- MCKINNEY J., BUTTERWORTH P. (2009), *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MIELZINER J. (1965), *Designing for the Theatre. A Memoir and a Portfolio*, Bramhall House, New York.
- MILLER A. (1978a), "Introduzione", trad. it. di Gerardo Guerrieri, in Id. *Teatro*, Einaudi, Torino, pp. 7-66.
- Id. (1978b), "Morte di un commesso viaggiatore", trad. it. di Gerardo Guerrieri, in Id. *Teatro*, Einaudi, Torino, pp. 171-301.
- Id. (1978c), *The theater essays of Arthur Miller*, Viking Press, New York.
- Id. (1980), *Death of a Salesman*, Dramatists Play Service, New York.
- Id. (1995), *Timebends. A Life*, Penguin Books, New York-London.
- Id. (2006), "Death of a Salesman", in *Collected Plays 1944-1961*, Literary Classics of the United States, New York, pp. 159-257.
- MURPHY B. (2006), *Theatre*, in BIGSBY C. (ed.), *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 411-429.
- OXBERRY W. (1820), *The actor's budget of wit and merriment, consisting of monologues, prologues, epilogues, tales, comic songs, rare and genuine theatrical anecdotes and jests*, Simpkin and Marshall, London.
- PEROSA S. (1999), *Storia del teatro americano*, Bompiani, Milano.
- ROUDANÉ M. C. (1997), "Death of a Salesman and the poetics of

Arthur Miller", in BIGSBY C. (ed.), *Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 60-85.

SHERIDAN R. B. (2017), *Pizarro. A Tragedy in Five Acts*, edited by Selena Couture and Alexander Dick, Broadview Press, Peterborough, Ontario, Canada.

STERLING E. J. (2008) "Introduction", in *Arthur Miller's Death of a Salesman*, Edited by Eric J. Sterling, Rodopi B. V., Amsterdam-New York, NY.

TIERNO P. (2011), "In ogni grande attore c'è l'anima di un Commesso", in *Hystrio*, XXIV:4, pp. 34-37.

VINCENTI D. (2011), "Bruni e De Capitani: 'Grazie a Fassbinder il nostro Williams senza pregiudizi'", in *Hystrio*, XXIV:4, pp. 44-45.

WAINSCOTT R. (1998), *Notable American stage productions*, in MANHEIM M. (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Cambridge University Press, pp. 96-115.

WATERMEIER D. J. (1988), "O'Neill and the Theatre of his Time", in MANHEIM M. (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 33-50.

WILLIAMST. (1948), "Portrait of a Girl in Glass", in Id., *One Arm and Other Stories*, New Directions, New York, pp. 95-112.

Id. (1963), "Un tram che si chiama desiderio", in Id., *Teatro*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Einaudi, Torino, pp. 127-213.

Id. (1966), *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*, New Directions, New York.

Id. (1973), *The Glass Menagerie*, Dramatists Play Service, New York.

Id. (1976), "Orpheus Descending", in Id., *Four plays*, Signet Classic, New York.

Id. (1987), *Lo zoo di vetro*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Einaudi, Torino.

Id. (2000), *Plays 1937-1955*, The Library of America, New York.

Id. (2000a), "The Glass Menagerie", in Id., *Plays 1937-1955*, Literary Classics of the United States, New York, pp. 393-465.

Id. (2000b), *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume I: 1920-1945*, Edited By Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler, New Directions, New York.

Id. (2002), *The Paper Lantern*, in *The Collected Poems of Tennessee Williams*, Edited by David Roessel and Nicholas Moschovakis, pp. 49-50.

Id. (2014), "Ritratto di ragazza in vetro", in Id., *L'innocenza delle caramelle*, trad. it. di Nora Finzi e Giuliana Gadola Beltrami, Roma, Edizioni e/o, pp. 75-87.

ZINKEISEN D. (1938), *Designing for the stage*, The Studio, London-New York.