

# CoSMo

---

Comparative  
Studies  
in Modernism

N. 18 • 2021 | 2281-6658



## MORPHOLOGY AND HISTORICAL SEQUENCE

edited by *Roberto Gilodi* and  
*Luigi Marfè*



# CoSMo Comparative Studies in Modernism n. 18 (Spring) • 2021

## COMITATO

### **Direttore responsabile**

DIRETTIVO Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino

### **Direttori editoriali**

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

## COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI<sup>†</sup>, Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Torino

Federico VERCELLONE, Università di Torino

## COMITATO DI REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Anna BOCCUTI (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Davide GIANTI (Università di Torino), Alessandro GROSSO (Université Lyon 2), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Scuola Normale Superiore, Pisa), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7).

## EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"  
c/o Dipartimento di Studi Umanistici  
Via S. Ottavio 20, 10124 Torino  
<http://centroartidellamodernita.it/>

## CONTATTI

sito web: <https://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMo/>  
e-mail: [centrostudiartimodernita@gmail.com](mailto:centrostudiartimodernita@gmail.com)  
© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"  
ISSN: 2281-6658

# SOMMARIO

## MORPHOLOGY AND HISTORICAL SEQUENCE

edited by Roberto Gilodi and Luigi Marfè

- 5 ROBERTO GILODI  
**Morphology and Diachrony in Cultural Criticism**  
*Introduction*

## HEADLINES

- 15 CARLO GINZBURG  
**The Convolvulus and the Lily**  
*A Case-Study in the History of Reception*

## FOCUS

- 29 ROBERTO GILODI  
**Morphology and Literature**
- 45 FEDERICO VERCELLONE  
**Sistemi dinamici**  
*Morfologia come concetto storico*
- 55 GUIDO MAZZONI  
**Particulars**  
*Literature Between Morphology and History*
- 65 JENS BROCKMEIER  
**Narrating a Life**  
*Between Diachrony and Synchrony*
- 73 EMANUELE ZINATO  
**La storicità delle forme e dei temi letterari nella teoria di Francesco Orlando**

## PERCORSI

- History and Fiction**
- 83 PETER J. SCHWARTZ  
**Rube Stories and Paradigmatic Crimes as Narrative Modulators at Thresholds of Cultural Change**
- 95 GIANLUCA CINELLI  
**Telling History in the Shape of a Myth**  
*The Case of Stalingrad Narratives*
- 109 LUIGI MARFÈ  
**Falling Man and the Intericonicity of 9/11 Pictures**  
*Visualizing Trauma*

## Myths and Diachrony

- 125 SALVATORE RENNA  
**Morfologia del mito**  
*Un approccio polisistemico*
- 139 CHIARA LOMBARDI  
**Rapporti di forza e desiderio mimetico alle origini della storia**  
*La novella di Gige e Candaule (Erodoto, Boccaccio, Moravia)*
- 153 IRENE KRISTEVA  
**Diacronia mitica e memoria storica nei saggi di Pascal Quignard**
- 165 RACHELE CINERARI  
**"Ce qui m'intéresse c'est ce qui fait l'œuvre"**  
*Paul Valéry e l'interpretazione letteraria: forma, storia, diacronia*

## Big Data and the Digital Sphere

- 175 ANASTASIIA DROZDOVA, VLADIMIR PETROV  
**Narrative Transformations of Alexander Pushkin's *Eugene Onegin* in Transcultural Digital Sphere**
- 187 GUIDO BONINO, PAOLO TRIPODI  
**Distant Reading and the Problem of Operationalization**  
*Goldilockean Considerations*
- 197 MARIA GIOVANNA MANCINI  
**Ripensare l'archivio nell'era dei Big Data**

## Visual and Material Arts

- 215 ALESSANDRA MASCIA  
**L'autobiografismo della mano**  
*Da mano d'artista a mano divina*
- 231 ALESSANDRO ROSSI  
**Historical Method and Hermeneutic Creativity**  
*The Risen Christ in Carpaccio's Vision of Saint Augustine*
- 243 ALESSANDRA VACCARI  
**Gli abiti trasformabili**  
*Morfologia e performatività nella moda del XX e XXI secolo*
- 257 PASQUALE FAMELI  
***Callidae iuncturae***  
*Schemi della percezione nella poesia figurata*

## LETTURE

- 269 RENATO RIZZOLI  
**Silent Shakespeare**  
*L'Amleto cinematografico di Gade/Nielsen (Germania 1921)*

## RECENSIONI

- 289 MATTEO SESANA  
**R. Geybullayeva, C. van Ruymbekke (eds.), *The Interpretation of Nizami's Cultural Heritage in the Contemporary Period***

ROBERTO GILODI

# MORPHOLOGY AND DIACHRONY IN CULTURAL CRITICISM

*Introduction*

The historiography, modelled after the philosophical study of history in the tradition of Herder, Hegel and Marx, understands the relationship between facts in terms of genesis and evolution. In his *Storia notturna. Una decifrazione del sabba (Ecstasies. Deciphering the Witches' Sabbath, 2004)*, published in 1989, Carlo Ginzburg identified a possible alternative to this epistemic model of dealing with historical transformations in Wittgenstein's remarks on Sir James Frazer's *The Golden Bough*. Wittgenstein writes that "historical explanation, explanation seen as a linear hypothesis, is just one way of gathering data – their synopsis. One can equally well consider data in their reciprocal relation and summarize them in a general image regardless of the form of a chronological development". Ginzburg notes that the epistemic solution is not the substitution of diachrony with morphology, but rather an integration of the first to the second. In other words, we can only fully understand the meaning of changes through time if we identify constants and understand the way they interact with change. It was Goethe, the father of a prominent branch of modern morphology, who already remarked that forms, organic forms in particular, have nothing static about them, they are not *Gestalt* but *Bildung* (formation, development).

The relationship between morphology and history shares multiple points of contact with art theory. We could ask ourselves, for example, whether literature and the arts are to be seen as symbolical conveyers of a particular historical time, or as the product of a pattern of connections – *Zusammenhänge* in Friedrich Schlegel's language – which, though anchored to a given spatial and temporal dimension, bring nonetheless together motives, topoi, and themes stemming from cultures and times far-apart.

During the 20th century, a new idea of moving beyond the traditional historiographical approach emerges in the writings, for example, of Walter Benjamin. Similarly, Ernst Bloch's idea of contemporaneous non-contemporaneity prefigures an interpretation of time that is closer to geological stratification than to a straight line directed toward an ending goal.

It is against this theoretical background of approaches to the study of forms – in which also Georg Simmel and André Jolles figure prominently – that the essays in this volume (originated in the International Conference *Forms, History, Narrations, Big Data: Morphology and Historical Sequence* held in Turin in November 20-21, 2019) investigate questions of transformation, structure and interpretation in a wide range of artistic disciplines. While dealing with the history of literature, cinema, fashion, art and architecture, this collection of writings paints a picture of the multiple facets associated with the concept of morphology. Key concepts recurring in several texts are those of *Bildung* (in its dual connotation of something that is ‘formed’ and something that is in the process of being ‘formed’), *Gestalt* (understood as the consolidated image), connection, structure, and hermeneutics – that is the mode of knowledge production in which intuition and empathy are substitutes for the scientific method. Headlining this volume is a versatile essay by Carlo Ginzburg, followed by a *Focus* section that suggests reflections on the topic presented by the organizers and keynote speakers of the Turin conference. The third block, named *Percorsi*, features contributions by many of the speakers at the Turin conference, covering multiple disciplines and points of view: *History and Fiction, Myths and Diachrony, Big Data and the Digital Sphere, Visual and Material Studies*. Concluding this volume are a contribution by Renato Rizzoli (*Letture*) on a cinematographic rendering of Hamlet and its connection to gender identity during the Weimar republic, and a review by Matteo Sesana, covering the publication of a collective volume on the influential 13<sup>th</sup> century Persian poet Nizami Ganjavi.

The opening essay by Carlo Ginzburg investigates the relationship between morphology and history in Darwin’s evolutionary theory following his first major work, *The Origins of the Species* (1859). Among the roots of Darwin’s work Ginzburg pays a special attention to Jean-Baptiste Robinet’s essay *De la nature*, published first anonymously in 1761 in Amsterdam. Robinet reversed the Aristotelian motto “art imitates nature” arguing that Nature behaves like an artist. His comparison of Nature and Art was deeply inspired by Winckelmann’s idea that “the slow, gradual progress of Art is an imperfect image of the progress of Nature”. The paper explores the intersections between morphology and history, tracing the distant roots of Darwin’s reflections on rudimentary characters. In fact, Darwin’s debate with his scientific interlocutors – for example Jean-Baptiste Lamarck – led him to explain rudimentary characters on the basis of a linguistic model, which turned morphology into history.

My contribution, is intended as a broad overview of the aforementioned terminology pertaining to morphology: diachrony vs. synchrony, *Bildung*,

comparison, correspondence, nature, topos and anachronism. Morphology is a matter of perspective, i.e. a particular point of view from which one can observe known cultural phenomena and their place in history: it is actually a double, simultaneous point of view, since nature could be viewed from the observatory of culture, and culture from the observatory of nature. Morphology contains two features which philosophical thought has tried to explain since its remote pre-Socratic origins: the stasis of the form and the mobility of the living. If we now observe literary works in the light of these features, we see how the invariant elements can be traced back to the critical environment inspiring the works of Herder, Jakob Grimm, Goethe, and later Warburg and Jolles, and lastly the scholars of biopoetics.

Federico Vercellone traces the philosophical trajectory of morphological studies, from Goethe's crucial contribution to the conceptualization of metamorphosis, through *Frühromantik* thinkers and Haeckel's aesthetization of knowledge, down to Aby Warburg's new foundation of the morphological tradition into the study of visual arts. Vercellone's essay closes with the most crucial art historical theoretical contributions of the last few decades, from Belting's idea of "the end of art history" to Bredekamp's *Theorie des Bildakts*. These new approaches took the study of images out of its traditional purview in order to better analyze the overflow of images, from their art historical boundaries to every aspect of contemporary life. To conclude, Vercellone asks himself if what we are witnessing is a 'return to ekphrasis', understood as a return to an explicit contact between the written word and images, following the traumatic self-determination of images.

A morphological approach, or an approach that explicitly interrogates questions of form, is not only a methodology applied to the study of literary phenomena but, as admirably illustrated by Mazzoni in his essay, it can also help answer the question of "what is (the common element of) literature". Starting with a pointed critique of *Die Logik der Dichtung* (1957, 1977) by Käte Hamburger and *Fiction et Diction* (1991) by Gérard Genette, Mazzoni traces the history of the modern idea of literature, starting from its ancient Greek precursors (Plato and Aristotle, in particular). According to Mazzoni, "literature deals with particulars", or rather it tells us about the traces that particulars leave behind in the world. It shows how the 'particulars' can be 'universals' or can glimpse at 'universals' without going through concepts, but simply by thoughtless recognition.

"It is a unique potential of narrative that allows for the smooth intermingling" of the diachronic and the synchronic, according to Brockmeier. The dynamic relationship between synchronicity and

diachronicity can find a new cinematic dimension in autobiographical works such as *Running in the Family* (1982) by Michael Ondaatje. Brockmeier navigates in great detail the complex web of memories mixing with dreams that plays out in the opening paragraph of Ondaatje's memoir, a narrative construction characterized by temporal multilayeredness and an interplay of fantasy and awareness. The result is, in the author's words, a "code of simultaneity to be deciphered in the middle of ordinary life, a work of art to be understood, little by little".

A crucial knot in the morphological debate is the relationship between morphology and history, between the exemplar character of forms and structures unchanged through the centuries and their belonging to a specific historical time. According to Zinato, the interpretative analysis of Francesco Orlando offers a poignant way to investigate literature as a field inhabited by forces in mutual conflict. Zinato shows how a critical relationship with literary texts always implies a profound relationship with history (not only external, but internal history too, taking into account the crucial Freudian notion of 'the return of the repressed'), and how historiography and literary criticism can inherit, from Orlando's work, a new way to put forth the problem of the history of forms.

The intermingling of diachrony with morphology takes on many shapes and informs the manifold relationship between narration and history. The second section of essays is dedicated to exploring the boundaries between history and fiction. By tracing the proliferation of stories with a 'rube' type protagonist in times of cultural and technical change, Peter Schwartz attempts to navigate the resurgence of this type of stories in a global perspective and brilliantly connects them with the identification of what he calls 'paradigmatic crimes', crimes whose cultural resonance in a given time exemplifies societal anxieties about historical changes. After all, the relationship of society with historical phenomena is embedded within multiple paradigms of interpretation, that can at times create their own mythology. Gianluca Cinelli insightful analysis of multiple reactions to and narration of the German defeat in the battle of Stalingrad, clearly paints a picture of how historical events and their progression can be interpreted (and manipulated) into a system of mythic archetypes. Luigi Marfè follows the aftermaths of the collective trauma of 9/11 in both images and writings, and reflects on the artistic representability of historical violence or "the ethical commitment of an art based on the pain of others", as Susan Sonntag put it. Focusing on Don DeLillo's *Falling Man* (2007), Marfè investigates the dialectics of traumatic memory, the suspensive act between the exhibition of horror and the relentless return to the memory of the event "to keep it alive



and continue to question its meaning, regardless of whether these efforts are in vain”.

The key word ‘myth’ often appears often in morphological discourse and the third section of this volume is dedicated to it. Here the notion of diachrony (already present in the reflections of Brockmeier) and the relationship between time and myth is best exemplified in the essay by Salvatore Renna. Discussing the ‘open’ character of myth, which “owns its almost uninterrupted vitality to a radical liberty” (Bettini), and arguing that it is necessary to consider myth as part of a polysystem, Renna directs us to the so-called “Polysystem Theory” – as developed by Itamar Even-Zohar. This theory enables us to understand the dynamic relationship between ancient myths and the innovative, anti-hierarchical re-reading of antiquity in postcolonial contests, as exemplified in Derek Walcott’s *Omeros* and Wole Soyinka’s *The Bacchae of Euripides*. Chiara Lombardi reads Herodotus’ tale of Gyges and Candaule as a fundamental archetype of human behavior, set at the origins of History. This intuition is exemplified by two rewritings of the tale: Boccaccio’s *Decameron* and Moravia’s novel *La donna leopardo*. Irena Kristeva takes us into the complex intermingling of myth, legend, tales and anecdotes used by the French author Pascal Quignard. Quignard believes that the coexistence of past and present in a sort of *entremonde* is what makes myth a receptacle of ancient memories, or memories of the origin: that is why myth is present and constantly recreated in every literary form. To conclude the discussion about literary criticism and morphology, Cinerari’s essay explores the work of Paul Valéry and his project of a ‘morphologie généralisée’: an attempt to categorize the infinite forms of Nature (“c’est-à-dire la *Produisante* ou la *Productrice*”) and shed some light on the relationship between natural and artistic ‘morphogenesis’. According to Valéry, if art is the meeting point of necessity and chance, then its value resides in its anachronistic refusal to submit and conform to its own epoch.

A further section of this volume tackles the complexity of the contemporary digital age and its relationship to underlying questions of form and content. Bridging the gap of literature and the digital sphere, the interesting contribution by Anastasia Drozdova and Vladimir Petrov takes us into the fascinating world of contemporary fanfiction production. Now widely popular online among the young generations writing about video games, TV shows, YA book series and blockbuster movies, fanfiction is actually not a recent phenomenon and can take on even giants of Literature such as Pushkin. A certain degree of intertextuality is present between the source material and the fan fic, but bringing Pushkin to the digital sphere can underline the immanent features of the original text while also stressing culturally-based differences in the re-writes. Comparing English-speaking

and Russian-speaking fanfiction Drozdova and Petrov investigate how mass-culture and traditional folklore inform changes to the story: in the transcultural sphere “fic-writers actively implicate their readers’ identity and literature preferences in the texts based on *Eugene Onegin*”. After finding out how the digital sphere can create a fertile and prolific environment for the re-writing and after-life of classic literature, we are now warned about the ways in which digital tools can help or hinder literary studies and archival efforts. In every attempt to quantitatively investigate the humanities we need to build models and set rules or categories, but a degree of approximation invariably accompanies every operationalized concept. Guido Bonino and Paolo Tripodi problematize this discrepancy: the problem in the humanities – they argue – is that, in the search for verifiability, falsifiability, comparability in quantitative studies, we often forget that words and perceptions are rarely or never characterized by complete explicitness. Nonetheless, quantitative research can help ask and answer new questions, that can’t be investigated by the means of traditional methods. Bonino and Tripodi conclude: to navigate these difficult waters, a good rule of thumb is to be prudent, look for the middle ground, go only as far as it makes sense. But what does approximation mean if we think about organizational and archival systems? Maria Giovanna Mancini asks this question by looking at how CIDOC CRM works: CIDOC CRM, created by the International Council of Museums, is defined by its creators as “a theoretical and practical tool for information integration in the field of cultural heritage”. Using a technical term from computer and information science, CIDOC is an ontology: a representation and definition of a concept, its properties and categories. It thus suffers from the same problem of approximation problematized by Bonino and Tripodi. Every model for the systemic/archival organization of heterogeneous data is inevitably flawed and ambiguous, but – Mancini argues – now more than ever it is necessary to pose some serious questions about the quality of the information we collect, the modalities of collection and organization and about the “unconscious messages and meanings” embedded in every ontology.

A final section of this volume is dedicated to heterogeneous studies in the visual and/or material arts that try to problematize/apply the concept of morphology in the disciplines of art history, fashion studies and semiotic. Alessandra Mascia’s analysis of a potent, recurrent, archetypal form – that of the Hand of God – takes the morphological discourse firmly into the art historical realm, following in the footsteps of a famous predecessor, Aby Warburg. The mystical image of the writing hand, from the biblical episode of Baldassar, is superimposed onto the (artistic) reflections surrounding the creating hand of the artist. From Michelangelo, to Parmigianino to Carracci, artists ‘speak with their hands’; the divinization of the artist’s hand –

creative agent, relic, anatomical model – culminates in the work of contemporary artist Katharina Hinsberg, in which the line – the artistic trace – is but an extension of the hand itself. Alessandro Rossi reflects on the question of anachronism in Renaissance art, especially in response to Alexander Nagel’s and Christoph Wood’s influential studies. Rossi’s point of contention is not per se about the idea of an anachronic Renaissance, but rather about the methodology implemented by the two American scholars. Starting with a close comparison between Carpaccio’s *Vision of Saint Augustine* and the sculpture of the *Risen Christ* in the Poldo Pezzoli Museum, Rossi convincingly shows how delicate the relationship between “historical method” and “hermeneutic creativity” truly is. In a remarkable study on the performativity, versatility and the reception of transformable clothes, Alessandra Vaccari tackles one of the biggest trends in contemporary fashion (that of a sustainable, hence transformable, fashion) and takes it back to its historical roots. If fashion is an agent of change and clothes are a natural conduit to express one’s identity – identity as a compelling illusion created through a theatrical performance, following Judith Butler – then transformable garments conjugate the performative aspects of the clothes with those of the wearer. Moreover, transformable clothes embody the potential for transformation inherent in fashion itself; in the words of Viktor Horsting e Rolf Snoeren: “We are fascinated by transformations. The promise of transformation – that is something magical”. The last essay of this section forces us to reflect on the visual dimension of the written word and of poetry in particular. The desire or the need to elaborate poetry in graphic or iconic form has manifested itself in various cultures in different parts of the world and in different periods of history – from the Alexandrian *technopaegnon* and the medieval pattern poem, to calligrams and 20<sup>th</sup> century concrete poetry. If, as Arnheim and Gombrich have noted, the awareness of organized configuration is the guiding principle of artistic images, a morphological approach is fundamental in order to identify their ‘elective affinities’ and formulate hypotheses about the reasons for their recurrence. W.J.T. Mitchell considers writing a point of connection between the verbal and the visual and Pasquale Fameli seeks to demonstrate how, despite the discontinuous and irregular nature of their appearance, logographic instances are not “attempts to force poetry, but rather they are attempts to reveal the deepest nature of written poetry itself”.



# HEADLINES

MORPHOLOGY AND  
HISTORICAL SEQUENCE



CARLO GINZBURG

# THE CONVULVULUS AND THE LILY

*A Case-Study in the History of Reception*

**ABSTRACT:** The intricate relationship between morphology and history plays a crucial role in Darwin's evolutionary theory since his first major work, *The Origins of the Species* (1859). The paper explores the distant roots of Darwin's reflections on rudimentary characters: a theme in which morphology and history intersect. Darwin's debate, both implicit and explicit, with his scientific interlocutors, starting from Jean-Baptiste Lamarck, led him to explain rudimentary characters on the basis of a linguistic model, which turned morphology into history: a path-breaking solution.

**KEYWORDS:** Robinet, Winckelmann, Lamarck, Darwin, Morphology, History.

1. In 1761 an anonymous treatise was published in Amsterdam, entitled *De la nature* (On Nature). Many conjectures were made trying to identify its anonymous author. The book was a *succès de scandale*: the year after a much shorter version of it was published in Geneva – once again, with no author's name – accompanied by a series of polemical remarks, which attacked the anonymous author for his materialism.<sup>1</sup> In a polemical work entitled *La nature en contraste avec la religion et la raison* (Nature Contradicting Religion and Reason) the Dominican friar Charles Louis Robert promptly identified, and denounced, the barely concealed, constant reference to Spinoza.<sup>2</sup>

The anonymous author was Jean-Baptiste Robinet, at that time 26 years old. Born in Rennes in 1735, he died in Rennes in 1820. Here I will examine only one aspect of Robinet's work: a chain of arguments paving the way to a comparison between Nature and art.<sup>3</sup> If somebody, Robinet wrote in his *De la Nature*, argues that all natural phenomena are the outcome of a universal mechanism, one should object that "this answer would be meaningless, unless it would refer to an organic mechanism; and if this would be an organic mechanism, we assume that machines produced by an organic force are organized machines (*sont des machines organisées*)".

---

<sup>1</sup> The preface points out that this edition includes sections from the third and fourth part of the book.

<sup>2</sup> See Bosco 2006 (a rich, although unilateral study).

<sup>3</sup> All quotations are from the third edition, in which for the first time the author's name appeared on the front page: J.-B. Robinet, *De la Nature*, nouvelle édition, revue, augmentée et corrigée par l'auteur, Amsterdam 1766, 4 vols.

A chapter follows (ch. V), entitled: “On the difference between the productions of Nature and the works of art. Parallel between artificial machinery (*mécanique artificielle*) and organic mechanism (*mécanisme organique*).”<sup>4</sup> Here is Robinet’s answer: “Art assembles, Nature organizes. Here is the distinction between the productions of the latter and the works of the former”. This should be recalled whenever fossils are compared either to inlaid works, or to an arcade, and Nature to a craftsman: “Art works cannot generate other art works; we never saw a house producing another house. Artificial machinery has not been brought to this point of perfection, and one cannot hope that this will ever be possible”.<sup>5</sup> In other words – pace Aristotle, *Physics*, II, 2 – art is unable to imitate nature.

A few years later Robinet came back to the same topics in a book entitled *Vue philosophique de la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme* (1768) (Philosophical Consideration of the Natural Gradation of the Forms of Being, or Essays of Nature Learning to Make Man). At the very beginning Robinet pointed out that “Nature is a single act, which includes all possible developments, past present and future”. The permanence of this act explains “*la durée des choses*”.<sup>6</sup> The innumerable individuals scattered on the surface of earth, inside it and in the atmosphere, display mutual analogies, showing that they are infinite variations of a prototype conceived “according to a single plan (*d'après un dessein unique*)” (Robinet 1768, 3). Man is “the masterpiece of Nature” – a masterpiece which has been achieved through an innumerable series of *essais*, or “sketches (*ébauches*)”.<sup>7</sup> The last word, “sketch”, is clarified in a footnote, quoting a passage from Pliny the Elder’s *Natural History* (XXI, 11):

There is a flower, not unlike the lily, produced by the plant known to us as the ‘convolvulus.’ It grows among shrubs, is totally destitute of smell, and has not the yellow antheræ of the lily within: only vying with it in its whiteness, it would almost appear to be the rough sketch made by Nature when she was learning how to make the lily (*veluti naturae rudimentum lilia facere condiscantis*).

<sup>4</sup> “De la différence qu’il y a entre les productions de la Nature et les ouvrages de l’art. Parallèle de la mécanique artificielle, et du mécanisme organique” (Robinet 1766, IV, 111).

<sup>5</sup> “Les ouvrages de l’art n’en produisent point se semblables: on n’a point encore vu une maison produire une autre maison: la mécanique artificielle n’a pas été portée à ce degré de perfection, et il n’est pas à espérer qu’elle le soit jamais” (*Ibid.*, IV, 113).

<sup>6</sup> “La Nature n’est qu’un seul acte. Cet acte comprend les phénomènes passés, présents et futurs; sa permanence fait la durée des choses” (Robinet 1768, 2).

<sup>7</sup> The same metaphor was used by Agostino Scilla in his *La vana speculazione disingannata dal senso*: “E se bene osserveremo il progetto di un Dipintore e d’uno Scultore, ci accorgeremo che da prima eglino vanno abbozzando il tutto e che gl’ultimi saranno i più vaghi e più accertati colpi; e se questo è vero, considerando le azioni del Grande Artefice Creatore che colorì per mezzo della vaga luce questo Mondo, che lo scolpì maravigliosamente con l’onnipotente sua destra, dobbiamo ammirare cotest’isola [Malta] come uno de’ colpi più riserbati al potere d’Iddio” (1996 [1670], 54).



In his early work Robinet had stressed the limits of the Aristotelian motto “art imitates nature”; now he argued that Nature behaves like an artist. How is it possible to explain this reversal?

The answer is (apparently) simple. Robinet had been inspired by Winckelmann’s *History of Ancient Art*: a work which had been published in French two years before (1766), translated by Gottfried Sellus and Robinet himself, as *Histoire de l’art chez les Anciens* (a translation which Winckelmann considered utterly inadequate: but this is a different story).<sup>8</sup> From his immersion into Winckelmann’s work, which he duly mentioned, Robinet had learned that “the slow, gradual progress of Art is an imperfect image of the progress of Nature”.<sup>9</sup> Careful comparison, for instance, will teach zoologists to discover that “orang-outang resembles man more than any other animal”.<sup>10</sup>

That resemblance had been explored since a long time (Tyson 1699). Robinet devoted a chapter to it, within a long sequence which included, besides the orang-outang, images of fossils evoking fragments of the human body, travellers’ accounts of mermaids and humans provided with tails, monsters and hermaphrodites. All of them were recorded as intermediary steps leading to man, the masterpiece of Nature. But even within the human kind, the trajectory towards the masterpiece had been slow. Robinet repeatedly stressed the ugliness and stupidity of African and Asian populations, turning into a racist argument Winckelmann’s bizarre hypothesis, that “perhaps” the profile the Greeks gave to their gods and goddesses, connecting brow and nose by an almost straight line, “was as peculiar to the antient Greeks, as flat noses and little eyes to the Calmucks and Chinese; a supposition which receives some strength from the large eyes of all the heads on Greek coins and gems” (Winckelmann 1765, 12-13).

The sequence “Greek god/ white European/ black African/ ape”, suggested, among others, by Robinet, was long-lasting. It became an epitome of racism, as well as an effective instrument of it. Its long-term impact is witnessed by the cover of *La difesa della razza* (ill. 1) – the Italian magazine which actively prepared and supported the racist laws introduced by the Fascist regime in 1938 – displaying a hierarchical series emphasized by the sword that cut off the alleged “inferior races”, i. e. Jews and blacks, from the white image of the Greek god. The sword unveiled the aggressive implications of the magazine’s title – “The defense of the race” – that echoed one of

<sup>8</sup> À Paris chez Saillant, rue S. Jean de Beauvais, MDCCLXXVI, 2 vols. See Griener 1998, 45-46.

<sup>9</sup> “Cette marche lente et graduée de l’Art est une image imparfaite de celle de la Nature” (Robinet 1768, 15; see also 12-13).

<sup>10</sup> “Il découvrira encore que l’orang-outang ressemble plus à l’homme qu’à aucun autre animal” (*Ibid.*, 3-4).

Mussolini's bombastic mottoes: "È l'aratro che traccia il solco, è la spada che lo difende" (the plough traces the furrow, the sword defends it).<sup>11</sup>



Ill. 1. *La difesa della razza I/1* (1938), cover.

2. The long-term reception of the word *ébauche*, "sketch", which Robinet used as an equivalent of Pliny's *rudimentum*, leads us in a completely different direction. The word plays a significant role in Jean-Baptiste Lamarck's *Discours préliminaire*, the inaugural speech of the Zoology course he gave in 1800 at the National Museum of Natural History in Paris. Lamarck published the speech one year after, as an introduction to his *Système des animaux sans vertèbres* (System of invertebrate animals). The classification of animals in two classes, vertebrates and invertebrates, introduced by Lamarck in that circumstance, was bound to last. Lamarck especially focused on the species placed at the bottom of the invertebrate class, and therefore of the entire animal kingdom: the octopus, "which offers, in a sense, only some sketches of animality (*n'offrant, en quelque sorte, que des ébauches d'animalité*)".<sup>12</sup>

Due to its simple organization, the octopus turned into a rich case study, giving to Lamarck the possibility to advance, although still in an implicit form,

<sup>11</sup> For a recent use of this kind of Fascist rhetoric see the T-shirt bearing the writing "Offence best defence" exhibited on July 31, 2018 by Matteo Salvini, at that time deputy prime minister of Italy: [https://www.repubblica.it/politica/2018/07/30/news/salvini\\_maglietta\\_t-shirt\\_destra-202988063/](https://www.repubblica.it/politica/2018/07/30/news/salvini_maglietta_t-shirt_destra-202988063/)

<sup>12</sup> "Vous verrez que les polypes qui forment la dernière classe des animaux sans vertèbres et par conséquent de tout le règne animal, et que ceux surtout que comprend le dernier ordre de cette classe, n'offrant en quelque sorte que des ébauches de l'animalité" (Lamarck 1801, 18-19).

his hypothesis about the relationship between the features of animal species and the context in which they live:

We can find among octopus the unknown boundary of the animal ladder, i. e. the sketches of animalisation (*les ébauches de l'animalisation*) that nature easily forms and multiplies if the circumstances are favourable, but that nature can easily and quickly destroy if the circumstances that made their existence possible would change.<sup>13</sup>

In his *Philosophie Zoologique*, published in 1809, Lamarck developed this argument, on the one hand describing the variety of natural forms according to their growing complexity, on the other stressing the role played by circumstances in shaping the form and organizations of animals (Lamarck 1830, I, 231 ff.).

3. Pliny's *rudimentum*, first translated as "ébauche" (sketch) in Robinet's comment, was then reworked by Lamarck. Both Robinet and Lamarck – and, of course, Pliny – were well known to Charles Darwin. The pages of *The Origin of Species* devoted to "rudimentary organs" are also very well-known – although, if I am not mistaken, the trajectory I am suggesting throws an unexpected light on them.

Darwin's argument on natural selection implied a rejection of the perspective, advanced among others by Robinet and Lamarck, positing the existence of a gradation of the natural species, based on their growing complexity, i. e. advance in organisation.

"Natural Selection", Darwin objected,

acts exclusively by the preservation and accumulation of variations, which are beneficial under the organic and inorganic conditions to which each creature is exposed at all periods of life. The ultimate result is that each creature tends to become more and more improved in relation to its conditions. This improvement inevitably leads to the gradual advancement of the organisation of the greater number of living beings throughout the world. But here we enter on a very intricate subject, for naturalists have not defined to each other's satisfaction what is meant by an advance in organisation."

Darwin exemplified this ambiguity focusing on a few perplexing cases, and then added: "it is quite possible for natural selection gradually to fit a being to a situation in which several organs would be superfluous or useless: in such cases there would be retrogression in the scale of organisation."

Darwin addressed this "retrogression" twice. First, on a general level:

---

<sup>13</sup> "Ils [les Polypes] présentent enfin le dernier des échelons qu'on a pu remarquer dans ce règne intéressant, et c'est parmi eux que se trouve le terme inconnu de l'échelle animale, en un mot les ébauches de l'animalisation que la nature forme et multiplie avec tant de facilité dans les circonstances favorables; mais aussi qu'elle détruit si facilement et si promptement par la simple mutation des circonstances propres à leur donner l'existence" (*Ibid.*, 41).

But it may be objected that if all organic beings thus tend to rise in the scale, how is it that throughout the world a multitude of the lowest forms still exist; and how is it that in each great class some forms are far more highly developed than others? Why have not the more highly developed forms everywhere supplanted and exterminated the lower? Lamarck, who believed in an innate and inevitable tendency towards perfection in all organic beings, seems to have felt this difficulty so strongly, that he was led to suppose that new and simple forms are continually being produced by spontaneous generation. Science has not as yet proved the truth of this belief, whatever the future may reveal. (Darwin 1909 [1859], 134)

Then, at the end of *The Origin of Species*, the issue of “superfluous or useless organs” re-emerged:

Organs or parts in this strange condition, bearing the plain stamp of inutility, are extremely common, or even general, throughout nature. It would be impossible to name one of the higher animals in which some part or other is not in a rudimentary condition. In the mammalia, for instance, the males possess rudimentary mammae.

Once again, Darwin’s main interlocutor (this time, unnamed) was Lamarck, who in his *Philosophie Zoologique* had argued that “the lack of use of an organ, reinforced by habitudes, leads to the organ’s gradual impoverishment, and ultimate disappearance, to the point of turning it into nothing”.<sup>14</sup> Darwin conceded that

It appears probable that disuse has been the main agent in rendering orders rudimentary. It would at first lead by slow steps to the more and more complete reduction of a part, and at last become rudimentary - as in the case of the eyes of animals inhabiting dark caverns, and of the wings of birds inhabiting oceanic islands, which have seldom been forced by beasts of prey to take flight, and have ultimately lost the power of flying. (Darwin 1909 [1859], 494-495)

In his *Evolution, Old and New* (1879) Samuel Butler, the author of *Erewhon*, commented at length on these passages. On the one hand he stressed Darwin’s contiguity with Lamarck, on the other opposed Lamarck’s “simple, straightforward language” to Darwin’s unclear argument based on natural selection (Butler 1879, 345 ff., especially 378).<sup>15</sup> Lamarck, who, following Robinet, had reworked the personification of Nature provided by Pliny into a different (but still teleological) trajectory, had interpreted rudimentary organs as the long-term outcome of their misuse. In his concluding remarks on this issue Darwin looked at rudimentary organs as a clue – *un indizio* – of “a former state of things”:

---

<sup>14</sup> “Le défaut d’emploi d’un organe, devenu constant par les habitudes qu’il a prises, appauvrit graduellement cet organe, et finit par le faire disparaître, et même l’anéantir” (Lamarck 1830, I, 240; author’s italics).

<sup>15</sup> See Grignolio and Fortunati 2009, 81-103.

Finally, as rudimentary organs, by whatever steps they may have been degraded into their present useless condition, are the record of a former state of things, and have been retained solely through the power of inheritance, – we can understand, on the genealogical view of classification, how it is that systematists, in placing organisms in their proper places in the natural system, have often found rudimentary parts as useful as, or even sometimes more useful than, parts of high physiological importance. Rudimentary organs may be compared with the letters in a word, still retained in the spelling, but become useless in the pronunciation, but which serve as a clue for its derivation. (Darwin 1909 [1859], 496)

The whole page is striking – but the last sentence even more so. In his book *The Structure of Evolutionary Theory*, Stephen Jay Gould quoted it, but without comment (2002, 112).<sup>16</sup> I will have a closer look at it, asking the following questions: a) what inspired Darwin to advance such a comparison? b) what did the comparison imply?

4. Darwin's remark inevitably recalls the famous passage in Galileo's *Saggiatore*:

Philosophy is written in this vast book, which continuously lies open before our eyes (I mean the universe). But it cannot be understood unless you have first learned to understand the language and recognize the characters in which it is written. It is written in the language of mathematics, and the characters are triangles, circles, and other geometrical figures. Without such means, it is impossible for us humans to understand a word of it.<sup>17</sup>

Darwin may have also thought of this passage. But instead of arguing, as Galileo did, that the book of nature is written in the unchanging language of mathematics, Darwin compared rudimentary organs to “the letters in a word” written in an alphabetical language, pointing at the gap between its (more conservative) spelling and its pronunciation, as a clue which could give access to a “former state of things”. Darwin, I would suggest, might have been inspired – somewhat paradoxically, as we will see – by an etymological dictionary, published in 1783 by the Reverend George William Lemon. Here is its full title: *English Etymology, or, a Derivative Dictionary of the English Language, in Two Alphabets, Tracing the Etymology of those English Words that are Derived I, From the Greek, and Latin Tongue; II, From the Saxon, and Other Northern Tongues*.

---

<sup>16</sup> The last sentence is translated by Canestrini 1925 [1877], 247.

<sup>17</sup> “La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto dinanzi agli occhi (io dico l’universo), ma non si può intendere se prima non s’impara a intender la lingua, e conoscere i caratteri ne’ quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola.” (Galilei 1965 [1623], 38).

The reason which pushed me to advance this hypothesis is twofold. First of all, Lemon's introduction to his own dictionary; second, the content of the dictionary itself. The introduction begins as follows:

Words are the elementary and constituent part of every language, made use by every nation on the face of the globe, both barbarous and polite, to express their various ideas to each other, and give names and appellations to the different objects around them.

Then, unpredictably, the Reverend goes on:

Nay, even in the *Vegetable* race, tho' not indued with the powers of utterance and articulation, yet even in them are to be found the wonderful powers of communicating their different affections and influences to each other; for we often find in plants and flowers a sympathy and antipathy, working by internal influence; as may be observed in that most amazing plant called *the Sensitive*, to whatever cause it may be owing; which has been placed as it were by Providence in a middle scale of existence, between plants and animals; superior indeed to the former, but inferior to the latter: some *Trees* and *Shrubs* likewise seem to declare a mutual love and affection for each other; else, why does the vine so cordially embrace her elm; and why do the ivy and the eglantine so eagerly enclasp their oak? – others again, express a horror and detestation in their growth, when planted in the neighbourhood of obnoxious society; else, why does the olive-tree detest the yew; and why the pear, the pine? is it not because the former enjoy the kind and friendly support, while the latter avoid and shun the baleful influence? (Lemon 1783, i)

*The Loves of the Plants*, the famous poem written by Erasmus Darwin, Charles's grandfather, came out in 1789, as the second part of *The Botanical Garden*; it was immediately reprinted and translated into several languages. Erasmus Darwin reworked in an anthropomorphic vein Linnaeus's emphasis on the sexual life of plants – a dimension which had been deliberately avoided by William Withering in his *A Botanical Arrangement of all the Vegetables Naturally Growing in Great Britain* (1776).<sup>18</sup> The possibility that Erasmus Darwin had come across George William Lemon's preface to *English Etymology*, published six years before *The Loves of the Plants*, does not seem far-fetched. But Charles, who shared his grandfather's fascination for botany, might have also consulted Lemon's *English Etymology*, making an unpredictable use of it.

5. The title of the latter's introduction – "Preface in Defence of the English Language, and the Use of Etymology" – paves the way to a polemical argument:

Another great use of etymology is that it will serve to fix the *orthography*, or a true method of writing every word, by keeping as near as possible to the original, without deviating too far from the general method that has prevailed thro' custom.

---

<sup>18</sup> See King-Hele 1977, 103.

The “original”, i. e. the Greek and Latin etymology, has been polluted along the centuries, mostly by the French:

For while we have so many words in our language derived to us from the antient Franco-Gallic, and the modern French; and so long as we will servilely continue to copy their manner of writing those words, we must be wrong, for there are no people in Europe who have deviated more from the Greek and Roman writers in their manner of orthography than the Gallic nations. (Lemon 1783, xxxvii-xxxviii)

George William Lemon, never tired of attacking the French, “those debasers of all language”, looked obsessively for Greek etymologies, turning into a caricature a suggestion put forward by Meric Casaubon.<sup>19</sup> The entry “Air” shows the connection between the two attitudes, and their absurd outcome:

AIR, or manner; by the help of our very good friends the French, this word is so changed in appearance, that no wonder our dictionary writers and etymologists should be so perplexed in explaining, and tracing its derivation.

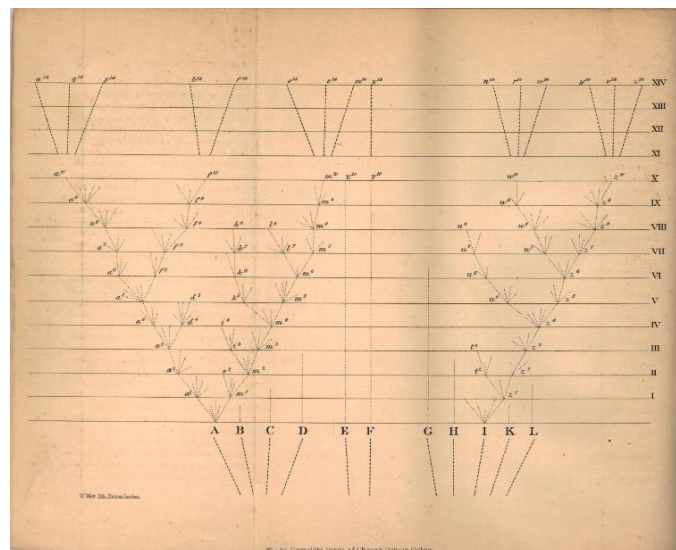
Rejecting the argument put forward by previous etymologist, who connected “air” in the sense of “symmetry, grace” to the French word *air*, and therefore to the Latin *aer*, Lemon offered “another conjecture; that *air*, when it signifies *manner, grace, and dignity*, or even any of their contraries, may be derived by *arete, virtus, gratia, modus; a grace, manner, or mode of action*”.

6. Lemon was convinced that the orthography of English words should be corrected, in order to make it closer to “the original”, i. e. their alleged (mostly Greek) etymology – although in the case of “air” he refrained from making definite suggestions. Darwin started from the opposite assumption: that the spelling (i. e. the orthography) of a word kept a trace, notwithstanding its changing pronunciation, of a former state of the language. (In the case of “air”, both the English and French pronunciations conceal the Latin etymology, “*aer*”). Likewise, the “rudimentary organs”, Darwin argued, would “serve as a clue for its derivation” – a possible echo of the title of Lemon’s work: *English Etymology, or, a Derivative Dictionary of the English Language*.

Although the divergence between Lemon’s and Darwin’s respective approaches is blatant, both relied upon a genealogical model of transmission inspired by philology.

---

<sup>19</sup> Lemon 1783, entry “Pudding”; Casaubon 1650, 378: “Ut dicam libere, quod sentio: pauca puto vere et genuine Anglica, sive Saxonica, id est vetera reperiri, quae (iis exceptis, quae Latinae sunt originis) si rite et diligenter expendantur, non possint ad Grecos fontes revocari” (quoted by Lemon 1783, xxx).



Ill. 1. Charles Darwin, *On the Origin of Species* (1859), chap. IV.

This model inspired the diagram included, and commented, in the fourth chapter of *The Origin of Species* (ill. 2), which Darwin used to exemplify the “principle of great benefit being derived from divergence of character, combined with the principles of natural selection and of extinction”.<sup>20</sup> Significantly, in a further section of *The Origin*, devoted to the principles of classification, Darwin put forward the following example:

It may be worth while to illustrate this view of classification, by taking the case of languages. If we possessed a perfect pedigree of mankind, a genealogical arrangement of the races of man would afford the best classification of the various languages now spoken throughout the world; and if all extinct languages, and all intermediate and slowly changing dialects, were to be included, such an arrangement would be the only possible one. (Darwin 1909 [1859], 459)

7. Looking for fragments incrustated in the present, turning them into clues which would give access to the past: this is what philology often does, metaphorically. This is also what geology does, in a literal sense. Not by chance, in his *Textkritik* Paul Maas, the great philologist, relied upon *Leitfehler*, “errores significativi”, a category shaped on *Leitfossilien*, index fossils, as an interpretive tool (2017, 61 ff.). Not by chance Charles Darwin looked as a models at Charles Lyell, the great geologist, and to his grandfather, Erasmus Darwin, interpreting “rudimentary structures” as clues of a common descent (Butler 1879, 38). Darwin turned morphology into history: a reversal of the trajectory that Pliny ascribed to Nature, describing the convolvulus as a *rudimentum* to make the lily.

<sup>20</sup> See Darwin 1859, between pp. 116 and 117. The diagram (still present in the 4<sup>th</sup> ed., London 1866) disappeared in the later editions I have been able to consult.



## REFERENCES

- BOSCO, G. 2006. *Mondo e anima. Sviluppi del materialismo da Bruno a Robinet*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- BUTLER, S. 1879. *Evolution, Old and New, or, the Theories of Buffon, Dr. Erasmus Darwin, and Lamarck, as compared with that of Mr. Charles Darwin*. London: Hardwicke and Bogue.
- CANESTRINI, G. 1925 [1877]. *La teoria dell'evoluzione esposta ne' suoi fondamenti come introduzione alla lettura delle opere del Darwin e de' suoi seguaci*, nuova edizione. Milano: Casa editrice sociale.
- CASAUBON, M. 1650. *De quatuor linguis*. Londini: J. Flesher.
- CENTRO FURIO JESI (cura). 1994. *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*. Bologna: s.n.
- DARWIN, C. 1859. *On the Origin of Species, by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life*. London: J. Murray.
- . 1909 [1859]. *The Origin of Species*. New York: P.F. Collier & Son.
- DARWIN, E. 1791. *The Botanic Garden, Part II, The Loves of the Plants, A Poem with Philosophical Notes*, the 3<sup>rd</sup> ed. London: J. Johnson.
- GALILEI, G. 1965 [1623]. *Il Saggiatore*, a cura di L. Sosio. Milano: Feltrinelli.
- GOULD, S.J. 2002. *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- GRIENER, P. 1998. *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*. Genève: Droz.
- GRIGNOLIO, A., FORTUNATI, V. 2009. "Memory as the Origin of Biological and Cultural Identity in the Work of Samuel Butler." In P. Spinozzi, A. Zironi (eds.), *Origins as a Paradigm in the Sciences and in the Humanities*, 81-103. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- KING-HELE, D. 1977. *Doctor of Revolution: The Life and Genius of Erasmus Darwin*. London: Faber & Faber.
- LAMARCK, J.B. 1801. *Système des animaux sans vertèbres... précédé du discours d'ouverture du Cours de Zoologie, donné dans le Musée National d'Histoire Naturelle l'an 8 de la République*. Paris: Déterville.
- . 1830 [1809]. *Philosophie Zoologique*. Paris: Duminil-Lesueur.
- LEMON, G.W. 1783. *English Etymology*. London: G. Robinson.
- MAAS, P. 2017. *La critica del testo*, a cura di G. Ziffer. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- [ROBINET, J.B.]. 1762. *De la Nature. Petit extrait d'un gros livre*. À Genève: s.n.
- ROBINET, J.B. 1766. *De la Nature*, nouvelle édition, revue, augmentée et corrigée par l'auteur. Amsterdam: E. van Harrevelt, 4 vols.
- . 1768. *Vue philosophique de la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*. Amsterdam: E. van Harrevelt.
- SCILLA, A. 1996. *La vana speculazione disingannata dal senso*, ed. by M. Segala, intr. P. Rossi. Firenze: Giunti.
- TYSON, E. 1699. *Orang-Outang sive homo silvestris; or, the Anatomy of a Pygmie compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man, to which is added a Philological Essay concerning the Pygmies, the Cynocephali, the Satyrs, and Sphinges of the Ancients, weherein it will appear that they are all either Apes or Monkeys, and not Men, as formerly pretended*, London: T. Bennet and D. Brown.
- WINCKELMANN, J. 1765. *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks, with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art*, translated from... H. Fusseli, London: A. Millar.

—. 1766. *Histoire de l'Art chez les Anciens*. À Paris: chez Saillant, rue S. Jean de Beauvais, 2 vols.

FOCUS

MORPHOLOGY AND  
HISTORICAL SEQUENCE



ROBERTO GILODI

## MORPHOLOGY AND LITERATURE

**ABSTRACT:** This essay offers a broad overview of the main critical questions concerning the concept of morphology in literary theory, beginning with the origins of morphology in classical thought. Then it explores the notion proposed by Goethe's writings, and its affinity with the German concept of *Bildung* (and its embodiment in the Bildungsroman genre). The second part of the essay briefly examines the role of morphology in the work of some key twentieth century thinkers, discussing Aby Warburg's approach to art history, André Jolles' theory of the 'simple forms', the anti-historicist elements in the thought of Walter Benjamin and Carlo Ginzburg's epistemological reflections (with their roots in Wittgenstein's thought). At the end, the essay takes into consideration the relation between morphology and Goethe's *Weltliteratur*.

**KEYWORDS:** Morphology, Literary theory, Goethe, *Bildung*, Bildungsroman, Ginzburg, Wittgenstein, Warburg, Jolles, Benjamin, *Weltliteratur*.

It would take the etymological wisdom of Leo Spitzer, as well as years of study in the most diverse research fields, to reconstruct the boundaries of that complex 'semantic family' of keywords pertaining to the morphological study of literature.<sup>1</sup> I shall therefore confine myself to a few words – *Bildung*, *comparison*, *correspondence*, *nature*, *topos* and *anachronism* – and some of the fundamental components of their historical stratification. Morphology is a matter of perspective, i.e. a particular point of view from which one can observe known cultural phenomena and their place in history. Upon a closer look, it is actually a double, simultaneous point of view, since nature could be viewed from the observatory of culture, and culture from the observatory of nature. The following remarks will focus in particular on two main topics: the crucial relationship between the concepts of 'morphology' and '*Bildung*', and the morphological thought of some twentieth century thinkers (such as Aby Warburg and Walter Benjamin).

---

<sup>1</sup> The study of morphology in literature traces back its roots to the work of the Russian Formalists (Eikhenbaum, Shklovsky, Tynyanov, Jakobson, Propp) and to canonical studies such as Ernst R. Curtius' *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948), Northrop Frye's *Anatomy of Criticism* (1957) or, more recently, Fowler 1982.

## 1. Morphology

Morphology, literally ‘the study of forms’, has historically been opposed to the study of an evolution that takes place over time (Curtius 2013), even though morphology itself has undergone its own historical transformations. Its roots lie in Greek antiquity, where the notion of ‘form’, and in particular that of ‘inner form’, was at the centre of philosophical research, as Jean-Pierre Vernant explains:

Trois traits – caractère profane et positif, notion d’un ordre de la nature abstraitement conçu et fondé sur des rapports de stricte égalité, vision géométrique d’un univers situé dans un espace homogène et symétrique – [...] définissent solidairement ce que la rationalité grecque, dans sa forme et dans son contenu, comporte de neuf par rapport au passé et d’original par comparaison avec les civilisations du Proche-Orient que les Grecs ont pu connaître. (Vernant 2007, 156)

Classical Greek thought has entirely developed around the notion of form, investigated both as a separate principle (the notion of idea in the dialogues of Plato’s maturity), and as an immanent structure of reality, tasked with justifying its conformation and purpose (particularly in living beings, as in Aristotle’s *Physics*).<sup>2</sup>

Among several turning points that have marked the evolution of the concept of morphology, the most widely known is certainly the one linked to Goethe and his studies on the forms of nature.<sup>3</sup> According to Goethe, nature was indeed not only the *physis* but also the essence of artistic forms, insofar as they both take part in the rational and regular mechanisms which govern the formation (*Bildung*) of natural objects. *Bildung* is not a fixed form of the being (that would be, in German, *Gestalt*), but something that considers the changing nature of nature, the “lebendigen Anschauen der Natur”.<sup>4</sup> In

---

<sup>2</sup> On the concept of form in Plato and Aristotle see for example Fronterotta 2014, and Gasser 2015. Older but still useful contributions are Theodor W. Adorno’s lecture on “Form and Matter” (Adorno 2000) and Boodin 1943.

<sup>3</sup> Goethe’s writings represent one of the main sources for the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century genealogies of morphology and were collected in an influential edition by Wilhelm Troll (1926). A recent assessment of their influence is offered in Maatsch 2014.

<sup>4</sup> As is illustrated by the following passage, which serves as an introduction to *Zur Morphologie* (1807): “Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei. Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so enden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt. Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern, wenn wir das

contrast to its more widespread meaning, Goethe's *Bildung* is a concept that refers not only to the moral world, but also to the natural and artistic worlds. Goethe's understanding of *Bildung* does not involve only the individual and their 'ethical becoming' or moral development. According to him, this term instead refers to the formation of symbolic systems, such as the linguistic system in particular, that are distinctive of cultural geographies. After all, as Herder stated in his 1772 essay on the origin of language, words originate from nature, and their formation and transformation remain indebted to its rules.

As recalled by Curtius, Goethe in his last years dedicated himself to the study of the metaphorical expression in a comparative perspective; to be more precise, "[t]he idiosyncratic nature of poetic figurative language was forced upon Goethe's attention in his study of Oriental poetry" (Curtius 2013, 302). This critical stance, according to Curtius, is best exemplified by a quote from the *Noten und Abhandlungen* to the *West-östlicher Divan* (1819, 1827), taken from the section *Orientalischer Poesie Urelemente*:

[...] und beachtet [man] alles übrige Sichtbare: Berg und Wüste, Felsen und Ebene, Bäume, Kräuter, Blumen, Fluß und Meer und das vielgestirnte Firmament, so findet man, daß dem Orientalen bei allem alles einfällt, so daß er, übers Kreuz das Fernste zu verknüpfen gewohnt, durch die geringste Buchstaben- und Silbenbiegung Widersprechendes auseinander herzuleiten kein Bedenken trägt. Hier sieht man, daß die Sprache schon an und für sich produktiv ist, und zwar, insofern sie dem Gedanken entgegenkommt, rednerisch, insofern sie der Einbildungskraft zusagt, poetisch. (Goethe 1988, 222)<sup>5</sup>

Curtius conjectures that Goethe is here outlining "the program for an investigation of figurative language in poetry. It would have to extend to all literatures, ascertain their peculiarities, and present the facts in orderly fashion. Thus, it would have to be at once general and comparative" (Curtius 2013, 303). Indeed, the study of Oriental poetry is an integral part of Goethe's more general project of a *Weltliteratur*, which is first conceived as a system of universal literary comparison – whose constituents are not macro-themes, as believed in some contemporary departments of comparative literature, but metaphors, tropes and *topoi*, i.e. the basic and original units of poetic construction.<sup>6</sup> This linguistic game of infinite correspondences that Goethe recognizes in Oriental poetry derives indeed from a gnoseology

---

Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht" (Goethe 1987, 382).

<sup>5</sup> On the *West-östlicher Divan* and its language see Lemmel 1987, and Schwieder 2001.

<sup>6</sup> Cf. Koch 2002 and the classic volume by Strich 1957.

based on the comparison of the seemingly incomparable, which Goethe had developed through his studies on plant morphology and comparative anatomy.<sup>7</sup>

According to Schelling, the method of a ‘new philosophy’ must be based on such a gnoseology. In a lecture on the origin of language (*Vorbemerkungen zu der Frage über den Ursprung der Sprache*, presented to the Bayerische Akademie der Wissenschaften in München in 1850) he argued that the philosophy has the choice between self-annihilation or being that sort of “Webermeisterstück [...] von dem Goethe spricht, wo ein Tritt tausend Verbindungen schlägt”.<sup>8</sup>

Therefore philosophy, like literature, appears to be better conceived as *an opus magnum*, which betrays its affinities with the hermetic tradition and with alchemy’s pursuit of the universal transformation of matter. This genealogy should probably be further explored from the perspective of the later Goethe, but such an investigation goes beyond the scope of this paper.

## 2. Goethe’s *Bildung* and the *Bildungsroman*

It is worth returning to the meanings of the word *Bildung*, a word which is central not only in Goethe but also in the narrative tradition of the so-called *Bildungsroman*. The word originated in medieval theology and was particularly relevant in the mystical doctrines of Meister Eckhart (1260-1328), where it is employed in relation to the doctrine of the *imago dei* and the *Bildwerdung des Menschen*, i.e. the becoming image of mankind.<sup>9</sup>

On an etymological level, the verb *bilden* – ‘to give shape’ – does indeed relate to *Bild*, ‘image’: *Bildung* is therefore being formed in the image of God. Therefore, every product of *bilden* is a *nachbilden*, an imitation; *bilden* always implies both an inner and an iconic dimension. For his part, Herder regarded the *Bildung* as the *Menschwerdung des Menschen*. This effective phrasing, which reveals an affinity with Vico’s thought, implies a reversal of

---

<sup>7</sup> See for example *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790) – not to be confused with the 1798 elegy with the same name – or *Dem Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der Obern Kinnlade zuzuschreiben* (1786).

<sup>8</sup> “Wenn unsere Zeit in Bezug auf die Frage zurückhaltender geworden, oder wenigstens in die eigentliche Tiefe derselben noch nicht eingegangen ist, so darf man dies vielleicht als Folge des Umstandes betrachten, den wir als die erfreulichste Folge der neueren Philosophie ansehen, daß die großen Gegenstände fernerhin nicht mehr wie ehemals capitelweis, abgeschnitten vom allgemeinen Zusammenhang abgehandelt werden können – und die Philosophie entweder sich selbst aufgeben oder sich bestreben muß, in der That jenes Webermeisterstück zu seyn, von dem Goethe spricht, wo ein Tritt tausend Verbindungen schlägt” (Schelling 1989, 505-506). Cf. Hennigfeld 1984, and Whistler 2013.

<sup>9</sup> See Hellmeier 2016, and Gennari 2014. On the evolution of the concept of *Bildung* see Bilstein 2004, and Horlacher 2017.



the mystical perspective: the “conquest of mankind’s humanity” (Herder) can be understood as the secularized version of “becoming the image of God.”<sup>10</sup> Both paths – the ‘horizontal’ one of the mundane progression and the ‘transcendent’ one of the mystical ascension – lead to the conquest of a wholeness within which the dissonances of human nature are composed in harmony. On this journey towards the full acquisition of a moral identity, humans meet the image of the divine which they strive to imitate; divinity, though, remains unreachable, and even secularized moral perfection soon reveals itself to be a utopia.

This is illustrated by the German *Bildungsromane* of the second half of the eighteenth century:<sup>11</sup> after Wieland’s *Agathon* (1766), which was still animated by a sort of harmonizing tension, where mankind’s *physis* finds its fulfilment (*Vollendung*) in moral completeness, the crisis of the *Bildung* process became evident in works like Moritz’ *Anton Reiser* (1790) and reached its apex with the “broken teleology” (Sorg 1983) of Goethe’s *Wilhelm Meister* (1795-96). It is, of course, the outcome of an internal conflict within the hero himself – for he is almost always a *he* in these works – between what he is by nature and what he should be, and the process that fills this gap is precisely the *Bildung*. It is therefore interesting to note how this term is poised between religious doctrine and moral formation, and how already in Erasmus’ pedagogy it had come to signify the construction of a worldly identity (See Stupperich 2017, Heine 2016 and the comprehensive, albeit a bit dated Woodward 2013 [1904]). Further on, in the secularized Enlightenment thought, the *Bildung* went on to embody the construction of a political subject, i.e. the man or woman of the new *polis*, whose personal aspirations to happiness mirror, but in many cases oppose, those of the community.<sup>12</sup> Thus, when this concept reached the *Goethezeit*, it was already designating a layered meaning in which form and image are not static realities, but dynamic entities, subject to the rules of the evolution of human nature.

It is no coincidence that Wieland, within the first few pages of *Agathon*, promptly declares his debt to nature. Following Erasmus, the author argues

---

<sup>10</sup> On Herder see Forster 2012.

<sup>11</sup> Even a minimal bibliography on the *Bildungsroman* – a critical term introduced by Karl Morgenstern in the early nineteenth century, and later popularised by Wilhelm Dilthey – would take pages; among several insightful contributions, see at least Bakhtin 1986; Moretti 1987; and the recent anthology edited by Graham (2019). On the specific German milieu see Jacobs and Krause 1989; Selbmann 1994; Mayer 1992; and Swales 2015.

<sup>12</sup> Franco Moretti considers the utopia of the perfect reconciliation between the individual *Streben* and the collective *ratio* as the distinctive feature of the *Bildungsroman*. In Moretti’s words: “The classical *Bildungsroman* – with its perfect, and perfectly meaningful conclusion – is still on this side of the great symbolic divide. Better yet, it acts like a hinge between the two worlds: here youth is already full, and maturity not yet drained” (Moretti 1987, 28).

that virtue and *Bildung* cannot be separated from nature, and thus says in his *Vorbericht*:

Die Wahrheit, welche von einem Werke, wie dasjenige [...], gefodert werden kann und soll, bestehet darin, daß alles mit dem Lauf der Welt übereinstimme, daß die Character nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen. (Wieland 1981, 5)

Within Goethe's reflections on morphology another aspect which emerges relates to the concept of time and, more precisely, to the overcoming of the chronological dimension, i.e. the temporal succession. The reference here is to a little-known text, *Die Theilnahme Goethe's an Manzoni* (1827), in which he examines the grounds for the success of Alessandro Manzoni's *Adelchi* and concludes that the essence of the drama, and the reason of its success, is its anachronism. Indeed, the author closes his argument by stating peremptorily that "alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre", since "[d]ie *Ilias* wie die *Odyssee*, die sämtlichen Tragiker und was uns von wahrer Poesie übrig geblieben ist, lebt und athmet nur in Anachronismen" (Goethe 1999, 806). Goethe sees anachronism as a gesture of appropriation, assimilation, integration of something into the present – a blatantly anti-historical gesture, if we look at it from the perspective of nineteenth-century Historicism, whose idea of history was characterized by philological accuracy and documentary precision. If, therefore, true poetry is anachronistic, it must free itself from its contingency, from its temporal constraints, thus becoming an ideal in which people of different eras can recognize themselves; accordingly, Goethe praises the artist's freedom to invent possible worlds without worrying about historical consistency.

### 3. Twentieth-century Morphological Thought

The heritage of Goethe's thought has informed several twentieth-century critical stances on the relationship between history and morphology. Among the most relevant ones, one may cite the approach by Aby Warburg and his followers to art history, the morphological reflections of Vladimir Propp and André Jolles and eventually the anti-historicistic elements in the thought of Walter Benjamin.<sup>13</sup> More recently, the morphological theme has also been

---

<sup>13</sup> See Aby Warburg, *Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus* (1901) and *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* (1914), in Warburg 2018; Vladimir Propp, *Morphology of the Tale* (1928), *Исторические корни*

central in the scientific investigations and in the epistemological research of scholars investigating the relationship between invariant forms and history or visual arts, such as Carlo Ginzburg, Salvatore Settis, Maria Luisa Catoni etc. (Settis 1999, Catoni-Ginzburg-Giuliani-Settis 2013).

### 3.1 Morphology and History

I shall confine myself here to a brief overview of the main topics of interest. Carlo Ginzburg has raised the problem of the relationship between morphology and history in his *Myths, Emblems and the Historical Method* (1990) – whose Italian subtitle (*Morfologia e storia*) explicitly names these two central elements. In the book, he explains how he became aware that his method “was much more morphological than historical” because he was “collecting myths and beliefs from different cultural contexts on the basis of formal affinities”. He realized that the relevant elements of his research were not related to a specific historical period or a specific place. Indeed, beyond the apparent differences, there were common forms which people living in different cultures shared in terms of narrations and beliefs. Ginzburg’s model was Propp, who was able to combine a morphological approach with an historical one. In other words, Propp’s investigation of the popular narrative heritage was based on a distinction between the “morphology of the folktale” and “the historical roots of fairy tales”. The heuristically fruitful method by Propp offered Ginzburg the model for an investigation proceeding in two phases: “In my plan, the work of classification should constitute a preliminary phase, meant to reconstruct a series of phenomena which I would like to analyse historically” (Ginzburg 2013, xii). Ginzburg mentions an interesting passage in Wittgenstein’s *Notes on Frazer’s Golden Bough* “where Wittgenstein juxtaposes two ways of presenting material, one synoptic and achronic, the other based on a hypothesis of a chronological development, emphasizing the superiority of the former” (*ibid.*). Wittgenstein, like Propp, is also referring to the morphological thinking of Goethe. The passage in which he explains it, is the following:

Die historische Erklärung, die Erklärung als eine Hypothese der Entwicklung ist nur eine Art der Zusammenfassung der Daten – ihrer Synopsis. Es ist ebensowohl möglich, die Daten in ihrer Beziehung zu einander zu sehen und in ein allgemeines Bild zusammenzufassen, ohne es in Form einer Hypothese über die zeitliche Entwicklung zu machen [...]. „Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz“ möchte man zu der Frazer’schen Tatsachensammlung sagen. Dieses Gesetz, diese Idee, kann ich nun durch eine Entwicklungshypothese darstellen oder auch, analog dem Schema einer Pflanze, durch das Schema einer religiösen Zeremonie, oder aber durch die Gruppierung des

---

волшебной сказки (1946), and *Theory and History of Folklore*; Jolles 1930; and Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*.

Tatsachenmaterials allein, in einer ‚*übersichtlichen*‘ Darstellung [...]. Diese übersichtliche Darstellung vermittelt das Verständnis, welches eben darin besteht, daß wir die „Zusammenhänge sehen“. Daher die Wichtigkeit des Findens von *Zwischengliedern*. (Wittgenstein 1967, 241)

The key point in this quote is the *übersichtliche Darstellung*, which makes evident the *secret law* of nature – a formula which Wittgenstein borrows from Goethe’s work *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798).<sup>14</sup> In Goethe’s elegy the choir alludes to the mystery of unity within multiplicity in nature: in the infinite variety of natural forms one can indeed observe an original common pattern. Thus, evolution and transformation do not follow an external law of development, nor do they obey historical contingencies, but are rather already contained within things, just as the growth of a tree is already contained in its seed.<sup>15</sup>

### 3.2 From Warburg to Benjamin

As for Warburg, one can say that his research began with the rejection of the “Apollonian antiquity of the classicists” to turn to an “age steeped in Dionysian pathos” (Ginzburg 2013, 20). Furthermore, we have the testimony of Gertrud Bing, former student and later director of the Warburg Institute, who identified the main research interests of her mentor as follows

the role of the coining of images as a process of civilization and the changing relations between the images of art and of language. All the other elements in his inquiries which are now thought to be characteristic, his interest in iconography, his focus on the *Nachleben der Antike*, are much more means to an end than ends in themselves. (Bing 1965, 302)

These elements reflect Warburg’s long-lasting commitment to the study of the *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte* (“the history of images as the object of the history of culture”) as a proxy for an ‘historical psychology of human expression’. This anthropological root of Warburg’s research, deeply influenced by Charles Darwin’s *The Expression of Emotions in Humans and Animals* (1872), is actually common to all morphological studies, although in different gradations. It is evident, for example, in Vladimir Propp, who studied the form of fairy tales, and in André Jolles, who studied elementary

<sup>14</sup> “Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern, / Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz, / Auf ein heiliges Rätsel” (Goethe, *Poetische Werke*, vol. I, p. 206).

<sup>15</sup> On Wittgenstein, Frazer and the Goethian idea of morphology see Sbisà 1984. See in particular this remark: “The evolutionary hypothesis remains for Wittgenstein a ‘disguise of a formal connection’ of those intermediate rings that connect the different forms of anthropological fact” (98). See also on Wittgenstein and Goethe the remarkable essay by Schulte 1982.

literary expressions (sagas, myths, puzzles, fairy tales, legends) and saw them as forms of a culture to be understood as *Bildung*. The language is for Jolles a 'productive energy', and in the introduction to his *Simple Forms* (1930) he states:

Sprache schafft Gestalt, indem Sprache – wir benützen das Wort in der eigentlichen Bedeutung – dichtet [...] Da, wo Sprache dichtet, pflegen wir zu sagen, daß Literatur entsteht. Damit haben wir einen Übergang gefunden, den wir anfangs suchten. Und wir wissen, daß Sprache als um-ordnende Arbeit hier unmittelbar zur Literatur führt, auch wenn diese Literatur nicht von einem bestimmten Dichter stammt oder in einem bestimmten Kunstwerk festgelegt ist. Und dann sehen wir zugleich, wie durch die Sprache oder durch die Literatur etwas ergriffen, verändert und erneuert wird, was um ein kühnes Wort zu gebrauchen in der Natur gegeben war. (Jolles 1968, 17-18)

After this passage, a little further down in Jolles' text, one finds an interesting statement, which bears some resemblance to Benjamin's idea of an original foundation for language and forms: "Auslegend und einengend dringt [der Mensch] zu den Grundformen durch" (Jolles 1968, 22). What is proposed here is actually a genealogical hermeneutics in which the text is projected towards its remote origin, where the *Bildung* process began.

To Jolles' epistemic model I would like to juxtapose the one proposed by Walter Benjamin in a letter (dated December 9, 1923) to his friend Florens Christian Rang:

Die spezifische Geschichtlichkeit von Kunstwerken ist ebenfalls eine solche, welche sich nicht in „Kunstgeschichte“ sondern nur in Interpretation erschließt. Es treten nämlich in der Interpretation Zusammenhänge von Kunstwerken untereinander auf, welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind. Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und extensiv zeitlich werden, treten in der Welt der Verslossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor. (Benjamin 1978, 322)

By making these distinctions, Benjamin operates a reversal of the traditional assumptions regarding the construction of a work of art. According to him, any cultural artefact, such as a literary work, consists of elements that participate in a systematic unity that transcends not only the horizons of its time but also the organizational categories on which poetics are based – an example being the so-called *Literaturwissenschaft*, or "science of literature", which arose in the German academic world during the twentieth century. Such systematic unity is based on a network of unpredictable affinities in which figures, stories, voices, postures and stylistic traits resurface after centuries, sometimes after millennia, thus escaping any possible historical conditioning but rather apparently obeying to a combinatorial need, which only an hermeneutic focused on the value of detail could understand. Currently, the problem of forms, for example in

narrative, is increasingly investigated through paradigms which did not originate in literary theory, but rather come from the observation of nature and human behaviour. Accordingly, literature and the visual arts are often faced with other modes of expression, seen through their origins in human physiology and its evolution: literary anthropology and in particular the so-called “biopoetics” study these relationships.<sup>16</sup>

#### 4. Morphology as Multi-perspectivism

Several scientific approaches to the problem of forms and their representations originated from the typically ‘modern’ encounter between Enlightenment encyclopaedic thought and critical stances of early German Romanticism. The Jena Romanticism invented a poetic utopia that Schlegel called ‘novel’ or ‘romantic novel’: a dynamic literary artefact capable of aggregating and merging the most disparate formal elements of the poetic art. The result was a productive interaction of different forms of expression and their legitimation on an historical and aesthetical level: poetic modernity, at its beginnings, became characterized by the drive to overcome the rigid divisions between literary and artistic styles and genres.<sup>17</sup>

This idea of a syncretic poetical artefact has platonic roots: it has to do with the idea of the origin as Chaos. Nevertheless, chaos is strictly related with order and, for the Jena romantic school, chaos is a necessary condition to differentiate between the single elements, to measure them against one another, and to recompose a cosmos in systemic unity. When poetry will reveal its secrets and its governing laws will be discovered, then a multiplication of points of view from which to look at reality will finally be possible. Poetry will then be able to offer that multi-perspective gaze with which one could discover truth behind appearances.<sup>18</sup>

The multi-perspectivism of the romantic novel has not remained confined to the literary field but has instead provided the basis of legitimacy

---

<sup>16</sup> Among the many studies on biopoetics see Carroll 1995 and 2012; and the overviews by Cooke 2001 and Cometa 2011.

<sup>17</sup> An effective expression of this goal is to be found in the fragments published by Schlegel in the *Athenaeum* (1798-1800), starting with the well-known fragment 116 (Schlegel 1980, 181-182). See also the fragment 434, where the romantic poetic utopia of law and dynamism is particularly evident.

<sup>18</sup> In this respect, it is no coincidence that the Jena romantics recognized Cervantes’ *Don Quijote* as the literary antecedent best suited to their new theoretical conception of the novel. Within this book, fiction, i.e. the imaginative delirium of Alonso Quijano, is observed from the side of reality (Sancho Panza’s perspective), and conversely reality is observed from the perspective of a chivalric poetic imagery. This multiplication of perspectives has broken down ‘mono-logical’ poetic constructions, based on unitary visions of the world and their corresponding rhetoric, and has legitimized the mobility of points of view.

for a plural, interdisciplinary approach to knowledge. Its potential for innovation has given rise to manifold critical experiments, through which different sciences have left consistent traces in the discourse of literary criticism.

Typical of this way of understanding culture is, furthermore, the cooperation of disciplines: historiography, for example, is now employing the tools of economics and sociology, in a critical fashion anticipated by the *Annales* school (Burke 2015). Other significant examples are the current use in literary studies of Darwin's theory of evolution or of cognitive sciences and neuroscience. As an example, a recent study by Michele Cometa offers a detailed review of current studies in the field of "biopoetics" (Cometa 2017 and 2018).

Another effect of this type of comparative epistemology is the overcoming of the axiological criterion which establishes what is 'high' and what is 'low'. Studying the form of the fairy tale, Propp discovered that these popular narratives are based on patterns and relationships between the characters which we also find in 'high literature', from Boccaccio's tales to Dostoevsky's novels. "Narrative functions" are thus the original forms of those literary expressions which Jolles would have called 'simple forms', and, from the point of view of modern genealogy of morphology, it is of significance that Propp should begin his *Morphology of the Folktale* (1928) by quoting a passage from Goethe's studies on morphology (1816-1817).<sup>19</sup>

Goethe's expectations that morphology would be accepted as a particular science have not yet been fulfilled. Indeed, it remains to this day a method that is difficult to define and even more difficult to apply. Nevertheless, he set in motion some rethinking, through morphological studies, of the arts' function and statute of autonomy: for example, that the poetic function, as well as the artistic one, are not actually limited to a purely aesthetic dimension. Conversely, the artistic object could be thought of as an artefact that responds to different needs and in which multiple skills are catalysed, in order to force us to radically rethink aesthetic categories. Such reflections are indicative of a more general trend towards a de-aestheticization of art, which had its precursors already in the Twenties – or rather a re-definition of what aesthetics is (see Bredekamp 2010; Danto 2014; Belting 1995 and Belting 1990). Among the earlier precursor of this trend is Walter Benjamin

---

<sup>19</sup> "[Morphologie] muß sich als eine besondere Wissenschaft erst legitimieren, indem sie das, was bei andern gelegentlich und zufällig abgehandelt ist, zu ihrem Hauptgegenstande macht, indem sie das, was dort zerstreut ist, sammelt, und einen neuen Standort feststellt, woraus die natürlichen Dinge sich mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit betrachten lassen [...]. [D]ie Phänomene, mit denen sie sich beschäftigt [sind] höchst bedeutend [...] und [...] die Operationen des Geistes, wodurch sie die Phänomene zusammenstellt, [sind] der menschlichen Natur angemessen und angenehm [...], so daß auch ein fehlgeschlagener Versuch darin selbst noch Nutzen und Anmut verbinden könnte" (Goethe 1981, 127).

and his idea of a work that evolves over time, in relationship with its users, and thus loses its 'aura' because of its technical reproducibility (Benjamin 2013).

## 5. A World Literature

As mentioned earlier, Goethe returned in his later years to the study of comparative morphology – begun in 1790 with the publication of the *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. His resurfacing interest in morphological studies took place at the same time as the elaboration of the utopian design of a *Weltliteratur*, i.e. a global literature born out of the dialogue between different forms, techniques and metaphorical systems and producing poetic outcomes based on the encounters of cultures and on a transnational vision of the arts and of systems of values. Today in the light of post-colonial studies and an increasing questioning of traditional axiology, this comparison between different literary worlds and its syncretic outcomes gains a renewed topicality or perhaps, for the first time in history, a possibility of realization. In fact, scholars working on literary migrations have already been able to identify numerous examples of contaminations between different literatures: among the many examples, one can think of the case of Gëzim Hajdari, a living Albanian poet who writes epic poems in Italian but recounts the tradition of the Albanian mountain populations and their archaic codes governing the life of these communities (Molinarolo 2015). Such experiments are not unusual today and may signal an opening for a new kind of literature, oriented towards a sort of literary syncretism. I would argue that the universality foreseen by Goethe is not likely to be seen in the current context, where narrative literature is dominated by commercial logic and is administered by large publishing groups. Indeed, the drastic reduction of peculiarities, as a by-product of literary globalization, is increasingly common.

At the conclusion of this erratic path in the meanders of morphological thought, it should be stressed that morphology contains two features which philosophical thought has tried to explain since its remote pre-Socratic origins: the stasis of the form and the mobility of the living. If we now observe literary works in the light of these features, we see how the invariant elements can be traced back to the critical environment inspiring the works of Herder, Jakob Grimm, Goethe, and later Warburg and Jolles, and lastly the scholars of biopoetics. Epos and dramatic poetry are thus not only literary genres, originated from Greek models and built in literary tradition, but also, and perhaps above all, basic human inclinations. This assumption implies that there is a perfect correspondence between the cosmos and the Earth, between the *ratio* which governs nature and the *veritas* that, as



Augustine contended, lies *in interiore homine* (*De Vera Religione*, XXXIX, 72). Finally, we end up with the philosophical constellation of the pre-established harmony theorized by Leibniz, and which leads us to believe that the world, however asymmetrical, disarming and irrational, is built on a web of references and connections concealed to the naked eye, but accessible to an hermeneutics capable of understanding the universal value of the particular. How much this vision, however, is dependent on Greek-Christian optimism and its enchantment is a topic still open to discussion.

## REFERENCES

- ADORNO, T.W. 2000. [1965]. "Form and Matter." In *Metaphysics: Concepts and Problems*. Ed. by R. Tiedermann. Cambridge: Polity.
- BAKHTIN, M. 1986. "The Bildungsroman and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)." In *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BELTING, H. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- . 1995. *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck.
- BENJAMIN, W. 1978. *Briefe*. Ed. by G. Scholem and T.W. Adorno. Vol. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991. [1940]. *Über den Begriff der Geschichte*. In *Gesammelte Werke*. Band I/2, 690-708. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2013. [1935-1936]. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In *Werke und Nachlaß*. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BILSTEIN, J. 2004. "Bildung: Über einen altehrwürdigen Grundbegriff und seinen anhaltenden Charme." In *Bildung und Erziehung* 57/4.
- BING, G. 1965. "A.M. Warburg." In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28.
- BOODIN, J.E. 1943. "The Discovery of Form." In *Journal of the History of Ideas* 4/2.
- BREDEKAMP, H. 2010. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BURKE, P. 2015. *The French Historical Revolution: The Annales School. 1929-2014*. Cambridge: Polity.
- CARROLL, J. 1995. *Evolution and Literary Theory*. Columbia: University of Missouri Press.
- . 2012. *Literary Darwinism: Evolution. Human Nature. and Literature*. New York: Routledge.
- CATONI, M.L., GINZBURG, C., GIULIANI, L., SETTIS, S. 2013. *Tre figure: Achille, Meleagro e Cristo*. Milano: Feltrinelli.
- COMETA, M. 2011. "La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione." *Between* 1/1.
- . 2017. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano: Cortina.
- . 2018. *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*. Roma: Carocci.
- COOKE, B. 2001. "Literary Biopoetics: An Introduction." In *Interdisciplinary Literary Studies* 2/2.
- CURTIUS, E.R. 2013. [1948]. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. by W. Trask. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- DANTO, A. 2014. [1997]. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- FORSTER, M.N. 2012. "Bildung bei Herder und Seinen Nachfolgern: Drei Begriffe." In *Bildung und Freiheit*. Ed. by M. Winkler and K. Vieweg. Leiden: Schönigh.
- FOWLER, A. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FRONTEROTTA, F. 2014. "Qu'est-ce qu'une Forme pour Platon? Raisons et fonction de la théorie des intelligibles." In *Lire Platon*. Ed. by L. Brisson. Paris: Presses Universitaires de France.
- FRYE, N. 2020. [1957]. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- GASSER, A. 2015. *Form und Materie bei Aristoteles. Vorarbeiten zu einer Interpretation der Substanzbücher*. Tübingen. Mohr Siebeck.
- GENNARI, M. 2014. "La nascita della Bildung." In *Studi sulla formazione* 1.

- GINZBURG, C. 2013. [1989] *Myths, Emblems and the Historical Method*. Baltimore and London: Johns Hopkins.
- GOETHE, J.W. 1926. *Goethes morphologische Schriften*. Ed. by W. Troll. Jena: Diederichs.
- . 1981. *Goethes Werke* (= Münchner Ausgabe). Vol. XXVI. *Naturwissenschaftliche Schriften I*. Ed. by D. Kuhn. München: Beck.
- . 1987. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (= Frankfurter Ausgabe). Vol. XXIV. *Schriften zur Morfologie*. Ed. by D. Kuhn. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker.
- . 1988. *Poetische Werke* (= Berliner Ausgabe). Ed. by S. Seidel *et al.* Berlin: Aufbau.
- . 1999. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vol. XXII. *Ästhetische Schriften 1824–1832; Über Kunst und Altertum V–VI*. Ed. by Anne Bohnenkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GRAHAM, S. (ed.). 2019. *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEINE, S. 2016. "Erasmus von Rotterdam und Martin Luther: Erziehung und Bildung an der Grenze zur Neuzeit." In *Rassegna di pedagogia/Pädagogische Umschau* 74/3-4.
- HELLMEIER, P. D. 2016. "Bildung im Mittelalter: Albertus Magnus und Meister Eckhart." *Münchener Theologische Zeitschrift* 67/1.
- HENNIGFELD, J. 1984. "Schellings Philosophie der Sprache." *Philosophisches Jahrbuch* 91/1.
- HERDER, J. G. 2013. [1772]. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Holzinger.
- . 2013. [1785]. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. II Teil. Neuntes Buch "Das sonderbare Mittel zur Bildung der Menschen." In *Theoretische Schriften* [=Berliner Ausgabe]. Berlin: Holzinger.
- HORLACHER, R. 2017. *The Educated Subject and the German Concept of Bildung. A Comparative Cultural History*. New York: Routledge.
- JACOBS, J., KRAUSE, M. 1989. *Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Beck.
- JOLLES, A. 1968. [1930]. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer.
- KOCH, M. 2002. *Weimaraner Weltbewohner: Zur Genese von Goethes Begriff „Weltliteratur“*. Tübingen: Niemeyer.
- LEMMEL, M. 1987. *Poetologie in Goethes west-östlichem Divan*. Heidelberg: Winter.
- MAYER, G. 1992. *Der Deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler.
- MOLINAROLO, G. 2015. "Culture in viaggio. I nuovi confini nella letteratura della migrazione in lingua italiana." In *Levia Gravia* 17.
- MORETTI, F. 1987. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- MAATSCH, J. (ed.) 2014. *Morphologie und Moderne. Goethes "anschauliches" Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*. Berlin: De Gruyter.
- PROPP, V. 1968. [1928] *Morphology of the Tale*. Austin: University of Texas Press.
- . 1984. *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1946. *Исторические корни волшебной сказки*. [Historical Roots of the Wonder Tale].
- SBISÀ, M. 1984. "Frazer e Wittgenstein. Pathos delle spiegazioni causali e mistica della descrizione fisionomica." *La Ricerca Folklorica* 10.
- SHELLING, F.W.J. 1989. *Werke*. Supplementary vol. IV (*Persönliches. Nachlaß: 1810-1850*). Ed. by M. Schröter. München: Beck.
- SCHLEGEL, F. 1980. [1798-1800]. *Athenäum*. In *Kritische Ausgabe*, Bd. II. Ed. by E. Behler, Paderborn: Schöningh.
- SCHULTE, J. 1982. "Coro e legge. Il «metodo morfologico» in Goethe e Wittgenstein." *Intersezioni* II/1.

- SCHWIEDER, G. 2001. *Goethes "West-östlicher Divan": eine poetologische Lektüre*. Köln: Böhlau.
- SELBMANN, R. 1994. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Metzler.
- SETTIS, S. 1999. *Laocoonte. Fama e stile*. Roma: Donzelli.
- SORG, K.-D. 1983. *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*. Heidelberg: Winter.
- STRICH, F. 1957. [1946]. *Goethe und die Weltliteratur*. Bern: Francke.
- STUPPERICH, R. 2017. "Im Bereich der Bildung und Erziehung." In *Erasmus von Rotterdam und seine Welt*. Berlin: De Gruyter.
- SWALES, M. 2015. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press.
- VERNANT, J.-P. 2007. *Oeuvres, Religions, Rationalités, Politique*. Vol. I. Paris: Le Seuil.
- VICO, G. 2020. [1725, 1730, 1744]. *Principi di una scienza nuova*. *The New Science*. Ed. by J. Taylor and R. Milner. New Haven and London: Yale University Press.
- WARBURG, A. 2018a. [1901] *Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus*. In *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2018b. [1914] *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*. In *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WHISTLER, D. 2013. *Schelling's Theory of Symbolic Language: Forming the System of Identity*. Oxford: Oxford University Press.
- WIELAND, C.M. 1981. [1766-1767]. *Geschichte des Agathon*. Stuttgart: Reclam.
- WITTEGENSTEIN, L., RHEES, R. 1967. "Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*." in *Synthese* 17/3: 233-253.
- WOODWARD, W.H. 2013. [1904]. *Desiderius Erasmus: Concerning the Aim and Method of Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

FEDERICO VERCELLONE

## SISTEMI DINAMICI

*Morfologia come concetto storico*<sup>1</sup>

**ABSTRACT:** The aim of this essay is to outline some fundamental features in the history of the concept of Morphology, from Goethe to visual studies. In its connection to the idea of dynamic systems, this concept has now grown as the focus of an extremely wide field of research, covering apparently disparate disciplines, ranging from mathematics to biology, from philosophy to aesthetics and history of art. At the core of this complex research frame are the concepts of form and image in their epistemological, aesthetic and cultural significance.

**KEYWORDS:** Morphology, Aesthetics, Dynamical Form, History of Ideas, Epistemology.

### A partire da Goethe

Non esiste a tutt'oggi la definizione di un ambito disciplinare dai confini precisi che possa definirsi come morfologia. È tuttavia possibile tracciarne a grandi linee la storia, e definire in senso molto lato il suo ambito intendendolo come il luogo in cui si definisce la semantica delle forme in quanto esse sono connesse a un'immagine di riferimento. È il nesso forma-immagine dunque quello centrale in ambito morfologico, ed esso ci rinvia a quelle dinamiche della forma e a quei sistemi dinamici che hanno preso piede nella modernità matura e che oggi hanno sempre più spazio. La vicenda morfologica si avvia con Goethe. Si avvia non solo tramite quell'impulso istintivo del grande poeta, che si sentì per un attimo, all'epoca del viaggio in Italia, essenzialmente pittore, a tracciare disegni in occasione di un'esperienza, facendo del vedere un appropriarsi conoscendo. Il presupposto di questo genere di visione è che l'immagine sia una struttura complessa. Il dato sensibile si organizza cioè come qualcosa che è più che un dato: è una struttura le cui articolazioni sono interrelate. In altri termini in principio è l'articolazione, il *link* che precede l'essere discreto dei singoli enti. Non casualmente siamo nell'epoca nella quale l'incipit del vangelo di Giovanni costituisce, da Goethe a Fichte, la grande sfida: concepire in senso proprio e logicamente come il logos si sia fatto carne, laddove intendere *in extenso* queste articolazioni significa produrre conoscenza.

---

<sup>1</sup> Questo saggio è comparso in inglese, con lievi modifiche, in *Glossary of Morphology*, a cura di Federico Vercellone e Salvatore Tedesco, Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2020.

## Goethe e la morfologia

L'idea di una scienza morfologica, che ha origine con Goethe, designa dunque una scienza dell'intuizione della natura che percepisce quest'ultima come una totalità che si effonde nelle sue parti. Abbiamo in altri termini a che fare con una natura che è un sistema autorganizzato incline a rendersi intellegibile nella visione che ne individua non solo la morfologia superficiale ma anche le strutture profonde. Il dato sensibile acquisisce il suo significato entro/grazie al tessuto di relazioni che esso crea. È un principio che verrà condiviso, sotto punti di vista differenti, anche da Hegel e poi dall'enciclopedia filologica di Friedrich August Wolf e quindi di August Boeckh, *L'organizzazione formale* viene così ad assumere le vesti di un concetto insieme scientifico e, in senso lato, politico rinviando all'idea di comunità. E questo è di un significato centrale per la scienza morfologica. Abbiamo così a che fare con un presupposto che propone il concetto di forma come principio di intellegibilità.

Tornando a Goethe, le componenti della natura vanno a loro volta intese con lo sguardo volto alla totalità. Ciascuna di queste componenti è dotata di una natura riflessiva, si riferisce a un archetipo in immagine che ne rende intellegibile la singolarità. La conoscenza del singolo ente avviene dunque per il tramite dell'immagine nel quale esso si inverte. Abbiamo dunque a che fare con una conoscenza che si dilata per cerchi concentrici, e che si rifà a immagini le quali, per essere riconosciute, devono rinviare a un'icona che fa da tipo. Si tratta di quelle che Goethe definisce "fenomeno originario" o di quelle che un autore contemporaneo come Mitchell definisce "metapicture". In breve le immagini hanno alle loro spalle schemi che le precedono e le rendono intellegibili. La lezione neoplatonica influenza qui Goethe determinando – analogamente a quanto avverrà con lo strutturalismo – l'idea di una struttura assente che costituisce la premessa di quelle effettivamente presenti. Come rileva Olaf Breidbach, "Die *demonstratio ad oculos* wird damit zu der Bestimmung, in der sich jedes Wahrnehmen und damit jede Erkenntnis zu sichern vermag" (Breidbach 2006, 304). È in questo quadro che si intende uno dei concetti fondamentali del pensiero di Goethe, quello di metamorfosi (Breidbach 2006). La metamorfosi goethiana indica uno sviluppo che è concepibile in quanto tale, cioè come estensione del medesimo, solo in quanto esso procede da un modello originario, da un archetipo che rende intellegibili tutti i derivati in quanto ectipi. In breve, questo passaggio mostra un principio morfologico fondamentale: *ogni conoscenza è anche e sempre un autoriconoscimento*. Si tratta di un deciso rovesciamento del kantismo che conduce a una sorta di omologia tra la mente e la natura (Breidbach 2006, 300). Essa reca così entro di sé un'intrinseca segnatura estetica come si può ricavare anche dall'insegnamento delle neuroscienze, e poi dal concetto di "nicchia" elaborato in ambito biologico. La conoscenza non ha un carattere

straniante, ed anzi è sempre principio della creazione di un mondo-ambiente. Si crea una sorta di struttura o di campo semantico che ci condurrà sino agli esiti ultimi dei *visual studies*, all'idea di una vera e propria "scienza dell'immagine" concepita come un concetto estensivo che contempla e congiunge tutti i campi del sapere iconico.

Tutto questo ci rende edotti del fatto che, sin dall'inizio, non abbiamo a che fare con un'indebita confusione di immagine e discorso, ed eventualmente tra i logoi dell'una e quello dell'altro, ma con un'insuperabile commistione tra i due ambiti. La metamorfosi caratterizza così il passo di una modificazione della natura, la quale lascia apparire l'archetipo sullo sfondo come elemento che consente e determina lo sviluppo autopoietico della natura. È evidente che tutto ciò si propone come un'immensa estensione del campo in cui si passa dall'arte alla scienza, e dalla scienza all'arte. È così che un medico e pittore come Carl Gustav Carus, molto prossimo a Goethe, concepirà in un unico plesso la conoscenza della natura e la pittura di paesaggio che esibisce le strutture profonde della natura redendole conoscibili (Carus 1815-1824). *L'istoria naturalis* viene espressa e si rende concepibile attraverso il paesaggio che esibisce, attraverso le proprie fattezze, la propria vicenda storica. L'approccio naturalistico non deve risultare sviante. È centrale, nell'ambito di ogni considerazione morfologica, un riferimento all'indice storico della considerazione, tale per cui le forme sono segnate dal tempo, appartengono in qualche modo alla coscienza storica che le attraversa. Si tratta di un indice che fa sì che la forma moderna dal non finito michelangiolesco alla *Frühromantik* sia attraversata dal tempo che ne costituisce un momento generatore mentre, per altro verso, l'inserirsi della temporalità prolunga indefinitamente la morfogenesi facendo sì che il suo esito non sia mai definitivo.

### Il sorgere dei sistemi dinamici

La questione della dinamica formale, nel suo intrinseco trascorrere dall'arte alla scienza, e l'inverso, si propone nella forma più consapevole con la stagione della *Frühromantik*. Essa si colloca sia sul versante propriamente poetologico sia su quello della evoluzione naturale. Sono Friedrich Schlegel e Friedrich von Hardenberg detto Novalis i pensatori che mettono in campo questo dialogo che investe tanto l'arte come la natura. Il primo dichiara, nel frammento 116 della rivista *Athenäum*, che la poesia romantica è una poesia "universale e progressiva", la quale vuole proporsi come una forma all'altezza della caratteristica saliente della *Moderne*, caratterizzata dalla *dynamis*; in altri termini, dalla struttura e dai lineamenti sempre *in fieri* dell'epoca cui deve corrispondere una forma poetica dotata di caratteristiche analoghe. Essa è in grado di addentrarsi in tutti i meandri della realtà, di insinuarsi sempre

più nella frammentazione moderna per darle un'organizzazione. Essa è il romanzo, il nuovo epos della modernità. L'ineffabile romantico, che questa forma è in grado di individuare e di accogliere entro di sé, altro non è che l'esito di un processo di estrema frammentazione della realtà pervenuto sino al suo esito estremo, sino a che il particolare si è così particolarizzato da divenire inattuabile. L'essenza della modernità è costituita da quella che Nietzsche definirà una "rivoluzione monadologica". Analogamente Novalis, nell'*Allgemeines Brouillon*, ritiene che lo sviluppo della natura e addirittura la creazione stessa siano ancora *in fieri* nell'ambito di un cammino che conduce dalla natura oltre la natura stessa, e prefigura in modo visionario lo "psichizzarsi" odierno della realtà che tende paradossalmente a implementarsi nella sua stessa rappresentazione. È un passaggio che annienta l'idea di un'apparenza estetica da intendersi come regno della finzione artistica. Tutto questo mostra come al centro del sapere morfologico si abbia sempre a che fare con strutture dell'auto-riconoscimento, e più in là con la progettazione di mondi-ambiente. Si può dunque affermare che la morfologia abbia a che fare con la progressiva assunzione da parte della realtà di un tratto psichico, e di una trasposizione dunque di uno spazio estraneo, fisico, in un altro ambito più familiare e noto. La definizione di questo spazio è essenzialmente relazionale. Viene così a configurarsi una rete sempre più innervata di nessi e relazioni. Lo psichizzarsi-spiritualizzarsi della realtà è determinato e va per altro inteso come un aumento sempre più intenso delle relazioni che la attraversano. Si prospetta quel "salto di qualità" del reale che oggi si sta realizzando attraverso i media dell'immagine, un passaggio in cui la realtà viene elevata in direzione del tipo o dell'idea. Anche i nuovi media, più o meno segnatamente, ribaltano il fisico nell'idea, secondo un movimento che sembra proseguire l'insegnamento di Goethe. Per esprimersi in termini molto generali, si può dire che l'immagine esprima tutte le proprie virtualità funzionando tendenzialmente come modello riconoscibile e tuttavia sottinteso in tutto lo spettro delle sue manifestazioni dalla moda al *medical imaging*. In breve l'immagine tende a esprimere un'icona, e su questo si fondano le possibilità di riconoscimento e di autoriconoscimento che essa esprime.

### Estetizzazione della scienza

Si annunzia per altro qui un principio di estetizzazione della conoscenza scientifica che proseguirà con Ernst Haeckel, e con i suoi radiolari, minuscoli organismi marini, che proponeva in tavole comparative attraverso le quali egli voleva dimostrare una sorta di continuità morfologica nello sviluppo della natura che si affiancava a quella propriamente evolutiva. Come testimoniano in particolare le *Kunstformen der Natur*, i radiolari che vengono



dipinti con l'intento di dimostrare come evidente il parallelismo tra lo sviluppo evolutivo e quello morfologico, decadono a mere illustrazioni scientifiche fallendo quanto al loro compito principale. Immediatamente viene così a inserirsi in questo contesto un motivo di estetizzazione della conoscenza connessa all'aspetto divulgativo, fortemente debitore della sensibilità artistica dell'epoca, che queste immagini vengono ad acquisire (Breidbach 2006).

Entra in campo qui una funzione fondamentale dell'immagine ben presente nella tradizione occidentale quantomeno a partire dai *Libri Carolini*. È un principio di per sé fondamentale poiché l'illustrazione contiene in sé, sin dall'inizio, l'idea della riproducibilità che viene abilitata sulla base del contenuto pedagogico e divulgativo dell'immagine stessa. Va poi aggiunto a questo proposito che i radiolari non solo si autonomizzarono quasi istantaneamente dal contesto scientifico originario per assumere una dimensione illustrativa e divulgativa, ma vennero addirittura a proporsi autonomamente quali modelli estetici. È quanto avvenne con il grande radiolario di René Binet all'esposizione universale del 1901 a Parigi, vero e proprio monumento dedicato a Haeckel e alla sua concezione dell'evoluzionismo, ma anche con le meduse haeckeliane riprese da Henry Van de Velde che vengono utilizzate come motivi ornamentali biomorfi nel monumento dedicato a Nietzsche a Jena. Non solo, dunque, l'estetica è una componente fondamentale di ogni concezione morfologica, come si può desumere dalle sue origini goethiane, ma l'estetizzazione stessa le è a tratti intrinseca.

Questo discorso vale probabilmente anche per D'Arcy Thompson il quale in *Growth and Form* (1917) propone una duplice articolazione della morfologia secondo un modello insieme tipologico o strutturale ed uno evoluzionistico. Al centro della sua prospettiva sta – com'è ben noto – la matematizzazione della natura. Si tratta di una prospettiva che connette Thompson all'antichità come modello dal quale emergono non dichiarate influenze platoniche e pitagoriche. Ciò nonostante, Thompson non misconosce il carattere energetico, dinamico della natura, così che formula nei termini che seguono la sua definizione di morfologia: “La morfologia non è soltanto uno studio delle cose materiali e della forma delle cose materiali ma è dotata di un suo intrinseco aspetto dinamico, grazie al quale abbiamo a che fare con interpretazioni, in termini di forza, delle operazioni dell'energia” (D'Arcy Thompson 19, trad. mia). Thompson mira alla creazione di una scienza generale della forma che muove dalla definizione goethiana di morfologia.

Non sempre, per altro, il principio estetizzante funziona esplicitamente come tale. Ne fornisce un esempio importante un grande biologo teorico come Jakob von Uexküll, nella sua *Theoretische Biologie* (1920, 1928) nella quale svolge un ruolo fondamentale l'influenza della teleologia kantiana in

connessione con il concetto di forma. Si va verso una semiotica della natura che costituisce per molti versi un esito quasi estremo della ricerca morfologica agli inizi del Novecento. Anche in quest'ambito viene da rilevare un'incipiente estetizzazione della conoscenza laddove Uexküll propende, anche sulla base della teoria della relatività, a una trasformazione di tutte le qualità primarie in qualità secondarie. Si potrebbe parlare in questo caso di un'epistemologia estetizzata che sembra costituire un motivo condiviso dell'approccio morfologico nei più diversi ambiti. Elementi di contaminazione fra estetizzazione e morfologia si affacciano anche, per esempio, in un'opera che proprio negli stessi anni ebbe un immenso successo, *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler. In questo testo si profila l'idea di una conoscenza della storia che fa perno sull'analogia, un concetto notoriamente denso di risonanze estetiche (Melandri 1968). Si tratta di un grande capolavoro e forse dell'ultima opera che propone una prospettiva esplicitamente morfologica nella quale lo sviluppo organico si incrocia con la storia universale.

### Crisi del sapere morfologico

Indubbiamente sono le prospettive connesse al maturare della modernità nella sua qualità intimamente dinamica (Koselleck 1986) a produrre una crisi del sapere morfologico. Va in crisi la relazione tra le forme e il tempo, laddove l'accelerazione mette a repentaglio la compagine formale che non regge a eccessive spinte centrifughe. Si tratta di una crisi che investe la morfologia in quanto disciplina votata ai sistemi dinamici, che mette in altri termini in questione la capacità della forma di introiettare il tempo. È una crisi che rileva a livello di filosofia della storia come testimonia un testo emblematico come *La mobilitazione totale* (1930) di Ernst Jünger che fa della dinamica sociale quasi un esperimento costante, laddove essa è dominata da spinte centrifughe che sembrano divenire incontenibili, e sono quasi analoghe alla "rivoluzione monadologica" della quale parla Nietzsche nella terza *Considerazione inattuale. Schopenhauer come educatore*. Abbiamo in breve a che fare, anche in questo ambito, con il proporsi della questione morfologica quale questione concernente la dinamica dei sistemi e la possibilità – che è quasi alla lettera una sfida contro il tempo – di creare sistemi dinamici.

La prospettiva morfologica, l'idea stessa della possibilità di una morfologia vengono a collassare con un cambio netto di prospettiva, quello che si affaccia in *Essere e tempo* (1927) di Martin Heidegger. Qui si profila l'idea di un'interrogazione che riguarda non l'ente ma l'essere dell'ente esautorando il significato della vita delle forme, la loro portata ontologica ed epistemologica. L'interrogativo heideggeriano mette radicalmente in questione il significato e la portata semantica della sintesi percettiva proponendo come essenziale ed

anzi come del tutto preponderante la questione della provenienza. Il donde si sostituisce al qui e ora morfologico, allo sguardo genetico sui fenomeni, e lo priva di ogni diritto di detenere un autonomo significato. Al qui della percezione, al tragitto che va dall'intuizione alla forma e che istituisce lo sguardo genetico viene riconosciuto un significato e una portata del tutto secondaria, dal punto di vista logico e ontologico, a fronte di quanto è veramente essenziale, e cioè l'originaria apertura dell'essere.

L'esito di questa operazione va ben al di là del significato intrinseco della filosofia heideggeriana e indica piuttosto una svolta nichilistica che si manifesta come un sintomo quasi storico-epocale. Si tratta di un esito nichilistico di grande significato in quanto quella che viene a interrompersi è la continuità ontologica e gnoseologica della relazione tra parola e immagine. Abbiamo così a che fare con una definitiva estetizzazione dell'immagine cui fa da controcanto una totale semantizzazione del discorso che diviene l'unico veicolo abilitato all'espressione di significati. Questo produce o è la conseguenza – a seconda dei punti di vista – di un processo di razionalizzazione del mondo che finisce per cancellarne la consistenza sensibile. Abbiamo in breve a che fare – come sopra si accennava – con quella fittizia “scomparsa del mondo” che è definita abitualmente come “nichilismo”. La filosofia heideggeriana diviene così un episodio sintomatico quanto mai significativo di una crisi ben più ampia.

### Da Warburg agli studi visuali

L'autore che costituisce il fondamentale inizio della nuova tradizione morfologica è Aby Warburg. È lui a gettare le fondamenta di una scienza delle immagini, adottando su di esse uno sguardo universale, favorito anche dalla sua formazione antropologica (Bredekamp 2018). Si tratta di un punto d'avvio che costituisce il fondamento dei *visual studies* sorti intorno agli anni Novanta del secolo scorso grazie a W.J.T. Mitchell. Essi costituiscono certamente la più significativa ripresa della tradizione morfologica anche in forza di una radicale critica dello statuto estetico dell'immagine. L'impulso a definire una scienza universale dell'immagine si affaccia quasi contemporaneamente in Germania, quando due filosofi, Klaus Sachs-Hombach e Klaus Rehkämper, alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, propongono l'idea di una scienza universale dell'immagine dotata di un orizzonte ben più ampio rispetto a quello estetico, tesa a coprire tutto l'arco delle sue manifestazioni. La premessa implicita di una proposta di questa natura si ritrova nell'opera di uno dei grandissimi rappresentanti degli studi visuali, Hans Belting, il quale, in un volume dal titolo *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), ritiene che si sia giunti a un punto zero nella storia dell'immagine che prevede la sua uscita dal più antico e fedele alveo, quello

della storia dell'arte. Le immagini, in altri termini, esondano nel mondo contemporaneo dai confini dell'arte per invadere i più diversi ambienti del mondo. È inutile dire che abbiamo a che fare con un principio di estetizzazione del mondo che viene sottolineato da autori diversi come Mitchell che parla di *pictorial turn* o Gottfried Boehm che parla di *ikonische Wende*; una "svolta iconica" nella quale tuttavia l'identità dell'immagine non viene a perdersi poiché essa è, per così dire, costantemente tutelata da quella che lo stesso Boehm definisce *ikonische Differenz*, "differenza iconica".

Accanto alla differenza iconica, a quel genitivo oggettivo che sostanzia l'ontologia dell'immagine, si affianca la sempre maggiore insistenza sul carattere attivo e performativo delle immagini. È un tratto che accomuna autori tra loro profondamente diversi come W.J.T. Mitchell e Horst Bredekamp, sottolineato ancor prima da David Freedberg. Se Mitchell si chiede "cosa vogliono le immagini", Bredekamp si sofferma sull'"atto dell'immagine" in un testo fondamentale, uscito nel 2010, dal titolo *Theorie des Bildakts* articolando le possibilità performative dell'immagine secondo la partizione: schematico, sostitutivo e intrinseco. La presenza sempre più intensa di immagini – sottolineata da Bredekamp – si accompagna, come si è visto, alla crisi dei modelli della storia dell'arte che si affidano all'idea di un'immagine estetizzata e dunque non direttamente influente nella sua relazione con il mondo. La crisi della storia dell'arte, o meglio la trasformazione dei suoi canoni, mette in campo un elemento che si era annunciato già con Warburg e, in concomitanza con lui, in autori come Henri Focillon, *La vie des formes* (1934) e prima ancora in Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (1928), successivamente poi nel grande libro di George Kubler, *The Shape of Time* (1962). È la diacronicità come motivo dello stabilizzarsi del senso storico che viene messa in crisi in questo contesto ricorrendo all'idea di un'autonomia delle forme e del loro potere generativo (Focillon, Kubler). Elementi di anacronismo, sottolineati per altro anche da Aby Warburg, si inseriscono potenti nello sviluppo formale, per esempio grazie alla disponibilità culturale di determinati luoghi o territori a ospitare forme nuove (è il caso per Focillon dell'Ile de France, una regione che non conosceva il romanico, ma privilegiava il gotico). Questo movimento si realizza grazie alla plasticità del medium immagine capace di transitare attraverso forme linguistiche diverse (Warburg lo sottolinea in *La nascita di Venere* e *La Primavera*). Sono dunque anche zone di necessaria opacità quelle che vengono a instaurarsi nel corso della tradizione iconica dovute a deviazioni o a salti connessi alla qualità del mezzo semantico dell'immagine. Per riprendere quanto si diceva sopra, essa è costantemente disponibile ad anacronismi e a nuove emergenze – lo ricorda anche uno dei grandi teorici contemporanei dell'immagine, Georges Didi-Huberman in *L'image survivante, Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg* (2002). Quella che viene così a crearsi nella sequenza delle

immagini, intese quali forme complesse semanticamente potenti, è una logica della contingenza che rivela a posteriori il proprio senso, secondo un modello che ci avvicina anche alla teoria dell'evoluzione (Gould 1989; Pievani 2011), connesso a un divenire delle forme che evita certe variabili ma che non può essere a priori determinato (Minelli 2007). Si tratta di una logica, a ben vedere, modernamente ispirata, che non risponde ai criteri deterministici della metafisica antica, bensì si fonda sulla contingenza e determina solo a posteriori il senso degli eventi. Entro questo campo complesso si determina uno scambio continuo tra i media semantici, e dunque tra parola e immagine. Questi scambi si organizzano secondo un andamento (se si vuole una logica, tutta moderna della contingenza) orientandolo nel senso di quello che potrebbe definirsi un "ritorno dell'*ekphrasis*", un ripristino del contatto esplicito e della reazione tra parola e immagine dopo il loro traumatico autonomizzarsi in quello che potrebbe definirsi, andando molto per approssimazione, il "purismo modernista".

**BIBLIOGRAFIA**

- BELTING, H. 1983. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Berlin-München: Deutsche Kunstverlag.
- BREDEKAMP, H. 2010. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- . 2018. *Berlin am Mittelmeer. Architektur Geschichte der Sehnsucht nach dem Süden*. Berlin: Wagenbach.
- BREIDBACH, O. 2006. *Goethe's Metamorphosenlehre*. München: Fink.
- CARUS, C.G. 2002. *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Trad. ing. [1815-1824]. *Nine Letters on Landscape Painting: Written in the Years 1815-1824*. Los Angeles: Getty.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2002. *L'image survivante, Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Editions de Minuit.
- FOCILLON, H. 1934 *La vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GOULD, S.J. 1989. *Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History*. New York: Norton and Co.
- JÜNGER, E. 1930. *Die Totale Mobilmachung*. In *Krieg und Krieger*. Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- KOSELLECK, R. 1986. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, Ma: MIT Press.
- KUBLER, G. 1962. *The Shape of Time*. New Haven: Yale University Press.
- MELANDRI, E. 2012 [1968]. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet.
- MINELLI, A. 2007. *Forme del divenire*. Torino: Einaudi.
- PIEVANI, T. 2011. *La vita inaspettata. Il fascino di un'evoluzione che non ci aveva previsto*. Milano: Raffaello Cortina.
- PINDER, W. 1961 [1928]. *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. München: Bruckmann.
- THOMPSON, D'A.W. 1959 [1917]. *On Growth and Form*. Cambridge: Cambridge University Press.
- UEXKÜLL, J. VON. 1926. *Theoretische Biologie*. Trad. Ing. [1920-1928]. *Theoretical Biology*. New York: Harcourt, Brace and Co.

GUIDO MAZZONI

# PARTICULARS

*Literature between Morphology and History*

**ABSTRACT:** Until half a century ago, the question “what is literature?” was common in literary studies. Today such questions have something naïve, especially in a time that has become sceptical towards theories. This article tries to avoid this naïve side starting from two books that have enquired into the question ‘what is literature’, in an analytical and genealogical way (*Die Logik der Dichtung* by Käte Hamburger and *Fiction et Diction* by Gérard Genette) and going back to the ancient theories of *poiesis* and *mimesis*.

**KEYWORDS:** Literature, Philosophy, History, Morphology, Literary genres, Plato, Aristotle, Käte Hamburger, Gérard Genette.

## 1. Literature

The word *literature*, such as we use it today, is the result of a cultural turn that took place during the eighteenth century. Before that, as we know from Quintilian’s *Institutio oratoria* (II, 1, 4), the term *literatura* or *ars literaria* was the Latin for the Greek *techne grammatike*: it pointed to whatever was said or written with *techne* with *ars*, or with a specific technique. Only afterwards it became what in Latin and Greek was called ‘poetry’ and then, during the eighteenth century, *belles lettres* (Caron 1992 and 2016, 123-139). This transformation is part of a greater metamorphosis affecting the whole western system of the arts, and dividing the fine arts (poetry, painting, sculpture, music; architecture had an ambiguous status) from the mechanical arts<sup>1</sup> following Charles Batteux’s distinction (1746), which the *Encyclopédie* spreads all over Europe. The *Critique of Judgement* and the aesthetics of Romanticism are based on this distinction.

In Italian culture, we find an allegorical example of this transition. Two works by the same title were published a century apart: *Storia della letteratura italiana*, by Girolamo Tiraboschi (1772-1782) and *Storia della letteratura Italiana* by Francesco De Sanctis (1870-71). For Tiraboschi, ‘literature’ covers the whole of written culture (poetry, but also history, philosophy, eloquence, the natural sciences, mathematics, astronomy); for De Sanctis, literature is first of all *belles lettres*: poetry, narrative prose, theatre. Nevertheless De Sanctis keeps including philosophers, historians, scientists

---

<sup>1</sup> See Kristeller 1951, 496-527.

in the realm of literature. Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Galileo Galilei, Paolo Paruta, Paolo Sarpi, Ludovico Antonio Muratori, Giambattista Vico are still part of his history of Italian literature. We find the same ambiguity in the histories of all western literatures: Robert Burton, John Bunyan, Edward Gibbon or John Ruskin belong to the history of English literature, exactly as Michel de Montaigne, François de La Rochefoucauld, Jules Michelet, Roland Barthes are part of the history of French Literature.

What's the common ground for the thing we call 'literature' today? Such questions have something naïve, especially in a time that has become sceptical towards theories. I would try to avoid this naïve side starting from two books that have enquired into the question 'what is literature', in an analytical and genealogical way: *Die Logik der Dichtung* by Käte Hamburger (1957, 1977) and *Fiction et Diction* by Gérard Genette (1991). I will start from Genette's book, because Genette includes a survey of Hamburger's theses.

## 2. Fiction and Diction

Literature is made with language, writes Genette, and the search for the essence of literature is the search for what Roman Jakobson (1960, 350-377) called "the poetic function of language." According to Genette, this question has two possible answers: we can think that literature has an immanent essence or we can think any text may become literature according to context. In the former case, we have what Genette calls an *essentialist* or *constitutivist* idea of literature, in the latter, a *conditional* idea of literature. The former is older, goes back to Greek and Latin poetics and answers the question, *what is art?* The latter is recent and answers Nelson Goodman's question *when is art?*<sup>2</sup>

In order to tackle the former question, Genette starts from the text that has embodied this standpoint in the most influential way — Aristotle's *Poetics*. Aristotle distinguishes between two different ways of using language, *legein* and *poiein*: language as ordinary medium of communication, and language as instrument of *poiesis*, of creation. What allows language to become poetry is what Aristotle calls *mimesis*, using a concept that exists since the V century BCE. What defines poetry, we read in the *Poetics*, is not the mere use of metre or merely telling a story. Empedocles uses verses but is not a true poet because in his work there is no *mimesis*. Likewise, Herodotus is not a poet because he tells stories, like poets do, but his stories lack the structure and the themes poets should use (*Poetics*, 1, 1447b; 9, 1451b).

*Mimesis* is specifically based on *mythos*, and *mythos* is not any kind of narrative, but narrative carried out in a certain way. It must show characters

---

<sup>2</sup> See Goodman 1978, 57ff.



acting “according to verisimilitude and necessity” (*Poetics*, 9, 1451a 37) – in other words, it must show what a certain category of human beings are expected to do – and the plot must follow a certain order, have a beginning, a middle, and end. History tells what is contingent, poetry’s *mythos* tells what is universal; history can narrate anything, poetry cannot. If narrative is not structured according to certain laws, there is no *mimesis*, therefore no poetry. Genette, like Hamburger, insists on the constructed nature of literary narrative and translates *mimesis* with *fiction*.

This essentialist idea of poetry or literature did not resist the impact of what it had kept out of the field. The most evident rejection deals with what, starting from the 16<sup>th</sup> century, was called *lyric poetry*. The modern idea of lyric comes up when poetry/literature started being divided into three great genres: narrative, drama, and lyric. This idea doesn’t exist in classic and classicist poetics. It is found for the first time in Minturno’s *De poëta* (1559) and *Arte Poetica* (1564) and spreads in the second half of the sixteenth century, above all in Italy.<sup>3</sup>

It was a dubious partition, because in ancient poetics the word lyric had a different meaning. According to those who invented this new concept, lyric has to do with the imitation of inner passion, while for ancient poetics *mimesis* was imitation of actions, *mythos*, plot. But lyric poetry, as it was defined in the 16<sup>th</sup> century, had no plot – and this was a problem for classic and classicist poetics. For two centuries, European classicism was sceptical about the notion of lyric; only with Romanticism, the new concept of lyric and the tripartition of literature in narrative, drama and lyric prevailed everywhere. In the modern, romantic idea, three were the most important features of the lyric as a genre: the presence of a first person speaking, the fact that this first person is expressing, in theory, his or her inner life, and the fact that this expression is affecting and changing the style of the text, making it different and subjective.

Genette ignores the novelty of lyric as far as subject matters are concerned and focuses on form, on style. While the core of narrative and drama lies in the presence of *fiction*, the essential core of lyric is style: the idea that subjectivity takes shape through style seen as a “way of looking at things,” as Proust (1988 [1920], 261) says when he defines Flaubert’s style. According to Genette, this idea is born with German Romanticism and, going through French symbolism, it lands on Russian formalism. Ordinary language cancels itself qua *medium*, literary language never does. It rather highlights itself as language, playing up its form. This is what Jakobson calls “poetic function of language.” Genette calls it *diction*.

---

<sup>3</sup> See Behrens 1940; Croce 1958 [1945], 108-117; Fubini 1956, 143-274; Guillén 1971, 375-419; Michałowska, 1972, 47-69; García Berrio 1977, 94-109; Genette 1992 [1979]; Johnson 1982; Guerrero 2000 [1998].

The essentialist idea of literature is therefore made up of two parts: *fiction* and *diction* – texts that narrate a plot, and texts one reads because of style. Yet, Genette maintains that the sum of mimesis and diction is not enough to cover what we call literature today. They do not explain why literature also includes works of history, essays or autobiographies. A further idea of literature is therefore to be introduced. Genette calls it conditionalist. According to this poetics – I quote – “any text stimulating an aesthetic experience can be called literary.” As a conclusion, Genette (1993 [1991], 22-23) suggests that essentialist and conditionalist poetics must overlap in order to have a full-fledged idea of the literary field. This is Genette’s final diagram (“rhematic” means “formal”):

Régime Criterion	Constitutive	Conditional
Thematic	FICTION	
Rhematic	DICTION POETRY                      PROSE	

What is the common element of literature in its entirety? For Genette, it is *intransitivity* (1993 [1991], 25-26). This is an idea coming from Russian formalism and French structuralism. Diction talks about its own form; fiction is a kind of pseudo-objectivity talking first of all of itself, of its own mechanism.

### 3. Some Remarks on Fiction and Diction

Before coming up with an alternative answer to the question “what is the common element of literature,” I would like to dwell on some aspects of Genette’s theory which are historically imprecise.

1. The idea that literature is diction beside fiction is not born with lyric poetry. It is much more ancient than that: it goes back to the pre-modern

notion of *ars literaria*, to the idea that any text written with *ars*, is part of literature.<sup>4</sup> We insert works of science, philosophy, history into literature because such notion survived up to now; it is because of this notion that we keep finding Machiavelli, Galilei, or Vico in our histories of Italian literature. The idea that the essence of *res literaria* is style qua *ars* arises along with the tradition of rhetoric. It is not by chance that the first extended study of the idea of style can be found in Aristotle's third book of *Rhetoric*, not in his *Poetics*. There is a long-standing theory of eloquent diction which is rooted in our cultural history. It doesn't need conditionalist poetics in order to explain why Machiavelli, Montaigne, Ruskin or Nietzsche are parts of our histories of literature.

2. One cannot reduce the anomalous status of lyric down to a problem of style. In the theory of lyric developing between the second half of the 16<sup>th</sup> century and the Romantic age, the core of the poetic genre is the poet's self-expression, and self-expression deals both with contents and style. Lyric poetry deviates from the idea that literature is *mythos*, showing that literature encompasses one more element.

This element, however, is not just diction as Genette thinks: it is, first of all, the expression of one's inner life. On this point Hamburger is keener than Genette. A number of texts that belong to literature, are there for this reason. Hamburger (1993 [1957, 1977], 134ff.) then adds one main consideration: literature's ability to press out anybody else's inner world is a basic element of fictional narrative, not only of lyric. Literature allows what is impossible in life, as Proust (1992 [1913], 116) remarked, it allows us to enter other people's minds; Hamburger adds entering into a different person's mind and treating him as a subject, not as the object of an analytical discourse, that is as a *res* (1993 [1957, 1977], 134ff.).

3. My third point is the origin of conditionalist poetics. In Genette's view, this poetics consists of granting the poetic function of language to all texts. He maintains that the poetics of French symbolism marks a crucial step in this process. Actually, the rise of a conditionalist poetics is linked with a general shift in the Western conception of art. In this particular case, from the standpoint of historical significance, what happens in field of the visual arts is more relevant than what happens in literature. The situation is radically altered by Marcel Duchamp and the rise of Duchamp's paradigm – that is the idea that every object, if looked at in a certain way and in a certain context, can become and object of art.<sup>5</sup> The literary ready-made that are produced at the same time are not as powerful. Duchamp's paradigm prevails starting

---

<sup>4</sup> See Fumaroli 1980.

<sup>5</sup> See Danto 1997, 84 and *passim*.

with the 50s and 60s of the last century, when the idea that anything can be art and that anything can be literature, as long as it is judged according to how it is written, becomes common knowledge.

What’s the common ground for the thing we nowadays call “literature”? In the last two centuries and a half we have been counting as literature three types of texts:

- texts that tell stories (Hamburger and Genette would add “stories that are constructed in a certain way” but more of that later);
- texts that put into words what we normally do not see, what lies inside the boundaries of other people’s bodies and faces, but it does so keeping on dealing with those people as subjects;
- texts that are read because they have a certain style, both according to the constitutive and the conditionalist standard.

Régime Criterion	Constitutive	Conditional
Thematic	NARRATIVE SELF-EXPRESSION OF INNER LIFE	
Formal	STYLE	

What is the common feature of the texts that make up the thing we call literature? Is it intransivity? We could try to answer doing what Hamburger and Genette did, that is going back to Aristotle, but not only to his *Poetics*.

#### 4. Aristotle

In the *Corpus Aristotelicum* we find a philosophy of language games far more complex than the one we find operating in the *Poetics* itself and based on the distinction between poetry and history. In Aristotle there are five different language disciplines: logic (Aristotle deals with it in *Organon* and *Metaphysics*) dialectic (*Organon*, *Metaphysics*, *Rhetoric*), rhetoric (the eponymous work), poetry and history (both are dealt with in *Poetics*). Each discipline allows for, or forbids, certain language games: logic deals with syllogisms, that is with necessary connections based on necessary premises; dialectic deals with necessary connections based on probable premises; rhetoric uses arguments based on dialectical devices (enthymemes) and mimetic devices (examples); poetry represents human beings acting according to universal patterns; history represents human beings behaving in a particular and contingent way. It is a ladder: it goes from the universal to the particular and involves both contents and forms. In his *Organon*, Aristotle gives rise to formal logic: he tries to create a universal language for building arguments and for avoiding that idiosyncratic use of words that we call style; *Rhetoric*, on the contrary, offers the first extended reflection on the particular ways language follows when it is used in different contexts, for different aims, and by different people. Aristotle's *Rhetoric* is the first extended reflection on style and on the styles that Western culture has produced.

If we now consider intellectual disciplines in the form they hold today, we may safely say that philosophy is located between logic, dialectic, and rhetoric, literature is set between poetry, history, and rhetoric, and historiography between history and rhetoric. The ladder we find in Aristotle is the last refining step in a process of policing knowledge which starts with Plato's *Republic* and establishes the way Western culture organizes its discourse on the world. Plato sets two families of disciplines apart – poetry and philosophy or, broadly speaking, *mimesis* and conceptual knowledge. The former deal with particular beings who are subjected to time, placed in space and apparent: it accepts the world-image which appeals to the senses and to *doxa*. The latter search for non-temporal, non-placeable, non-apparent universals which lie behind, beneath, or above the world open to the senses and *doxa*. The latter, therefore, endeavour to catch similitudes and causes connecting beings and particular events, which can be seen by the mind's eye alone. Behind this epistemological divide, an ontological conflict exists, separating two different ways of conceiving the world. It is a violent separation for two reasons: first, in Plato's time poets still are seen as masters of truth, they still are essential part of Greek *paideia*, while Plato advances a new cultural paradigm; second, because poetry and philosophy use the same medium, but follow different rules and play different language games. The “ancient quarrel” between poetry and philosophy, as the *Republic* (10, 607b5-

6) maintains, is actually a civil war, a brotherly struggle. What ontology is implied in the morphology of *mimesis* and literature?

## 5. Particulars

Hamburger and Genette translate *mimesis* with *fiction*. According to them, it is a neo-aristotelian stance. They translate *mimesis* as *fiction* in order to underline the difference between literary and historical narrative. In their view, literature constructs autonomous, intransitive verbal objects, far from everyday language, and embodying a universal significance. However, when the word *mimesis* comes up in the 5<sup>th</sup> century BCE, its first meaning is clearly imitation and not fiction. The words *mimos* (mime as genre and the mime as an actor), *mimeisthai* (to mimic), *mimema* (the result of the act of mimicking), and *mimetes* (he who mimics) can be found especially in reference to the genre of mime and dance. Initially the act of *mimeisthai* signified the effects of a performance that was more than an aesthetic representation. It denoted primarily the deception practiced by the *mimetes* vis-à-vis those who watched, in other words, the relationship that is established between the imitator, the person imitated, and the removal of identity that imitation entails. In the first half of the fifth century BCE, this set of words could denote poetic-musical works as well as visual ones; but as early as the end of the 6<sup>th</sup> century BCE, Simonides had associated painting and poetry.<sup>6</sup> In Plato's view, mimetic artists try to imitate reality through their body, their language or by using signs, images. They reproduce reality as it appears to the senses and to the realm of pre-reflexive beliefs that allows human beings to understand each other, that is, they reproduce reality as it appears to *doxa*, or to what it will be called common sense. The Latin equivalent of *mimesis* is *imitatio*, not *factio*.

One of philosophy's tasks is to describe this territory, measure out its boundaries, and consider if it is anthropologically unchanging or historically changing. As it appears in the surviving documents of western culture, *mimesis* produces a certain ontology: according to this way of conceiving the world, reality is made up of particular, separate individual beings, who are thrown out into time and space. It focuses on the dimension of particularity and is linked with a pre-reflexive way of conceiving the world that Husserl (1936, §37) calls *Lebenswelt*, and Strawson (1959, 10ff.) *naïve realism*.

---

<sup>6</sup> See Koller 1954; Else 1958, 73-90; Sörbom 1966; Vernant 1991 [1978], 164-185; Nagy 1989, 1-77; and especially Halliwell 2002, 15ff. In works by Plato, the term *mimesis* has many meanings, and the imitative activity is judged in different, sometimes contradictory ways (a detailed analysis can be found in Halliwell 2002, chaps. 1-4, in Büttner 2000, and in Guastini 2003, chap. 2).

Plato came first in shaping a new intellectual figure who thinks that this ontology is naïve – the philosopher. Philosophy begins when *doxa* and appearances are subdued by the intellectual act of reflection, which makes the ontology of the particular seem naïve. Philosophy subdues a whole range of particulars to a universal class and it searches after causes, it pursues the principle of sufficient reason asking itself “why?”, transforming the events and individual beings into phenomena of a universal law. *Mimesis*, on the contrary, moves on a different plane of reality. When it uses words, and becomes the thing we call literature, *mimesis* does three things: it recounts the path that some characters follow in a particular world; it enters the inner world of a character, or it dwells on the style of discourses – that is on the means a human or anthropomorphic being uses to give shape to his or her world. Cutting very short, literature deals with particulars. If one wants to find a concise aspect of its nature, one can use the metaphor of the trace. Literature tells about the traces that particulars leave behind in the world: the path that characters follow in a plot, the mark of an inner world (etymologically *character* means imprint), it tells about style as imprint, as a *stilus* engraving a wax slab. Literature is not characterized by the intransitive, but by the particular. It aims at a *mathesis singularis*: particulars that catch universals without going through concepts. It works by projections, by thoughtless recognition, by all that one means in the sentence floating behind any aesthetic experience: “it is so.”

## REFERENCES

- BEHRENS, I. 1940. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle/Saale: Niemeyer.
- BATTEUX, C. 1746. *Les Beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- BÜTTNER, P. 2000. *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen: Francke.
- CARON, P. 1992. *Des ‘Belles-Lettres’ à la ‘Littérature.’ Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*. Louvain: Peeters.
- . 2016. “Qu’est-ce que la littérature au XVIIe et au XVIIIe siècle en France? Prolégomènes sémantico-historiques à une théorie de la littérature.” *Acta Filologica* 49: 123-139.
- CROCE, B. 1958. “La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento.” In *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Vol. 2, 108-117. Bari: Laterza.
- DANTO, A. 1997. *After the End of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ELSE, G.F. 1958. “Imitation in the Fifth Century.” *Classical Philology* 53/2: 73-90.
- FUBINI, M. 1956. “Genesi e storia dei generi letterari (1948-1951).” In *Critica e poesia*, 143-274. Bari: Laterza.
- FUMAROLI, M. 1980. *L’Âge de l’éloquence*. Paris: Droz.
- GARCÍA BERRIO, A. 1977. *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa Editorial.

- GENETTE, G. 1992 [1979]. *The Architext: An Introduction* [Introduction à l'architexte]. Trans. J.E. Lewin. Berkeley: University of California Press.
- . 1993 [1991]. *Fiction & Diction* [Fiction et Diction]. Trans. by C. Porter. Ithaca: Cornell University Press.
- GOODMAN, N. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- GUERRERO, G. 2000 [1998]. *Poétique et poésie lyrique* [Teorías de la Lírica]. Trans. by A.-J. Stéphan and the author. Paris: Seuil.
- GUASTINI, D. 2003. *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*. Roma: Laterza.
- GUILLÉN, C. 1971. *Literature as System*. Princeton: Princeton University Press.
- HALLIWELL, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- HAMBURGER, K. 1993 [1957, 1977]. *The Logic of Literature* [Die Logik der Dichtung]. Second, revised edition, trans. by M.J. Rose. Bloomington: Indiana University Press.
- HUSSERL, E. 1970 [1936]. *Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* [Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendental Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie]. Trans. by D. Carr. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- JAKOBSON, R. 1960. "Linguistics and Poetics." In *Style in Language*, ed. by T. Sebeok, 350-377. Cambridge, MA: MIT Press.
- JOHNSON, W.R. 1982. *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- KOLLER, H. 1954. *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern: Francke.
- KRISTELLER, P.O. 1951. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of the Aesthetics, I." *Journal of the History of Ideas* 12/4: 496-527.
- MICHAŁOWSKA, T. 1972. "The Notion of Lyrics and the Category of Genre in Ancient and Later Theory of Poetry." *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 15: 47-69.
- NAGY, G. 1989. "Early Greek Views of Poets and Poetry." in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 1, *Classical Criticism*, ed. George A. Kennedy, 1-77. Cambridge: Cambridge University Press.
- PROUST, M. 1988 [1920]. "On Flaubert's Style" [À propos du 'style' de Flaubert]. In *Against Sainte-Beuve and Other Essays*. Trans. by J. Sturrock. London: Penguin Books.
- . 1992 [1913]. *Swann's Way* [Du côté de chez Swann]. Trans. by C.K. Scott Moncrieff and T. Kilmartin, revised by D.J. Enright. In *In Search of Lost Time*, vol. 1. New York: The Modern Library.
- SÖRBOM, G. 1966. *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Stockholm: Svenska Bokforlaget.
- STRAWSON, P.F. 1959. *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*. London: Routledge.
- VERNANT, J.-P. 1991 [1978]. "The Birth of Images" [Naissance d'images]. In *Mortals and Immortals: Collected Essays*, ed. by F.I. Zeitlin, 164-185. Princeton, NJ: Princeton University Press.



JENS BROCKMEIER

## NARRATING A LIFE

*Between Diachrony and Synchrony*

**ABSTRACT:** The point of departure of this study is the temporal multilayeredness of our narrative constructions of life and identity, both in fictional and factual genres of life writing. The question of “historical sequence” and “morphology” – the central issue of the 2019 Turin conference – is reformulated as a question of life and narrative. I argue that narrative plays a crucial role in juggling the many balls of identity, at least in Western traditions of identity formation. Put differently, narrative combines diachronic and synchronic perspectives, orders of sequentiality and orders of simultaneity. This combination or, perhaps better, synthesis is not only at the heart of our narrative identity projects, it is inherent to the very narrative process. I explain and illustrate this view by examining an extract from an autobiographical narrative.

**KEYWORDS:** Narrative, Autobiographical memory, Diachrony, Synchrony, Narrative identity, Simultaneity.

I approach the central theme of the 2019 Turin conference “Morphology and historical sequence,” organized by the Centro Studi Arti della Modernità of the University of Turin, in view of a special subject and field of research. In this case, there even are two subjects and two fields: memory and narrative. I begin with some remarks on my interest in the nexus of memory and narrative; I then outline how I frame this interest in terms of the conference focus; and finally, I explain and illustrate all this using an example, an autobiographical narrative by the Canadian writer Michael Ondaatje.

### At the Same Time: On Psychological and Narrative Simultaneity

Although I have been concerned with the relations between narrative and memory, particularly autobiographical memory, for quite a while, I am still fascinated and puzzled by the many ways in which they can be entangled. Probably we are not always aware of the fact that there is no such thing as a neurobiological or psychological entity “memory,” nor is there a pure memory. There is no pure memory – by this I mean that whenever we remember we are at the same time engaged in a variety of mental (or cognitive or psychological) activities, as we typically are involved in a variety of physical activities and processes. Many of these activities take place simultaneously: they occur at the same time – parallelly, overlapping, and intermingling each other.

I am exploring this very idea and experience of simultaneity from psychological, narratological, and philosophical perspectives, all of which I take to be closely interrelated. On this view, simultaneity is a fundamental feature of human existence – even if I examine it in the present context only as a phenomenon of consciousness and language. Now, narrative plays an important role in this context because of its creative potential to evoke scenarios of simultaneity. My question is: in which ways does narrative give shape to the simultaneity of the various temporal layers of our lives and minds. An instructive example for this co-presence of past, present, and future in our life is the autobiographical process, the process in which we remember and interpret our past. In this process, as I have outlined elsewhere, narrative plays a central role (Brockmeier 2018).

### The Garden of Science and the Wilderness of Literature

The two main fields of research on which I draw are psychology and the study of narrative. One of the astonishing new insights we owe to recent neuroscientific research is that an autobiographical (or episodic or personal) memory is a psychological (or mental or cognitive) state or process that cannot be properly distinguished from other mental or cognitive states or processes. What is more, an experience, memory, or dream cannot be distinguished from the imagination of such experience, memory, or dream.

This is not to say that under laboratory conditions we cannot reduce the complex and holistic process of our mnemonic activities (including autobiographical ones) to, well, *pure* memories or recollections, that is, to recall that can be registered and measured. Measured it can be, for example, in terms of length, detail, imagistic or emotional qualities, and of course in view of correctness, falseness, distortedness, as so on. This in fact is what most scientific memory research in the past has tried to do; and this is what scientific psychologists view as the hallmark of the “Ebbinghaus tradition” of memory experimentation. There is, however, a problem once we leave the well-prepared and well-isolated neurocognitive lab and turn to the open biotopes of episodic remembering in the context of real life. Here we do not deal any more with conditioned lab rats but are confronted with non-domesticated human reality; that is, we are confronted with processes of remembering embedded in complex life worlds – with remembering in the wild. How do we know how people remember in the wild? Well, there are various possibilities, one is offered by narrative literature. Psychology is a garden, literature is wilderness, as Daniel Albright (1994) put it.

Still, one can love both, gardens and wilderness. To figure out how autobiographical remembering works it is helpful to be familiar with both types of landscapes, intellectually and otherwise. It has often been noted that

literature is a rich and indispensable terrain for the study of the intricacies of human experiences, including their temporal multilayeredness. It allows us to envision a kind of complexity of mind and memory that scientific psychology misses all too often. The wilderness of literature is both an ally and a subject of psychological investigation; it contributes in a unique way to capturing and creating the multilayeredness of human existence, the laminarity of our being in the world.<sup>1</sup> Of course, simultaneity is only one aspect of narrative's potential to evoke time; yet it is the one I am interested in.

### Diachrony and Synchrony: Opposing or Complementary?

As already indicated, the scenarios of simultaneity can become rather complicated, if not downright messy. To bring some structure to these scenarios, I want to use the central categories of this conference, morphology and historical sequence, as coordinates. To do so, I take both categories as temporal descriptors. Accordingly, historical sequence appears as an aspect of what more generally is called diachrony, a change or development extending through time. On the other hand, morphology occurs as an aspect of synchrony that refers to simultaneous constellations or actions. Typically, diachrony and synchrony are regarded as mutually exclusive viewpoints, though sometimes they are also viewed as complementary.

Take, for instance, linguistics, a field where the synchronic study of language aims at the state of a specific language at a given moment in time,

---

<sup>1</sup> Readers of modern autobiographical literature and, more generically, life-writing have for long been familiar with these insights. Modernism is generally credited with exploring the mutual entanglement of narrative literature and remembering. Writers like James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, and Marcel Proust brought the idea to its fullest expression that the remembered self is unavoidably intermingled with the remembering self and that both are intimately linked to the process of narrative. Since Proust's *À la recherche du temps perdu*, the narrative nexus of these two "selves" has become a concern at the heart of innumerable writers. At the same time, it also has become an established topic in the academic world of letters (e.g., Olney 1998; Saunders 2010; Smith and Watson 2016). Autobiographical literature either explicitly deals with the lives and minds of the writers themselves, with their selves in time – that is, in various times – or it indirectly draws on and exploits the dramas of their lives. If we want to know what it means to look at one's own existence and the existence of others and to give sense and meaning to it, we find here a privileged site for investigations of this sort. Modern autobiographical writers, as Ender (2005) has remarked, are writers who have "a vocation for remembrance" and are highly aware of its "subtle complexities" (5). Many writers have emphasized what seems to be true for all autobiographical remembrance: that autobiographical remembering and reflection include the simultaneous configuration of scenarios and selves in very different times, and that these "times" are inextricably tied to the narrative fabric of the autobiographical stories in which they gain their meaning.

without taking into account its history. Reversely, the diachronic study considers the historical development and evolution of a language. Following de Saussure's privileging of the synchronic point of view in linguistic studies, structuralism and its descendent narratology have for a long time privileged the synchronic approach. However, as far as narratology is concerned, this focus has shifted and narrative and its forms and practices have increasingly become historicized. Within the conceptual framework of "diachronic narratology," narrative techniques are viewed in relation to the changing parameters of historical periods (Fludernik 2003; Jong 2014; Contzen 2019).

In contrast with the traditional structuralist juxtaposition of diachrony and synchrony, the phenomena involved in the autobiographical dynamic are both diachronic and synchronic. Autobiographical remembering is often taken to be a diachronic process in which past experience is brought back to the present. In fact, both psychologically and narratively the autobiographical process is at any moment a diachronic activity that connects the past with the present, and often this is done in the light of the future. However, at the same time, it is also related to other synchronic activities and processes, for example, the simultaneous interpretation of an autobiographical memory. The fact that we understand a mental state and its content as a memory – rather than as a figment of imagination, an association, or dream – is already the result of a simultaneous interpretation.

There is no such thing as a memory that is not interpreted and identified by the rememberer as a memory. Most of the time, there is even more involved: the perception and evaluation of a memory as an emotional experience. We often feel this emotional charge during the very process of remembering. Also, a memory can be subject of social communication and discursive self-positioning, especially, when the act of autobiographical recall takes place in conversational and other interactive contexts. All of this can happen at the same moment.

My work is concerned with the function of narrative in such scenarios of simultaneity. More specifically, I am interested in the synthesis of diachronic and synchronic aspects carried out in the autobiographical process (e.g., Brockmeier 2015). For such synthesis, I believe narrative is pivotal not only in representing certain temporal scenarios but also in evoking and creating them.

### Winter in the Jungle

After this theoretical sketch, I turn to what Goethe called the opposite of grey concepts and theory: the golden tree of actual life that supposedly springs ever green. In the next part, I further explore the synthesis of the diachronic and synchronic dimension realized in the autobiographical

process by examining an autobiographical memory told by Michael Ondaatje in his memoir *Running in the Family* (1982). The memoir is about Ondaatje's return to his native island of Sri Lanka, once called Ceylon, in the late 1970s. He left Sri Lanka as a child to go to school in England before relocating to Canada. Not least meteorologically, this must have been quite a change – moving to Ontario with its long and harsh winters from the jungle world of Ceylon with its druglike heat and intoxicating fragrances, with the golden trees of wilderness not only as a metaphor but a metonymy. The opening paragraph of Ondaatje's memoir brings it all together:

What began it all was the bright bone of a dream I could hardly hold onto. I was sleeping at a friend's house. I saw my father, chaotic, surrounded by dogs, and all of them were screaming and barking into the tropical landscape. The noises woke me. I sat up on the uncomfortable sofa and I was in a jungle, hot, sweating. Streetlights bounced off the snow and into the room the hanging vines and ferns at my friend's window. A fish tank glowed in the corner. I had been weeping and my shoulders and face were exhausted. I wound the quilt around myself, leaned back against the head of the sofa, and sat there for most of the night. Tense, not wanting to move as the heat gradually left me, as the sweat evaporated and I became conscious again of brittle air outside the windows searing and howling through the streets and over the frozen cars hunched like sheep all the way down towards Lake Ontario. It was a new winter, and I was already dreaming of Asia. (Ondaatje 1982, 21-22)

What is this paragraph about? Obviously, it is about an autobiographical memory (AM 1), an event (*I was sleeping at a friend's house*) remembered by a narrator in what we might assume is a past some time ago. The narrator makes it clear that he is in a different time when he tells this story, a time from which he looks back at *What began it all*. What began it all, we learn, is a dream (D) that he had in the house of a friend. He remembers this dream, a dream that carries out an act of remembering; it visualizes a memory – a psychoanalyst might say, it condenses a memory – in which the narrator remembers his father back in Ceylon, situated in a tropical landscape, presumably when the narrator was a child. Strictly speaking, this dream-memory is a second autobiographical memory (AM 2), distinct from the first memory (*sleeping at the friend's house*). Furthermore, there is a third memory told in this little autobiographical story (AM 3), one in which the narrator recalls the situation in which he finds himself in that very night immediately after he woke up. Why did he wake up? Because of “the noises” of the screaming and barking dogs he heard in his tropical childhood dream-memory. Technically, this third memory is a short-term memory, it took place right after his dream-memory.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> From a narratological and rhetorical point of view, this shift is realized by a *metalepsis*, a figure of speech in which a scene within a given world (in this case, the tropical dream world) appears outside of this world in a new context. In this case, it operates as something that ends the dream, as it often happens in nightmares. At the same time, this trope is related

And there is more. Waking up from his dream, the narrator continues to be in the same mindset, lingering in the atmosphere of the dream-memory (*I sat up ... and I was in a jungle, hot, sweating*). This psychological state (PS 1) seamlessly transforms into a another one (PS 2). In mingling the snow bouncing off the street lights, which the narrator glances at, we imagine, through the window of his friend's house – through *hanging vines and ferns at my friend's window* as if it were a spot in a jungle, a vestige of the tropical dream memory. This perception adds an element of fantasy or daydreaming and, perhaps, hallucination (FDH) to the scene. This is further enhanced by an “external” element, the dull light from the fish tank that *glowed in the corner* (EE). All these aspects must have had a strong emotional impact on the narrator: *I had been weeping and my shoulders and face were exhausted* (E). We learn about these emotions only in hindsight, without knowing exactly what kind of emotions are aroused.

At this point, the psychological landscape changes. As *the heat gradually leaves* the narrator, his *sweat evaporates*, which marks a change along the diachronic axis, a small one, perhaps only a few seconds or minutes, but a clear one. Still, we do not leave the synchronic dimension because at the same time the narrator *becomes conscious again of brittle air outside the windows* (BA, like bodily awareness). In an instant, the events lose their dreamlike tropical air. The narrative I becomes more active (*I wound the quilt around myself...*), shifting – another small diachronic move – from a bodily awareness (*the brittle air*) of where he is to a reflexive awareness *for most of the night* (RA).

From this reflexive perspective, the scene of the first and overarching memory (AM 1 or *I was sleeping at a friend's house*), as well as all other states and processes, are localized anew. Where? In a Canadian winter landscape of *frozen cars hunched like sheep all the way down towards Lake Ontario*. Here, as we now realize, the narrator has been all the time. This stratum of his synchronic existence touches on an “outer individual reality” (OIR). From here, then, his dream appears to be anticipating his journey to Ceylon (*It was a new winter and I was already dreaming of Asia*), a journey that will be narrated in the memoir of 200 pages that follows. The paragraph we have read, it becomes clear, is a prelude to this journey, represented in hindsight, a self-interpretation (SI) based on the knowledge of what the *all* means with which, as we remember, the first sentence started: *What began it all...*

---

(in this specific context) to an act of remembering. What makes this metaleptic shift interesting for the issue at stake is that it shows in which ways the various but simultaneous layers of the autobiographical process are permeable and mutually entangled.

## Diachronic Synchrony, Synchronic Diachrony

How can this short text condense such a differentiated charge of psychological life? My analysis has thrown into sharp relief the dynamic of diachrony and synchrony that is in play in autobiographical narrations. Like the autobiographical process, the process of telling one's life or some of its episodes extends at any moment along both a diachronic and a synchronic trajectory. The first trajectory lays out a historical or temporal sequence, which does not, however, have to be a chronological sequence; in fact, it rarely is. The second trajectory opens a scenario of layeredness and simultaneity.

As for the first, in the extract from Ondaatje's memoir we have discerned a variety of diachronic strata: from short-term time spans like the remembering of moments and minutes, to events that take a few hours, and to experiences that are remembered over longer time spans like a year or possibly a life. Regarding the synchronic strata – on which I have concentrated because my main interest is in understanding the workings of simultaneity – there are a number of different mental and emotional states, activities, and processes implicated in what at first sight appears to be one act of autobiographical remembering. In my close reading of this text, I have distinguished a number of these states and their transitions, but a more comprehensive investigation could doubtless expose more.

Layers of the autobiographical process:

- AM1 (Autobiographical Memory 1: "I was sleeping at a friend's house")
- AM2 (Autobiographical Memory 2: in Ceylon)
- AM3 (Autobiographical Memory 3: "I sat up on the uncomfortable sofa")
- PS 1 (Psychological State: "in a jungle")
- PS 2 (Psychological State: "streetlights bounced off the snow")
- D (Dream/Dream-memory)
- FDH (Fantasizing/Daydreaming/Hallucinating: "I was in a jungle, hot, sweating")
- EE (External element: the "fish tank that glowed in the corner")
- E (Emotions: "weeping" and "exhausted")
- BA (Bodily Awareness: "conscious again of brittle air")
- RA (Reflexive Awareness: "for most of the night")
- OIR (Outer individual reality): Winter in Ontario
- SI (Self-interpretation)

These states and processes range from remembering activities in the past (including an act of remembering) to a dream-memory (that is, more precisely, a memory of a dream that realizes a memory), forms of daydreaming (or fantasizing or hallucinating), and emotions. They also include forms of bodily awareness and reflexive awareness. Especially the last sentence, indicating a different reflexive and self-interpretive mode – *It was a*

*new winter and I was already dreaming of Asia* (SI) – begins with a little deferral. As if there were a short pause in a piece of music, an intake of breath before the events go on to extend far beyond the temporal frame of this sequence, anticipating the time in which the narrator looks back and tells his story.

It is a unique potential of narrative that allows for the smooth intermingling of the diachronic and synchronic dynamic of this process. Examining this dynamic within the context of an autobiographical process outlined by Ondaatje, I have retraced it as an emerging narrative synthesis. Viewed in this light, we gain a deeper understanding of the temporal density and narrative intensity that characterize this scene. Cinematographically speaking, we follow a zoom, a zooming in and a zooming out, a gliding movement of which we hardly are aware. But the closer we look at this narrative sequence – with the dream-memory at its heart – the more it becomes a magical interplay of diachrony and synchrony, a code of simultaneity to be deciphered in the middle of ordinary life, a work of art to be understood, little by little.

## REFERENCES

- ALBRIGHT, D. 1994. "Literary and Psychological Models of the Self." In U. Neisser, R. Fivush (eds.). *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self-narrative*, 19-40. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROCKMEIER, J. 2018. *Beyond the Archive: Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- . 2015. "Rivelazione e simultaneità: la memoria culturale e l'individuo." *CoSMo: Comparative Studies in Modernism* 7: 147-155.
- CONTZEN, E. von 2019. *Handbuch Historische Narratologie*. Berlin: Springer.
- ENDER, E. 2005. *Architects of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press.
- FLUDERNIK, M. 2003. "The Diachronization of Narratology." *Narrative* 11: 331-348.
- JONG, I.J. F. de. 2014. "Diachronic Narratology." In P. Hühn, J.C. Meister, J. Pier, W. Schmidt (eds.). *Handbook of Narratology*, 115-122. Berlin-Boston: de Gruyter.
- OLNEY, J. 1998. *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago (IL): University of Chicago Press.
- ONDAATJE, M. 1982. *Running in the Family*. New York: Vintage Books.
- SAUNDERS, M. 2010. *Self Impression: Life-writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- SMITH, S., WATSON, S. 2016. *Life Writing in the Long Run*. Ann Arbor (MI): Michigan Publishing.



EMANUELE ZINATO

# LA STORICITÀ DELLE FORME E DEI TEMI LETTERARI NELLA TEORIA DI FRANCESCO ORLANDO

**ABSTRACT:** The historicizing potential of Orlando's "method" lies in the intersection of his two models, Freud and Auerbach. The original aspects of his "historiography" rely on the choice of exemplary instances, on the broad chronological extent of his analysis, and on his trust in the truth potential literature possesses, if it is seen as a field of conflicting forces. This essay examines two different propositions for historicizing which Orlando puts forth: first, historicizing literary forms, as he shows in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*; second, historicizing themes, as he sets out to do in *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. The essay will then compare them with his posthumous research on the supernatural in fiction. My aim is to find, in Orlando's perspective, innovative and still valid critical tools both for the interpretation of literature and for teaching it.

**KEYWORDS:** Francesco Orlando, History, Morphology, Literature.

1. Negli anni Sessanta del Novecento, quando Francesco Orlando inizia a mettere a punto la sua teoria freudiana della letteratura, *storia e struttura* erano percepiti in Italia come concetti-termini in avvicendamento e in collisione: al primo corrispondeva la vecchia tradizione storicista, al secondo la novità strutturalista e un tentativo di sintesi basato su linguistica e filologica era in atto da parte dal gruppo pavese di *Strumenti critici*. Che non si trattasse solo di un 'aggiornamento' dei metodi ma anche di una accanita disputa politico-culturale, lo si desume dalle ultime parole rilasciate a Cases da Ernesto De Martino morente a proposito dell'antistoricismo di Lévi-Strauss: "bisogna distruggerlo" (Cases 1965, 7).

Il modo in cui Orlando supera la contrapposizione fra morfologia e storia ha presupposti diversi da quelli dello strutturalismo italiano. Mentre Maria Corti, Cesare Segre o D'Arco Silvio Avalle erano impegnati a includere la 'serie' storica in un orizzonte semiotico, Orlando contro Croce partiva da Freud e da Auerbach: disegnando grandi periodizzazioni e utilizzando fin dai titoli dei suoi libri le categorie (barocco, illuminismo, romanticismo) che la linguistica strutturale stava svalutando.

Il volume *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* (1966) e i saggi confluiti nel volume *Le costanti e le varianti* (1983) mostrano a esempio

l'applicazione precoce del metodo dei campioni testuali e una concezione di storia letteraria come lunga durata, fra cesure e continuità. In questi scritti inoltre si afferma già che la variante tematica o formale può essere interpretata solo entro la dinamica di un conflitto e di una tensione fra codici estetici, culturali, psichici e ideologici.

Per coniugare storia e forme, e per mettere a fuoco i modi in cui i referenti di realtà entrano in un'opera grazie alla mediazione di convenzioni e codici letterari, Orlando risemantizza i termini-chiave sia della psicoanalisi che della retorica. Il caso più noto è il riuso del concetto freudiano di ritorno del *rimosso* da lui trasformato in ritorno del *represso*. Ma un analogo trattamento subiscono nel suo lessico critico concetti come *forma di compromesso*, *costanti*, *varianti*, *sintagma*, *paradigma* e *figure* ripresi dal corpus freudiano o da quello della filologia, della linguistica e della retorica ma con significati nuovi.

Orlando nei quattro libri del suo ciclo freudiano (usciti dal 1971 al 1982) dunque "riusa", modificandole, due nozioni capitali della psicoanalisi: da un lato, come si è detto, in luogo di "rimosso" parla di "represso" (Orlando 1973) comprendendo la censura che grava su idee e forme socialmente scomode, e dall'altro definisce la formazione di compromesso come quella "manifestazione semiotica che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto" (Orlando 1985, 585). "Nel discorso letterario" – scrive – "nessun conflitto può entrare senza che vi entrino a un tempo entrambe le parti situate al di qua e al di là della barricata". Questi due concetti sono sempre presenti nei lavori di Orlando a governare la storizzazione delle forme e dei temi. In *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* il modello logico della formazione di compromesso sembra avere più peso di quello storico del ritorno del represso mentre nella ricerca tematica sugli oggetti desueti (Orlando 1993) a dominare è l'idea che la letteratura ospiti le materialità scartate di una società mercificata.

2. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* rilegge la storia della cultura letteraria europea fra sei e settecento alla luce delle alterne fortune di due antitetiche figure retoriche, la metafora e l'ironia, e copre l'arco cronologico che va dalla nuova scienza galileiana all'età di Voltaire, verificando l'inguaribile vocazione della letteratura, anche di quella più "impegnata", a dare voce al nemico o al vinto nell'atto stesso di negarlo o bandirlo. Il "vinto" qui è una forma discorsiva che sottende una logica culturale: è la logica "confusiva" della metafora, contestata fin a partire da un testo giovanile di Galileo, *Considerazioni al Tasso*, che confuta l'eccesso di figuratività della *Gerusalemme* e mette in campo l'ostilità della nuova scienza rispetto al sistema dell'analogia universale, fondamento ontologico della metafora.

La lettura orlandiana decisiva è, tra tutte, quella de *Le lettres persanes* di Montesquieu in cui il linguaggio metaforico orientaleggiante di Uzbek e Rica

nelle lettere inviate al divino Mollah si rivela doppiamente tendenzioso: nega affermando e afferma negando, perché implica la palese ostilità e il segreto piacere nei confronti della metafora bandita dal razionalismo a partire dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*. Il ritorno del superato formale finisce così per spiegare il riconoscimento letterario di ragioni storiche condannate come irrazionali: il processo razionale dell'illuminismo nasconde, insomma, una reversibilità indispensabile all'esistenza stessa della letteratura. In questa ricerca sulle figure in conflitto non manca una riconsiderazione dei temi letterari. Orlando a esempio mutua da Jean Rousset il repertorio dei motivi barocchi (il sogno, la metamorfosi, la pazzia, il teatro nel teatro e il mondo come teatro), ma tratta queste costanti tematiche a loro volta come *figure* (più avanti dirà come "figure dell'invenzione"): il loro denominatore comune è infatti individuato nell'eversione del regime discorsivo della distinzione (l'asimmetria aristotelica) a vantaggio di una retorica della simmetria e dell'infinitizzazione, definita ricorrendo alla terminologia dello psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco che a partire da questo libro è destinata ad avere un peso sempre più importante nella teoria di Orlando (Ginzburg 2012, 101-104).<sup>1</sup> Walter Siti, che in quegli anni seguiva Orlando a Pisa, riassume così l'applicazione orlandiana di Matte Blanco alla critica letteraria:

Si può dimostrare che tutte le figure della retorica tradizionale (le figure dell'*elocutio*) conducono, più o meno mediamente, a un medesimo effetto: mettere in contatto due aree semantiche diverse e far scattare un meccanismo per cui l'intersezione viene percepita come equivalenza. [...] Un caso particolare ed estremo di questa regola è quando le due aree messe in contatto sono opposte tra loro: in questo caso viene violato il principio di non-contraddizione. Ma l'intersezione può venir vista come equivalente solo se la parte è equivalente al tutto. (Siti 1990, 136)

Orlando storicizza i diversi gradi d'intensità di questa equivalenza o simmetria figurale. Sulla base di un'idea (di tipo illuministico) che la traiettoria della cultura occidentale si distingue dal resto del mondo perché la sua storia è segnata da progressivi scarti dal pensiero magico e religioso (in cui la simmetria è di casa) al pensiero scientifico (sempre più asimmetrico), individua i tre momenti di accelerazione della razionalità: il V secolo a.C. in Grecia, l'epoca di Cartesio e di Galileo, l'epoca dei Lumi e della rivoluzione industriale.

L'ostilità alla metafora, evidente da Galileo fino a Voltaire e a Montesquieu, permette in tal modo a Orlando di tracciare attraverso le figure una storia della razionalità occidentale, ma anche e soprattutto di saggiare come la letteratura, grazie alle formazioni di compromesso, finisca sempre per ospitare in segreto o in filigrana, la logica che si vuole bandire. Per

<sup>1</sup> Cfr. inoltre Ginzburg, Luperini, Baldi 2015.

argomentare ciò Orlando prende polemicamente le distanze dal fortunatissimo *Le parole e le cose* di Foucault, un libro solo in apparenza contiguo alla sua prospettiva perché incentrato anch'esso sulla "fine dell'analogia universale", ma percepito come antitetico e avverso per ragioni logiche e per ragioni storiche. Perché la foucaultiana frattura epocale fra regime discorsivo della "somiglianza" e gesto separativo della razionalità esclude il modello della formazione di compromesso che ospita entrambi i codici, e perché la cesura stessa non è da Foucault storicizzata ma è ipostatizzata come "gesto" della "età classica della ragione" (Orlando rimarca a esempio come da Foucault venga trascurato il simbolismo medievale cristiano al centro invece della lettura auerbachiana). A Foucault, preoccupato assai meno di storicizzare che di "produrre erudizione pittoresca", in tal modo Orlando contrappone Auerbach.

3. La ricerca sugli oggetti desueti uscita all'inizio degli anni Novanta è fondata sul modello di storicità di lunga durata desunto da *Mimesis* e sul modello freudiano di ritorno del represso. Orlando parte dall'idea che la rivoluzione industriale costituisca la più profonda faglia della storia e della cultura umana. La campionatura dell'albero semantico che si apre a ventaglio a metà del libro attesta come dalla fine del Settecento in poi nelle letterature europee aumentino le immagini di corporeità non funzionale (edifici devastati, case invecchiate, mobilio rotto e inservibile, abbigliamento logoro, tesori inattingibili). Questi fenomeni testuali costituiscono il ritorno nell'ordine immaginario di ciò che, nella realtà sociale, era stato represso dall'imperativo dell'utile e del funzionale su cui si regge l'industria capitalistica: "la letteratura delle società in cui predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come un'immane raccolta di *antimerci*", scrive Orlando (1993, 19) parafrasando Marx.

Tra le più importanti conseguenze (critiche e storiografiche) di questa vasta campionatura è il modo nuovo in cui vengono illuminati il trattamento dello spazio e la connotazione delle cose in rapporto ai luoghi rappresentati dalla letteratura borghese. L'idea iniziale stessa di questa ricerca risale, del resto, alla fine degli anni Sessanta quando Orlando, intento a studiare Chateaubriand, nota come nelle *Memorie d'oltretomba* il tempo passato si associ costantemente alla raffigurazione di spazi nobiliari o ecclesiastici devastati dalla rivoluzione e rifunzionalizzati nel ricordo. Analogamente, nel libro, i referenti della rappresentazione realistica presenti in Auerbach sono ripresi da Orlando a proposito di quegli spazi logori e invecchiati che compaiono immancabilmente nelle descrizioni del romanzo «realista». Gli ambienti poveri e degradati, che nella letteratura anteriore all'Ottocento erano descritti solo attraverso un trattamento comico, perdono ogni connotazione burlesca. Nel suo squallore piccolo-borghese la pensione Vauquer in *Père Goriot*, nella sua miseria urbana il palazzo affittato per

camere in *David Copperfield*, nella sua rovina aristocratica la casa dei Trao in *Mastro-don Gesualdo*, assieme ad altri innumerevoli spazi degradati disseminati nei romanzi del secolo, vengono descritti con la serietà che merita il vero.

La caratteristica del tema dello spazio e dell'oggetto romanzesco ottocentesco è dunque, per dirla con Orlando, la sua "determinazione temporale". Nel secolo dello storicismo e del romanzo storico, si possono riscontrare dunque costanti tematiche tendenti a rendere pertinente nello spazio la dimensione tempo. E l'interferenza del tempo sullo spazio romanzesco non investe soltanto il canone del romanzo storico e del romanzo realista. Può caratterizzare anche altri generi letterari di grande fortuna ottocentesca: come il racconto esotico, a esempio, in cui lo spostamento nello spazio finisce per tradursi in un movimento nel tempo, verso i trascorsi della civiltà in cui vigevano credenze superstiziose, animistiche o infantili. Questo processo di "ritorno del superato" è, ad esempio, presente in *Carmen* di Mérimée: nella selvaggia Spagna, la bella zingara-strega estrae dal suo cofanetto oggetti desueti valorizzati come talismani e amuleti e l'evoluto archeologo francese (la voce narrante) contravviene alla legge, favorendo la fuga di un bandito, solo in quanto ha condiviso con lui un misero desco e un buon sigaro. Nello spazio esotico storicamente più arretrato può prevalere cioè un codice logico e di comportamento che in territorio «civilizzato» è sentito come arcaico e minacciato ormai di scomparsa.

4. La proposta di Orlando non coincide dunque con quella dei reduci dello strutturalismo che negli anni Novanta hanno decretato la "crisi della critica".<sup>2</sup> Ciò che la critica, la storiografia e la didattica della letteratura possono oggi ereditare dalle sue ricerche è un modo nuovo di porre la questione della storia delle forme e dei temi, momento cruciale dell'interpretazione. Come ha intuito a suo tempo Remo Ceserani, in Orlando vi sono gli strumenti adatti a fondare un'ipotesi storiografica incentrata sulle "omologie fra strutture sociali, modelli culturali e temi dell'immaginario" e "fra questi e le strutture linguistiche e retoriche" (Ceserani 1990, 148).

Ciò che sembra più interessante e fecondo è infatti la sua capacità di coniugare concetti-chiave considerati nel Novecento teoreticamente inconciliabili, superando la tradizionale divaricazione fra eteronomia e autonomia, fra le posizioni che si richiamavano al contesto storico e quelle che isolavano il fenomeno letterario nella sua autosufficienza formale.

Dunque: le costanti morfologiche e le varianti storiche compaiono nell'interpretazione orlandiana dei testi sempre a gradi di intensità e a dosaggi diversi. Orlando, accusato di rigidità strutturalista e di eccessivo *esprit de géométrie*, ha invece messo a punto strumenti duttili e rigorosi. Una

---

<sup>2</sup> Cfr. Segre 1993 e 2001.

verifica ulteriore dei diversi “dosaggi” possibili dei nessi fra storia e forme nel pensiero di Orlando è data dal libro postumo sul soprannaturale letterario, frutto del lavoro dei tre curatori (Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli) sugli ultimi corsi universitari pisani del 2005 e del 2006. È significativo innanzitutto che questo libro oltrepassi i limiti cronologici del fantastico studiato da Todorov: mentre il fantastico poteva darsi soltanto in un preciso momento storico, all’indomani dell’Illuminismo, quando la moderna razionalità si era da poco imposta nel mondo e la letteratura ne rivelava la precarietà, il soprannaturale invece viene da Orlando messo in relazione al modo in cui la letteratura può *sempre* ospitare la tentazione della mente umana di fingere e di credere all’incredibile.

In forme schematiche, si può dire insomma che mentre il libro sugli oggetti desueti si occupa soprattutto del modo mimetico, ponendo al centro il metodo di Auerbach e i tanti “realismi” messi in campo in *Mimesis*, il lavoro postumo sul soprannaturale analizza le potenzialità stesse della finzione. Thomas Pavel, del resto, lo rileva nella sua *Prefazione*: Orlando, a differenza di Todorov, tenta di dar conto con strumenti desunti da Freud e da Matte Blanco (Orlando 2017, 21, 52) della logica con cui la letteratura di ogni epoca neutralizza e ricombina l’opposizione tra il vero e il falso.

Nella ricerca sul soprannaturale letterario si distinguono infatti due situazioni estreme: un soprannaturale di *tradizione* (in tutte le opere che danno massimo credito al dato favoloso, magico o divino, come a esempio in Omero o in Dante), e un soprannaturale di *derisione* (nelle opere in cui mediante il riso si dà il minor credito possibile al dato straordinario, come a esempio in Scarron, Tassoni, Cervantes o Montesquieu). Fra questi due estremi, Orlando individua un diverso dosaggio fra gradi intermedi e – come fa di solito – dà loro dei nomi convenzionali: il soprannaturale di *indulgenza*, di *ignoranza*, di *trasposizione*, di *imposizione*. Più che la mappa categoriale, credo abbia una potenzialità ermeneutica il concetto orlandiano stesso di gradi e zone: vale a dire l’idea semplice, ma a mio parere capitale, che l’opera letteraria ospiti sempre due o più istanze conflittuali, come i vettori in un campo di forze, e derivi la sua stessa forma dall’equilibrio instabile fra di esse. Per tornare al libro sul soprannaturale: ai due estremi – la critica che distingue e prende le distanze e il credito che prende per buoni il prodigio o il miracolo - l’istanza minoritaria ha sempre una qualche voce. Ciò dipende dal fatto che per Orlando il dispositivo con cui funziona un testo letterario, come il motto di spirito per Freud, è come si è detto la formazione di compromesso. Anche un soprannaturale delegittimato mantiene pertanto un certo quoziente di consenso: il soprannaturale di *derisione* trova nel Chisciotte deriso il suo eroe moderno. Tuttavia lo stesso Don Chisciotte è “la prova vivente” (2017, 90) che un soprannaturale ridicolizzato può continuare a essere considerato tale perché, se il protagonista è l’unico a credere alle proprie visioni, proprio la sua farneticante attività mentale non può che

spingere il lettore a identificarsi (entro una certa quota, magari minima) con la sua capacità di credere all'incredibile, inducendolo ad accettare le regole della finzione e a concedere all' "irrazionale" una qualche marginale sopravvivenza.

Orlando, in sostanza, fonda su un impianto freudiano e matteblanchiano l'assunzione dei termini astratti come *critica* e *credito* e lo fa a parziale detrimento della storicizzazione. Accetta di correre il rischio "di proiettare sul Medioevo e sull'antichità modelli invalsi solo dopo la frattura creata dal maturare dello spirito critico moderno" (2017, 21) perché rinviene anche prima dell'età di Galileo e di Cartesio, "in tempi non sospetti" (*ibid.*), a esempio in Boiardo o in Ariosto, l'ironia riservata alle magie:

È indubbio che il soprannaturale dei testi di Dante e di Borges chieda molta più adesione di quanto non domandi al suo lettore la *Venere* di Mérimée. Ma abbiamo visto che perfino per Dante e per Borges sarebbe arbitrario sostenere che è tutto, assolutamente un altro mondo. I due testi domandano cioè una "volontaria sospensione dell'incredulità" (Coleridge) in massima misura, ma non per questo assoluta, e per quanto il credito accordato al soprannaturale sia estremo, esso non è incondizionato. (Orlando 2017, 19)

In Orlando, in sostanza, la relazione critica con i testi comporta sempre una relazione profonda con la storia, ma sulla base di una formazione di compromesso: nel suo metodo, altrettanta importanza della storia rivestono la prospettiva paradigmatica e la verifica della logica dell'inconscio nella forma stessa dei testi (Tortonese 2014, 181-198). La convivenza fra paradigma e storicità, insomma, è solo apparentemente contraddittoria e questa compresenza conflittuale dovrebbe costituire la mossa essenziale per chi lavora su testi costitutivamente caratterizzati da relazioni biunivoche, ambivalenze e regressioni, come quelli letterari.

**BIBLIOGRAFIA**

- AUERBACH, E. 2000 [1946]. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- CASES, C. 1965. "Un colloquio con Ernesto De Martino." *Quaderni piacentini* IV/23-24: 5-10.
- CESERANI, R. 1990. *Raccontare la letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GINZBURG, A. 2012. "La mia amicizia con Francesco e la psicoanalisi." In *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, 101-104. Pisa: ETS.
- GINZBURG, A., LUPERINI, R., BALDI, V. (eds.). 2015. "Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea." *Moderna* XVII/2.
- ORLANDO, F. 1966. *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*. Torino: Einaudi.
- . 1973. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.
- . 1983. *Le costanti e le varianti*. Bologna: il Mulino.
- . 1985. "Letteratura e psicanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani." in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, IV, *L'interpretazione*, 549-587. Torino: Einaudi.
- . 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- . 1996. *Illuminismo barocco e retorica freudiana*. Torino: Einaudi.
- . 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli. Torino: Einaudi.
- SEGRE, C. 1993. *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* Torino: Einaudi.
- . 2001. *Ritorno alla critica*. Torino: Einaudi.
- SITI, W. 1990. "Nel corpo del testo." *L'Asino d'oro* 1: 136-149.
- TORTONESE, P. 2014. "Raccontare l'eterno presente: la storia e il paradigma nel pensiero di Francesco Orlando." In *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, 181-198. Pisa: Pacini.



PERCORSI

MORPHOLOGY AND  
HISTORICAL SEQUENCE

History and Fiction



PETER J. SCHWARTZ

# RUBE STORIES AND PARADIGMATIC CRIMES AS NARRATIVE MODULATORS AT THRESHOLDS OF CULTURAL CHANGE

**ABSTRACT:** This essay investigates two species of a larger genus of narrative (“narrative modulators”) characterized by its function as a sort of compromise formation addressing recurrent anxieties and tensions at major thresholds of cultural change. One of these is a story type linked with cinema’s early reception: that of the “credulous spectator,” figured in early film and film lore as the country bumpkin or “rube” who, misperceiving the projected image as real, runs from the oncoming train or from the wet of onscreen waves or tries to enter the story; I extend this type beyond cinema to include precinematic literary examples. I’ve coined the term “paradigmatic crimes” to describe stories of criminal acts used to address pressing cultural concerns at given historical junctures as a second type of “narrative modulator.” As with “rube stories,” what unifies “paradigmatic crimes” as a story type is their specific function as “narrative modulators” in moments of cultural change. My hypothesis is that functionally similar stories appear at structurally comparable thresholds of media change in various cultures at various times, and that the similarities are to be explained mainly morphologically (i.e. mainly at the abstract level of their capacity to modulate cultural change).

**KEYWORDS:** Media archaeology, Narrative theory, Early cinema, Crime stories, Literary morphology.

*In memoriam Thomas Elsaesser (1943-2019)*

In this essay I mean to explore two species of what I suspect is a larger genus of narrative that I am calling “narrative modulators,” a form characterized by its function as a sort of compromise formation addressing recurrent anxieties and tensions at historical thresholds of major cultural change. I’ve chosen the musical metaphor of *modulation* because I’m interested in how such stories allow a culture so to speak to change key, in how they aid transitions from one phase of a culture to another while still providing a feeling of continuity.

I have argued elsewhere (Schwartz 2013) that versions of the Faust legend have often been used to process anxieties provoked by the rapid spread of new media technologies, and that the Faust material is comparable

in this respect to a story type linked with cinema's early reception: the type of the "credulous spectator," often figured in early film and film lore as the country bumpkin or "rube" who, misperceiving the projected image as real, runs from the oncoming train or from the wet of onscreen waves or tries to enter the story.

In a *locus classicus* from 1902, Edwin S. Porter's two-minute film *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, we see Uncle Josh, a country bumpkin or "rube" type, borrowed from vaudeville, who thinks that what he sees on screen is reality: we watch him desiring a female dancer, fearing an oncoming train, and then getting angry because he thinks a second woman seen embracing a man is his daughter. Trying to enter the story, he tears down the screen to reveal the projectionist, who then beats him up.

Porter's film was a remake of a film of 1901 by the Englishman R.W. Paul, *The Countryman's First Sight of the Animated Pictures*. There are other examples, although in fact not very many. Such "rube films" dramatize anecdotal accounts of early film spectatorship that had people running in terror from the Lumière brothers' approaching train in 1896-97, or scampering out from under the crashing waves of R.W. Paul's *Rough Sea at Dover* in 1895. These stories probably qualify as urban legend, although they are often repeated in published film histories. The apparent scarcity of known examples of actual "rube films" further suggests that the urban legend has reproduced itself at the level of scholarship (Bottomore 1999; Elsaesser 2006; Elsaesser 2009, 15; Gunning 1994; Hansen 1994, 25-30; Loiperdinger 2004). To my mind, this only increases their value as a symptom of cultural anxiety about the new medium of film.<sup>1</sup>

The film historian and media theorist Thomas Elsaesser has argued that rube films enact a drama of sublimation. To quote Elsaesser, rube films "articulate a meta-level of self-reference in order to 'discipline' their audience – not by showing them how *not* to behave [...] but rather [...] by allowing them to enjoy their own superior form of spectatorship, even if that superiority is achieved at the price of self-censorship and self-restraint"

---

<sup>1</sup> Stephen Bottomore (1999, 178) mentions a Russian film of 1910 called *My First Visit to a Motion Picture Show* and a Mack Sennett film of 1913, *Mabel's Dramatic Career*. Charles Musser (1990, 236; 250; 278; 325; 330; 345; 349; 386; 400) lists some ten other early rube films, but it would seem none of them represents the rube as a "credulous spectator": his comic encounters are all with other aspects of urban modernity. Elsaesser (2006, 213-215) construes several later films (Buster Keaton's *Sherlock Jr.*, 1924; a segment of Fritz Lang's *Siegfrieds Tod*, 1924; Jean-Luc Godard's *Les Carabiniers*, 1963) as deliberate citations of the earlier rube film genre, but names only Paul's and Porter's films as examples of the latter. When I wrote Elsaesser to ask if he knew of other early instances of the genre, he said he did not, but that he considered such individual examples "sufficiently 'symptomatic' to merit attention, rather than requiring them to be (quantitatively) representative" (emails to the author of 14 & 15 October 2019). I would like to thank Roy Grundmann and J. Keith Vincent for their helpful comments on drafts of this essay.

(Elsaesser 1999, 16). In other words, they model the increase in affect control required by bourgeois socialization, particularly with regard to the sensory sublimation required by media consumption, which has been linked with an ascendancy of the visual sense over the other four senses (Giesecke 1991, 649-655; Johns 1998, 380-443). Elsaesser inscribes this media moment within the longer historical arc of what Norbert Elias called the process of civilization, understood as a progressive reining-in of affect and of the senses. At this crucial media moment – at the birth of cinema – the viewer, unlike Uncle Josh, is given to understand that the price of getting to watch is *not touching*, and that the price of infracting this rule is slapstick, as an image of the violent punishment that, psychologically, threatens failures at sublimation (Schwartz 2013, 197-199).

If this is so, then we can expect some sort of equivalent at other transitional moments of media history. I believe I have found one in Don Quixote, a key Uncle Josh of the earlier age of print. The poor hidalgo reads too many romances, and like Uncle Josh he can't tell the difference between fiction and reality. The outcome is that he's beaten and battered and bloodied, chapter after amusing chapter. At least, *we're* amused: as with Uncle Josh, we'd like to think we won't make the mistakes that he does, and we're happy to pay the price of just reading to relish in print the consequences of his error.

Much the same can be said of the figure of Faust. The German *Faustbuch* of 1587, a text that turns on the dangers of reading in the new Protestant world of print, artfully plays the same double game as Cervantes of offering pleasure in its description of Faustus's sinfulness, magic, debauchery, and gruesome end, while giving the reader a moral alibi with his damnation. The message, once more, is: "Watch, enjoy, but don't do." One might also associate the apocryphal story of Gutenberg's financial backer, Johann Fust, that conflates him with Faust and has the *doctes* of the Sorbonne rather rubishly refusing to believe that Fust could produce so many identical copies of a single book without the help of the Devil (Detering 2018, 124; Eisenstein 2011, 1-2; Johns 1998, 324-379).

Christopher Marlowe's Doctor Faustus is perhaps even more clearly a media rube. In the opening scene of Marlowe's play, Faustus reads aloud from a series of books, each time conspicuously failing to apply them to his own state of soul. As any Elizabethan spectator would have noticed, he omits for example to finish the premise of 1 John 1:8 ("The reward of sin is death") with its conclusion in 1 John 1:9, thus ignoring the Bible's conditional promise of salvation: "If we confess our sins, he is faithful and just to forgive us our sins, and to cleanse us of all unrighteousness." From this Faustus concludes that there's no hope for him; his fatalism will be fatal. *We*, however – like the early viewers of cinema's Uncle Josh – go home from the theater feeling that *we* know better.

Two centuries later, in 1774, we have Goethe's *Werther*, who like Marlowe's *Faustus* is a bad reader.<sup>2</sup> Comparing himself with the suitors of Penelope while shelling peas, he omits their eventual slaughter by Odysseus (letter of 21 June). Identifying with Abraham's servant meeting Rebekah at the well, he forgets that the woman is meant not for the servant, but for Isaac (12 and 15 May). In the pivotal "Klopstock" moment with Lotte, he implicitly ties his fate to a literary tradition of couples inspired by reading (Dante's Paolo and Francesca, Abelard and Héloïse, Rousseau's St. Preux and Julie) while eliding the prospect of death or castration implicit in each of these cases (16 June). In other words, he has a notable habit not only of confusing literature with life, but also of forgetting how the stories he lives by will end. This is a later print-era rube story, a negative model of media response at a key juncture in the history of German book production and distribution, the 1770s, as the German *Mittelstand* begins to define itself as a reading class.

My hypothesis, then, is an expansion of Elsaesser's thesis that rube stories are a "transitional" phenomenon: that is, that they appear when a culture needs them to sort out a rapidly changing relationship to new media situations (Elsaesser 1999, 2006, 2016). Their "modulating" function consists in the way they permit populations to recalibrate regimes of affect to suit the demands of new media, to play through new problems of referentiality and coding, to address recurrent anxieties regarding the magical power of images (cf. Kris and Kurz 1979, 61-90), and to negotiate the social disruptions that can occur when media landscapes are transformed. In this they somewhat resemble what Freud called "compromise formations" (*Kompromissbildungen*), except unlike Freud I see the compromise not as one between consciousness and repressed memory, but between successive historical phases in the development of a given culture's media landscape. The similarities between rube stories arising in various times and places are to be explained mainly morphologically (that is to say, at the formal level of their capacity to modulate cultural change), although we may also see cross-cultural transmission and adaptation of particular stories across historical time, as with the Faust legend.

The next question then would be whether my theory can in fact predict further instances of the "media rube" genre, preferably somewhere diffusion can't really explain things.

---

<sup>2</sup> A comment by Goethe from *Dichtung und Wahrheit* points once again to the desideratum of sublimation as aesthetic form: on completing *Werther*, Goethe "felt as glad and free again as after a general confession and entitled to a new life. [...] But whereas I felt relieved and serene for having transformed reality into poetry, my friends were misled into thinking that poetry must be transformed into reality, that they must re-enact the novel, and possibly shoot themselves" (Goethe 1987, 432).

Poking around, I've found someone like Quixote or Uncle Josh in print-obsessed Edo Japan: Santō Kyōden's buffoonish character Enjirō in the *kibyōshi* (or yellow picture-book) *Playboy, Roasted à la Edo* (江戸生艶気蒲焼, *Edo umare uwaki no kabayaki*, 1785), a runaway bestseller in its day. Enjirō is Japan's full equivalent of a rube: he is characterized as *yabo* 野暮, an accepted antonym to the more positive term *iki* いき, the latter being a concept developed within the urban merchant class of eighteenth-century Edo to distinguish the "Edokko" or savvy true-born Edoite from peasants, aristocrats, and the denizens of Kyoto and Osaka, Japan's formerly dominant cities (Jones 2013, 19-21). This pair of asymmetric counterconcepts (Koselleck 1985) – *iki* and *yabo*, savvy and dopey, classy and classless – organizes the value system of Kyōden's book (Yamamoto 1999, 8; Shūzo 1997).<sup>3</sup> Enjirō's "rubiness" consists in his clueless attempts to behave like an *Edokko*, without in fact being to the manner born. He learns how to write sentimental poetry, he gets himself tattooed with the names of imaginary past mistresses, he hires a geisha to act the part of a working girl madly in love with him and has news of imaginary exploits with her printed up and distributed throughout Edo so as to be properly gossiped about, he hires a prostitute to play the jealous mistress and local ruffians to beat him up so she can comfort him, and he does his very best to be disinherited by his parents. He knows what he *thinks* are the rules of *Edokko* behavior, because he's read lots of books – he's especially obsessed with romantic Kabuki stage songs – but all his attempts to play by those rules fall amusingly flat. Amusing, that is, for the reader and for all the true Edoites in the narrative, with whom the reader prefers to identify. Like Quixote, Enjirō gets laughed at and beaten up – and he's dumb enough, or deluded enough by his reading and by his vanity, to keep coming back for more punishment and ridicule. He'd like to be *iki* (that is to say: savvy), but he's terminally *yabo*, dopey – and our perception of him as *yabo* is what reassures us that *we* are *iki* (or at least not as *yabo* as he is).

What would then be a rube story for our digital age?

Elsaesser has seen a "return of the rube" in recent museum installations that combine techniques of cinema and digital art to "invite the spectator to get caught up in cognitive loops and bodily double takes, putting the visitor in situations that demand or promise to reward his participation while also deflating, deriding, and even punishing it" (Elsaesser 2016, 206). My own first thought, though, was of the Pokémon Go issue of mid-July 2016, when it seemed players were catching Pokémon at Auschwitz, the Wailing Wall, and Washington's Holocaust Museum. I don't mean to say that this didn't happen (though nearly all the news stories on the subject are from a single day, July

<sup>3</sup> An English translation of Kyōden's book can be found in Kern 2006, 359-400.

12, which again suggests the legendary construction of a limited sample of events as symptomatic), or that this wasn't in very bad taste (it was a Koffing, a poison-gas Pokémon) – only that one must distinguish between events and our stories about them. It's both the particular pathos of these reports and their actual scarcity that makes me wonder about their meaning as stories. What could be rubier than letting an Augmented Reality game override the reality of the Holocaust, if only by a few people on one single day? The news reports gave us a chance to react in horror at people misusing new media technology – the same sort of *Besserwisserei*, of knowing better, that we saw with Uncle Josh, Enjirō and Quixote.

At this point I'd like to ask whether what I am calling “paradigmatic crimes” share enough characteristics with “rube stories” to warrant treating them as two species of narrative belonging to the same genus – although “culturally symptomatic crime narratives” might be an equally useful term.

I'll take the sharp rise in German writing about suicide and infanticide circa 1775 as my first example. Here, as with the urban legend of Uncle Josh, we need to distinguish between the *actual incidence* of certain types of event at given junctures in history and a sudden profusion of *writing* about such events. *Werther* and suicide is a case in point. The novel is commonly held not only to have *caused* suicides, but itself to reflect an earlier increase in the German suicide rate. Yet as far as I know, no reliable statistics were kept, and the only real data we have is a rising rate of published *writing* on suicide, both critical and fictional, spiking significantly just after the novel's appearance in 1774. On closer inspection, it turns out there's nearly no data at all on Werther-inspired suicides: the story may well be entirely apocryphal, or at best an elaboration of one or two cases.<sup>4</sup> There's plenty of evidence that people were *worried* that reading *Werther* could lead to suicide, but little to none that it actually did.

Much the same can be said of infanticide, another subject of public concern in Germany at the same time. As the historian Isabel Hull points out, in July 1780 over four hundred essayists responded to a prize invitation from a scholarly journal, although no precipitate rise around then in

---

<sup>4</sup> As with the “genre” of rube films, the actual sample is strangely small. Only three cases are reported with any degree of specificity: Christel von Laßberg (mentioned in a letter of Goethe's to Charlotte von Stein of 19 January 1778), an English Miss Glover (“*The Sorrows of Young Werter* [sic] were found under her pillow: a circumstance which deserves to be known, in order, if possible to defeat the evil tendency of that pernicious work” [“Miss Glover Obituary” 1784]), and a further story – of dubious provenance – of a young German who dressed in *Werther-Tracht* and shot himself in front of a gathering of friends. Many thanks to my colleagues on the Goethe Society of North America listserv (Bruce Duncan, John Lyon, W. Daniel Wilson, Horst Lange, Katherine Arens, David E. Wellbery, Astrida Orle Tantillo, Elizabeth Powers, Birgit Tautz, Bryan Norton) for corroborating my suspicions in this regard and supplying me with useful information (emails to the author of 12 October-4 November 2019). See also Schwartz 2013, 214n88.



infanticide has ever been demonstrated; in fact, as far as historians can make out, “the actual infanticide rate seems to have remained relatively low” (Hull 1996, 109-110). As with the urban myth of Uncle Josh and the oncoming train, this gap between incidence in writing and incidence in reality suggests that one feature the two story-types share is their symptomaticity. Indeed, this distinction permits Hull to characterize the discourse on infanticide as one of a series of late 18<sup>th</sup>-century “thought experiments” in which people explored their fears about the historically new social world of bourgeois or civil society by dramatizing key moments of conflict between the subjective claims of the individual and the objective ones of both the new order and the old; or, to quote Hans Robert Jauss, by exploring “the tragic experience of an autonomous sense of self” (Hull 1996, 257; Jauss 1989, 178; Schwartz 2010, 173). It seems clear that the discourse on suicide worked the same way.

Every era may have certain delicts that catch its attention, not necessarily because they’re happening then more than at other times, but because the *form* of the crime is well suited to express current cultural anxieties. The recent rise of public concern about sexual abuse across social power differentials is a case in point. There’s a clear disjunction in time between when, for example, Catholic clergy worldwide are supposed to have taken advantage of members of their congregations, and the historical moment – say, the past twenty years – in which they’ve been loudly taken to task for their crimes, a disjunction that once again highlights the difference of incidence from story, and the function of story as thought experiment. If one scans the full range of the stories that dominate the news cycle these days, it’s politicians, the clergy, employers, professors, businessmen, corporations; not simply “people in power,” but people to whom our societies have delegated authority, power and trust. Taken together, the rise in abuse stories may be more than anything an expression of disappointment in our institutions in general, an angry pointing at the contracts we thought we’d made with them.

I’d like to insist that such “thought experiments” be understood also as “feeling experiments,” because I think this is where “rube stories” and “symptomatic crimes” overlap. To adapt Elsaesser: such crime narratives, like rube stories, “articulate a meta-level of self-reference in order to ‘discipline’ their audience – not by showing them how *not* to behave [...] but rather [...] by allowing them to enjoy their own superior form of spectatorship, even if that superiority is achieved at the price of self-censorship and self-restraint” (Elsaesser 1999, 16). Like the rube film, the symptomatic crime story offers the viewer or reader a safely narrativized

*ersatz* of the sadistic or prurient or otherwise morally dubious pleasure it shows its protagonists being punished for.<sup>5</sup>

One might possibly include in the genus of “modulatory” narrative such not entirely narrative phenomena as those described with Aby Warburg’s concepts of the *Pathosformel* or the *Ausgleichsformel* (“iconic formula of reconciliation”), or by Hans Blumenberg’s notion of *Umbesetzung* or “reoccupation” of what he calls answer positions to culturally indispensable questions (Blumenberg 1985, 63-76). All of these terms describe mechanisms of cultural transformation that repeat at particular junctures in history, taking different forms but all working as compromise formations exercising “modulatory” functions at moments of major cultural flux.

Just to give one example, using Warburg’s notion of the *Ausgleichsformel*: the term first appears in an essay of 1907 on the Renaissance merchant Francesco Sassetti, where it is used to describe the Renaissance reconception of the goddess Fortuna as a ship’s pilot as an “iconic formula of reconciliation between the ‘medieval’ trust in God and the Renaissance trust in self” (Warburg 1999, 242). This is once again a compromise formation, arising to modulate a transition required of men of this class at a certain juncture in cultural history; the affect it seems to negotiate is the metaphysical aggressivity of humanist claims to worldly power. Returning some sixteen years later to the Fortuna material, Warburg reads the medallic *impres*e of the mathematician Camillo Agrippa – which shows “a helmeted warrior equipped with a lance hastening to grasp at the forelock of naked Fortuna, who, vainly defending herself with her left hand, attempts to flee from him. Her raised right hand is holding the sail [of the boat with which Fortuna is often associated in the Renaissance], which is however already threatening to go limp. Inscription: *Velis nolisve*”<sup>6</sup> – along the same lines: in the “conception of fate implied by the steered sailing ship [...] the will to surrender oneself to the superior power of the elements fuses with the humane discovery of a direction of travel imposed by the hand of man” (Warburg 2008, 35; image, 118).<sup>7</sup> This requires subjecting perception and affect to technical mediation: in order to sail by instruments or navigate on mathematical principles, as sixteenth-century sailors did, one had to dispense with direct physical perception of one’s destination. Warburg describes this renunciation in terms reminiscent of Norbert Elias: “This

<sup>5</sup> Charles Musser (1990, 337-419, esp. 348-49 & 393) describes a similar dynamic in American films of 1903-1905, a period in which the industry began to concentrate on comedies, sexual voyeurism, and narratives of violent crime.

<sup>6</sup> Warburg makes an error here: Fortuna defends herself with her right hand, while grasping the sail with her left.

<sup>7</sup> “Schicksalsvorstellung von dem gesegelten Steuerschiff [...] verschmilzt der Wille zur Hingabe an die überlegene Elementargewalt mit der humanen Entdeckung der [von] Menschenhand erzwungenen Fahrtrichtung.”

navigation against wind and water with hand on the tiller, blind as it is to its destination and knowing only its direction, is the simultaneous renunciation and self-restraint that make man the master of space. Forgoing the use of primitive violence against hostile powers requires a cultural awareness to which primitive man is averse" (Warburg 2008, 35).<sup>8</sup> Warburg's lecture of 1925 in honor of Franz Boll links Agrippa's *impresa* more clearly yet to the problem of media: here he sees radio transmission as the latest stage in man's replacement of direct perception of nature with technological abstractions from it (Warburg 2008, 120).<sup>9</sup> He makes a similar point in the slightly earlier lecture on snake ritual: "The evolution of culture toward the age of reason occurs in the same degree as the graspable, earthy fullness of life fades into mathematical abstraction."<sup>10</sup> And here again I think I see something like a rube story: when in the final paragraphs of this lecture, Warburg accuses "the modern Prometheus and the modern Icarus," Benjamin Franklin and the Wright brothers, of destroying the "sense of distance" that makes for what he calls *Denkraum*, or space for reflection (Warburg 2008, 50), he is recalling notes of 1918 that identify wartime radio with "Prometheus als Brandstifter" – "The cosmic torch used for arson / Prometheus as an arsonist."<sup>11</sup> The rube in this context is Europe, seen as a victim of radio-borne propaganda.

To thoroughly prove my point, I think I would have to map out the sublimations of affect that each of these mechanisms exacts as the price of transition to a new cultural state, and that is something I haven't yet managed to do. I am also not certain that their "modulatory" function *necessarily* involves a modulation of affect. Still, I expect that a common thread may be found in what, expanding on André Jolles (2017, 27-30 & *passim*), we might possibly call the *Geistesbeschäftigung*, or mental

<sup>8</sup> "Diese, das zielblinde, nur richtungsbewusste Fahren gegen Wind und Wetter mit der Hand am Steuer ist zugleich Entsagung und Selbstbändigung, die eben erst den Menschen zum Herrn des Raumes macht. Der Verzicht auf die Betätigung primitiver Gewalt feindlichen Mächten gegenüber verlangt ein Kulturbewusstsein, das dem primitiven Menschen widerstrebt."

<sup>9</sup> "Es scheint bei der Beherrschung der Elemente so zuzugehen, dass die fortschreitende Gewalt über die Natur in umgekehrtem Verhältnis steht zu den unnatürlichen Anforderungen greifbare Sinnfälligkeit erregender Ursache. Erst seitdem Töne, deren Erzeuger für den Empfänger unsichtbar ist, erzeugt werden, empfängt der Mann am Führerstand trockene Zahlen also sicheren Kompass."

<sup>10</sup> "Die Kultur-Entwicklung zum vernünftigen Zeitalter besteht im selben Maß darin, wie sich eben die greifbare derbe Lebensfülle zum mathematischen Zeichen entfärbt."

<sup>11</sup> "Die Astrologie schwankt zwischen mathematischer Abstraktion und religiöser Praktik / wie die Kriegskunst zwischen Rechnen und Kämpfen/Praxis / Die Uhr in der Hand des Sturm Truppen Offiziers / wie die Handgranate / sind Ergebnisse der mathematischen Abstraktion. / innerlich sinnlos u tragisch / die kosmische Fackel zum Brandstiften benutzt / Prometheus als Brandstifter." Warburg Institute Archive (WIA), III.90.1.4 [28] ("Notizen Luther 1918"). Cited by kind permission of the Warburg Institute Archive.

disposition, of a need for their modulatory function at given moments in cultural history, not in any particular content.

## REFERENCES

- BLUMENBERG, H. 1985. *The Legitimacy of the Modern Age*. Trans. by R.M. Wallace. Cambridge, MA: MIT Press.
- BOTTOMORE, S. 1999. "The Panicking Audience? Early Cinema and the Train Effect." *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 19/2: 177-216.
- DETERING, N. 2018. "Buchdruck." In C. Rohde, T. Valk, M. Mayer (eds.). *Faust-Handbuch: Konstellationen – Diskurse – Medien*, 121-128. Stuttgart: Metzler.
- EISENSTEIN, E. 2011. *Divine Art, Infernal Machine: The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ELSAESSER, T. 1999. "Archaeologies of Interactivity: Early Cinema, Narrative and Spectatorship." In A. Ligensa and K. Kreimeier (eds.). *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, 9-21. New Barnet, Herts, England: John Libbey.
- . 2006. "Discipline Through Diegesis: The Rube Film between 'Attractions' and 'Narrative Integration'." In W. Strauven (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*, 205-223. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- . 2016. *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- GIESECKE, M. 1991. *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GOETHE, J.W. von. 1987. In T.P. Saine and J.L. Sammons (eds.). *From My Life: Poetry and Truth, Parts One to Three. Goethe's Collected Works*. Vol. 4. Trans. by R.R. Heitner. New York: Suhrkamp.
- GUNNING, T. 1994. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator." In L. Williams (ed.). *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, 114-133. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- HANSEN, M. 1994. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HULL, I.V. 1996. *Sexuality, State, and Civil Society in Germany, 1700-1815*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- JAUSS, H.R. 1989. *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding*. Trans. by M. Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JOHNS, A. 1998. *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*. Chicago: University of Chicago Press.
- JOLLES, A. 2017. *Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairytale, Joke*. Trans. by P.J. Schwartz, with a foreword by F. Jameson and a critical introduction by P.J. Schwartz. London: Verso.
- JONES, S. 2013. "Introduction." In S. Jones, K. Watanabe (eds.). *An Edo Anthology: Literature from Japan's Mega-City, 1750-1850*, 1-38. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- KERN, A. 2006. *Manga from the Floating World: Comicbook Culture and the Kibyōshi of Edo Japan*. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center.
- KOSELLECK, R. 1985. "The Historical-Political Semantics of Asymmetric Counterconcepts." *Futures Past: On the Semantics of Historical Time, 159-197*. Trans. by K. Tribe. Cambridge, MA: MIT Press.
- KRIS, E., KURZ, O. 1979. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. With a preface by E. Gombrich. New Haven: Yale University Press.
- LOIPERDINGER, M. 2004. "Lumière's 'Arrival of the Train': Cinema's Founding Myth". *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 1/4 (Spring): 89-118.
- "Miss Glover Obituary." 1784. *Gentleman's Magazine* November. [London?]: n.p.
- MUSSER, C. 1990. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons.
- SCHWARTZ, P.J. 2013. "'I'll burn my books!' Faust(s), Magic, Media." In S. Richter, A. Richard (eds.). *Goethe's Ghosts and the Persistence of Literature: Essays in Honor of Jane K. Brown*, 186-214. Block, Rochester, NY: Camden House.
- . 2010. *After Jena: Goethe's Elective Affinities and the End of the Old Regime*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- SHŪZO, K. 1997. *The Structure of Iki*. Trans. by J. Clark. Sydney: Power Publications.
- WARBURG, A.M. 2008. "Per monstra ad sphaeram." In D. Stimilli, C. Wedepohl (eds.). *Sternnglaube und Bilddeutung*, Munich: Dölling und Galitz.
- . 1998. *Schlangenritual: Ein Reisebericht*. Mit einem Nachwort von U. Raulff. Berlin: Wagenbach.
- . 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Trans. by D. Britt, with an introduction by K. Forster. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Warburg Institute Archive (WIA), III.90.1.4 [28] ("Notizen Luther 1918").
- YAMAMOTO, Y. 1999. *An Aesthetics of Everyday Life: Modernism and a Japanese popular aesthetic ideal, "Iki"*. MA Thesis, University of Chicago.  
<http://yuji.cosmoshouse.com/works/papers/aes-every-e.pdf>.



GIANLUCA CINELLI

# TELLING HISTORY IN THE SHAPE OF A MYTH

*The Case of Stalingrad Narratives*

**ABSTRACT:** The corpus of narratives produced in Germany since 1943 about the battle of Stalingrad appears as a multifaceted “grand narrative” in which historiographical and mythical morphology coexist. The Nazi myth of Stalingrad contributed to shaping the cultural memory of the event during the war, and historians lately integrated that myth into the historical discourse about the “overcoming of the past” (*Vergangenheitsbewältigung*). In the meantime, hundreds of veterans published their witness-accounts about the great battle, blending the two spheres of history and myth on the level of storytelling. While historiographical discourse aims to consolidate positive knowledge of the battle in terms of chronology, witness-narratives blur chronological storytelling with the mythical archetypes of conquest, defeat, fall, and resurrection. I will examine the morphological characteristics of the “grand narrative” of Stalingrad by combining the notion of “structure” (Koselleck) with that of the narrative archetype (Frye) and by integrating these tools with the theory of adaptive and evolutionary narratives (Carroll; Scalise-Sugyama) to claim that the “grand narrative” of Stalingrad can be read as the mythic-historical account of how the German community survived defeat and was reborn from its own ashes.

**KEYWORDS:** Myth and history, Stalingrad, WW2, German history, Personal narratives, Adaptation.

## Introduction

As the German 6<sup>th</sup> Army surrendered in Stalingrad on 31<sup>st</sup> January 1943, the Nazi leaders realised that the people could not be confronted with a catastrophe of such magnitude without the intermediation of some substantial manipulation. Thus, on 2<sup>nd</sup> February, the *Völkischer Beobachter* published the speech that Hermann Goering had pronounced in Berlin on 30<sup>th</sup> January. On that occasion, he had mourned the heroic fall of the German soldiers in Stalingrad by recalling the story of Leonidas – the Spartan king who sacrificed himself with 300 warriors at the Thermopylae to stop the advancing Persian army – and the myth of the Nibelungen slain in battle by the Huns. These stories were supposed to serve as inspiring examples of heroic sacrifices, made by ancient (historical and mythical) champions of the Western civilisation to repel the barbaric invaders from the East.

Since the first day of the encirclement of the 6<sup>th</sup> Army in the area of Stalingrad, which began on 19<sup>th</sup> November 1942, the main themes and keywords of the Nazi propaganda changed: the concept of defence (*Verteidigung*) replaced that of crusade (*Kreuzzug*), and Stalingrad was called a fortress (*Festung*).<sup>1</sup> With the defeat, the very notion of heroism (*Heldentum*) became another word for martyrdom and downfall, which the Nazi propagandists used later to urge the people to fight fanatically to the last man, as Victor Klemperer pointed out in his diary (1996, 13-14 and 241).

In both Western and Eastern German republics, veterans' autobiographical accounts remained the most relevant sources of information about the battle for at least three decades, before historians began to investigate archival sources systematically. One can acknowledge two different trends in interpreting the event: in Western Germany, the myths of the fallen heroes and the "betrayed army" were used to rehabilitate the *Wehrmacht* and to depict the German people and soldiers as victims of the Nazi treason (Wagener 1977, 241); in Eastern Germany, an effort was made to invent a tradition capable of cutting off the bonds with old capitalist Germany, by blaming the military caste for being involved in the Nazi imperialistic politics (Cinelli 2015, 277).

Thus, the same historic event produced three different narratives: 1) the Nazi myth of the fallen heroes; 2) the Western myth of the Nazi "betrayal" on the German people; and 3) the Eastern myth of the birth of the new socialist nation. The meaning of the defeat, thus, was stretched from *total continuity with the past*, in the Nazi myth (where the German heroes were *the same as* their Greek predecessors), to *total discontinuity*, in the socialist myth (where Stalingrad preludes to the foundation of the new State). In the middle, the Western version was more ambiguous insofar as it claimed that some *ideal continuity* existed between Stalingrad and past values such as honour, military ethics, the historic mission of the German nation, and so on. At the same time, it rejected the recent Nazi past that had jeopardized the course of Germany's historical development (Kumpfmüller 1995, 168-170).

The corpus of the Stalingrad-narratives roots in this terrain in which history intersects myth, where myth means that narrative structure that

---

<sup>1</sup> This shift in language clearly emerges from the letters of German combatants in Stalingrad, who gradually "inserted" in their texts such words (and metaphors) as *Abwehrkampf* (defensive battle), *aussichtslose Lage* (hopeless situation), *Befreiung* (liberation), *Durcheinander* (mess), *Einkesselung* (encirclement), *Elend* (misery), *Erfrierung* (frostbite), *Festung* (fortress), *Heldentot* (heroic death), *Hexelkessel* (witches' cauldron), *Hoffen/hoffentlich/hoffnungslos* (hope/hopefully/hopeless), *Hölle* (Hell), *Höllenklima* (hellish atmosphere), *Hunger* (hunger), *Kessel* (pocket), *Niederschlag* (defeat), *Opfer* (sacrifice), *Traurigkeit* (sadness), *Verluste* (casualties), *Vernichtung* (annihilation), *Verteidigung* (defence), *Verzweiflung* (desperation), *Wahnsinn* (madness), and, of course, *Ende* (the end). See Golovchansky (1991, 149-239) and Ebert (2003, 68-330).



finds and attests to an order and provides teleological justification of historical events, to claim that their meaning has universal validity and duration (Frank 1994, 110-112).

In this article, rather than discussing the historical context in which the myth of Stalingrad was born,<sup>2</sup> I will interpret the mythical and archetypal narrative of the battle as an adaptive-evolutionary strategy of survival.

### Why Telling History in the Form of a Myth?

The defeat in Stalingrad was for long told in the form of a myth because myths provide, as Geoffrey Kirk wrote in 1973,

an apparent way out of the problem, either by simply obfuscating it, or making it appear abstract and unreal, or by stating in affective terms that it is insoluble or inevitable, part of the divine dispensation or natural order of things, or by offering some kind of palliation or apparent solution for it. Such a solution must itself be mythical. If the problem could be resolved by rational means (in terms of the accepted belief-system of the community, however strange that might seem to us), then its solution would take the form not of a myth but of a revised terminology, an altered institution or a direct statement. (258)

Like any other form of explanation, myth offers simplification and a grid where we can place events and assign them meaning. Unlike science, though, myth demands faith as far as its explications are assumed as valid per se because they repeat some pattern that “has always been so”. In the face of mythical explanation, one can believe or not without expecting to be persuaded by any rational argumentation.

One first attempt to reflect thoroughly on this myth-historiography can be found in Alexander Kluge’s *Schlachtbeschreibung* (1964), a remarkable piece of historiography written as a novel (Ebert 2003, 381). By polemically arguing that the cause of the German defeat in Stalingrad lay 72 days (which is the duration of the encirclement) or 800 years before, Kluge meant to say that the Nazi aggression on the USSR was in some ways a repetition of the war that Fredrick Barbarossa waged against the Slavs in the eleventh century. In both cases, the justification of the war lay in the idea that the German people must conquer its “vital space” in the East. In such continuity, Kluge recognised the tragic repetition of an archetype,<sup>3</sup> and he understood that the linear

---

<sup>2</sup> As to that specific aspect of the topic, see Baird (1969), Ebert (2003, 333-350), and Cinelli (2016, 71-93).

<sup>3</sup> I would like to recall here the definition that Kurt Hübner (1985) gives of mythical archetypes as explanatory schemes or paradigms that repeat themselves identically in innumerable forms. They are identical repetitions because they precisely recall the same original sacred event that occurs over and over again.

temporality of history had thus been replaced by the cyclic temporality of myth.<sup>4</sup>

To better outline my point, I would like to recall Reinhart Koselleck's notion of "structure". This is the conceptual and descriptive form (like a pattern or design) that binds facts into a narrative continuity, within which events fulfil their premises while revealing further implications (Koselleck 1989, 151). The authors of the Stalingrad-narratives interpreted the events according to the linear-causal structure of historical progress (WW2 as a watershed in European history) *and* to a system of mythic archetypes (the rise of the German nation and the expansion to the East as its "destiny"; the decline and fall of the West in the fatal struggle with the Eastern civilizations; and the resurrection of the Western culture beyond defeat and death) (Hermand 1979, 29).

In this sense the defeat was embedded in the "structure" of *crisis*. According to Koselleck, this concept "has become an expression of a new sense of time which both indicated and intensified the end of an epoch" (Koselleck and Richter 2006, 358).<sup>5</sup> The very practice of autobiographical writing implies the notion of crisis as a basic structure as far as autobiography is not much the attempt of recapitulating but rather of acknowledging the relevant moments of disruption in the history of one's own life, in order to make some meaning out of them (Gusdorf 1980, 43). The goal of autobiography is to understand the sense of one's own life, and the best way of achieving such an end is to look at that life from the perspective of a crisis (or crises). It is essential, that the author recognizes the meaning of such disruptions and, based on this, recomposes a new signification of the past (Weintraub 1975, 824-826).

Stalingrad-narratives have their barycentre in the idea of crisis as disruption: historical (as a breaking point in the causal chain of events) (Kumpfmüller 1995, 10); mythical (as a turning point in the cyclical repetition of time) (Kluge 1964); medical (as the overcoming of a dangerous state of disequilibrium);<sup>6</sup> and religious (as a secularised version of the Armageddon according to Schiller's words: "*die Weltgeschichte ist das Weltgericht*"). Klemperer noted, to such regard, that Nazi propagandists used the

---

<sup>4</sup> Consider to such regard Finley's acute observations about the "timelessness" of myth and its intrinsic difference from history that requires "coherent dating schemes" to frame the events (1965, 285).

<sup>5</sup> According to Italian philosopher Sergio Givone, crisis encompasses a widespread feeling of "belonging and distancing, confirmation of an order of values and suspension of judgment, affirmation of a historical identity, and recognition of its dissolution" (2003, 19).

<sup>6</sup> Authors such as Friedrich von Paulus, Joachim Wiedner, Udo von Alvensleben, or Franz Halder speak in their memoirs and diaries of "tired", "debilitated", "weakened", and "exhausted" troops.

word *Krise* in spring 1943 to replace the term *Niederlage* (defeat) when the capitulation of the 6<sup>th</sup> Army in Stalingrad made the news in Germany.

### Crisis, Survival and Regeneration

Storytelling provides several fixed forms, figures, and *topoi* that can re-configure the chronological sequence of the historic event into a layered, mythically shaped narrative. This permitted the witnesses to embed their stories within a trans-temporal sphere of cultural and moral values. The traumatic experience of each individual could thus be absorbed as a part of the broader life and cultural identity of the community.

Considered from such a perspective, the use of mythical morphology to account for a historical event reveals something unexpected: that the corpus of the narratives accounting for the great battle on the Volga makes in its entirety *one single story of survival*. The survival of single witnesses matches, metonymically, with the survival of their people: by unfolding the *crisis* to its bitter end – that is, annihilation – the heroes of the tale (both the witnesses *and* their people) access a new stage of their development. Something similar occurs in the letters from the front, among which I would like to quote one of 14<sup>th</sup> January 1943, whose desperate author wrote: “If we come out of this Hell, we will say that we have received life again as a gift” (Golovchansky 1991, 220). Personal narratives tell a story of survival both as linear historical progress and as a cyclical repetition of archetypal, i.e. mythical, structures. In the former case, Stalingrad is just a moment, although crucial, in Germany’s history; in the second, Stalingrad becomes a recurring structure of Germany’s destiny (Kumpfmüller 1995, 237).

The “great narrative” of Stalingrad builds on a number of archetypes (the permanence and continuity of past events; rites of initiation, purification, and atonement; fulfilment of destiny through a quest; and so on). Such symbolism contributes to redesign the historic event in the fashion of a parable, which according to Mark Turner “serves as a laboratory where great things are condensed in a small space” (Turner 1996, 5). I would here claim that the blurring of historic and mythic temporalities makes the “great narrative” of Stalingrad an allegorical story of adaptation and evolution.

The authors of a consistent number of personal narratives begin to tell the story of Stalingrad from summer 1942, when the Army Group South launched a vast offensive on the river Don, in southern Russia. The offensive should conquer the oil fields in the Caucasus region and the river Volga, fundamental route of the Russian supplies of troops and weapons. Some authors claim that the *Wehrmacht*, for the time being, had lost a good deal of its military power, that the ranks were tired, and that the appalling casualties had weakened the

companies.<sup>7</sup> That would therefore be the *origin* of the following crisis and fall of the German army, as veteran officer Hans Doerr wrote in his memoir *Der Feldzug nach Stalingrad*:

The 23<sup>rd</sup> of July can be described as the day on which Germany's Army High Command evidently announced that it would disregard the classical laws of warfare in order to wage war in new, own ways, which were imposed more by Hitler's irrational and demonic powers than by the rational and realistic way of thinking of the military. (Doerr 1955, 26)

Many authors maintain alike that the actual cause of the catastrophe was Hitler's will to conquer the city named after his rivalling dictator. That was a risky decision that put at stake the stability of the entire southern sector of the Eastern front.<sup>8</sup> What is remarkable, though, is that some authors like Doerr came up, after the war, with a peculiar explanation of such a contingency, as far as they justified Hitler's firm decision as an effect of his "demonic nature", which was apparently able to subjugate the will of the higher commanders of the *Wehrmacht*.

The scenario of the final catastrophe is built backwards in the personal narratives: insofar as the bitter end is already known, the authors stream back looking for the *origin* of it. Now, the notion of origin is not historical (historical events have a beginning) but rather mythical. Once the origin has been pointed out, the whole story unfolds under an ominous light, as the events spiral out of control towards the final catastrophe. One should bear in mind that a catastrophe is only one possible outcome of a crisis: this is, in fact, an open-ended moment of disruption that allows for a number of options. The downfall of the *Wehrmacht* in Stalingrad, as many veterans depict it, recalls the medical sense of crisis as the moment in which a disease enters its final stage, as far as "the concept of illness itself presupposes a state of health – however conceived – that is either to be restored again or which will, at a specified time, result in death" (Koselleck and Richter 2006, 361).

I argue, therefore, that the corpus of the Stalingrad witness-narratives represents a special case of mythical re-elaboration of a historical event, in which the defeat is accounted for as the inevitable destiny of the German nation. To heal from the Nazi infection, Germany had to fall and perish. Thus,

---

<sup>7</sup> General Franz Halder noted in his diary that on August 10, 1942, the overall German casualties on the Russian front already amounted to 46% of the 3.200.000 soldiers who had attacked the USSR on June 22, 1941 (1964, 505).

<sup>8</sup> On July 23, 1942, Hitler ordered the Southern Army Group to split into the two subgroups A and B, which were respectively assigned to conquer the Caucasus and Stalingrad. This decision weakened the southern front because the number of German divisions on the river Don shrank from 68 to 57 while the allied ones (Italian, Romanian and Hungarian), which were much weaker and could not rely on tanks, passed from 26 to 36 (Cinelli 2016, 80).

Stalingrad becomes the symbol of the apocalyptic annihilation of evil and purification through rebirth. The myth-historical narrative of Stalingrad is a parable that tells how the German people overcame a critical stage of its biography, by falling, atoning (or healing), and being born again.

As one can see, this is a well-consolidated structure of ancient myths. As far as mythical narratives grow thicker through repetition and variation of patterns, themes, episodes, and archetypes, the Stalingrad-narratives fulfil several gnoseological demands of storytelling as they make sense of past events by recurring to such archetypes as “origin”, “destiny”, “quest”, and “mission”. The “great narrative” of Stalingrad, made of hundreds of memoirs, diaries and autobiographical reports, builds upon the archetypes of the four seasons (spring, summer, autumn and winter) and ages (childhood, youth, maturity, and old age), corresponding to the existential experiences of growth, fulfilment, decline, and dissolution. Each archetype is in turn connected to symbolic actions (the quest, fighting, enjoying the fruit of conquest, suffering and decaying, and eventually dying to be born again) and narrative forms (romance, idyll, tragedy, and parody). These archetypes, which Northrop Frye (1957) catalogued with their variations and combinations all over the Western literary tradition, represent the deep structure by which the whole German war in Russia (of which Stalingrad is only one chapter, albeit fundamental) was told (Cinelli 2016, 28). Of course, tragedy and parody prevail on romance and idyll, which in the Stalingrad-chapter are limited to the early, short stage of conquest and victory that saw the *Wehrmacht* reaching the city in July-August of 1942. The “apocalyptic” symbolism of tragedy and parody prevails as the description of the battle reaches its acme: the burning metropolis “devours” the men; the steppe is an icy desert interspersed with frozen bodies; the dying city is a labyrinth of rubble and a graveyard full of rotting corpses; and the cellars where thousands of soldiers hide and fight are open graves (Welz 1964, 16, 65-66, and 70-72). In Stalingrad, depicted as the “place of the inhuman” (*Ort des Unmenschlichen*) the German warriors and their people come to grips with their tragic destiny.

Autobiographical testimonies are, therefore, precious because they help us understand how communities embed critical events in the “great narratives” by which they represent and understand themselves. Witnesses are like Carlo Ginzburg’s ancient hunters, who made up stories by collecting and connecting traces, thus paving the way toward historiography (Ginzburg 2000, 166-167). In the specific case of Stalingrad, the witnesses are the soldiers who had to get through the ordeal of defeat and captivity before they could go back home and resume their lives, although they remained indelibly marked by those traumatic experiences. By telling their stories, they largely contributed to shape the myth of the fall and resurrection of Germany, that is, the story of

how the German national community re-elaborated its own trauma-ridden post-war identity:

Stories are essential to a people's survival as a culture and to us as individuals within it. This is why storytelling is central to all traditional warrior societies in the processes of homecoming. Storytelling for (combat) trauma transforms the collage of incoherent images into one's mother tongue, the language of one's home. It stitches the world together as an inhabitable world again and brings veterans back into it. (Brooke 2017, 186)

In other words, witness-narratives help us understand how cultures "seek" their own traditions in the historical experiences they go through. In Stalingrad-narratives, the witnesses talk for themselves, even though they are aware of having participated in something that affects their community as a whole. Nonetheless, when we consider the entire corpus of testimonies, we have the impression of reading, rather than many a personal-narrative, one single anonymous "great narrative", an epic. As Ricoeur once wrote, when we change scale, we do not only see things differently, but we see different things (2000, 270).

### Mythical Storytelling from the Perspective of Evolution

This transfiguration of actual experience into narratives based on mythical archetypes suggests to me the idea that tales are an original and universal cognitive product of the human mind that, preceding all written literary systems (Scalise Sugiyama 2001, 234), contributes to enhancing the adaptive abilities of the species (235), not only through "information-gathering" (237) but by replicating critical experiences that in real conditions are dangerous or even life-threatening. Because narratives "neutralise" dangers by translating them into symbols (238-239), this permits the audience (or readers) to make a risk-free experience of crises, catastrophes, dangerous situations, and so on. Such mediated experiences become "instructive" as parables because

narrative imagining – story – is the fundamental instrument of thought. Rational capacities depend upon it. It is our chief means of looking into the future, of predicting, of planning, and of explaining. It is a literary capacity indispensable to human cognition generally. This is the first way in which the mind is essentially literary. (Turner 1996, 4-5)

Relying on archetypes (which are fossilised stories) and other more or less codified morphological devices facilitates the processes of memorising, recognising, learning, and repeating. These operations depend on "pre-existing cognitive abilities" or "biological constraints operating on the first

storytelling practices in an evolutionary past which have shaped the biological proto-type of narration that still influences our intuitive concept of ‘story’” (Mellmann 2012, 34).

Witness-narratives of the great defeat in Stalingrad eventually provided insight for coping with trauma and dealing with the disastrous aftermath of war. They provided a bottom-up perspective to understand which bonds of continuity with the past, visions of the world, and cultural paradigms were still valid and which ones were to discard. Thus, as the “embodied narratives” contribute to “make up” the individual self in terms of temporal evolution (Menary 2008, 68), so do narratives that recount the events that build and shape the collective identity: “they do so by providing an explanatory framework for understanding the rationale for acting; they constrain the choice of actions available to us and [...] arrange and order temporal experience” (69). Because, as Joseph Carroll has it, “all our actions take place within imaginative structures that include our vision of the world and our place in the world” (2011, 59-60), Stalingrad-narratives are more than mere witness-accounts: they served as milestones and parables in post-war Germany because they paved the way towards the “domestication of the past” (*Vergangenheitsbewältigung*), for the better or the worse.

This last perspective should remind us that the mythical transfiguration of the battle of Stalingrad affected, first of all, the historical understanding of the event. Insofar as myth shares with history morphological aspects, such as narrative and rhetorical forms, it also provides a scheme to make sense of past events. In witness-narratives, the mythical and the historical narrative modes meet (Heehs 1994, 2). Besides, myth and history often cooperate to build traditions through a “process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition” (Hobsbawm 2000, 4). In this sense, the mythical way of narrating “‘founds’ and legitimates a social order”, providing a “teleological justification of life for both individuals rather than groups” (Frank 1994, 96), thus organising historical experiences within a framework that gives them meaning, universal validity, and duration (97). It is no accident, therefore, that Stalingrad founded in post-war Germany a mythical narrative capable of providing the national community with an epic tale that, after all, also worked as a healing ritual.

Literary critic Helmut Peitsch argued that the many novels published in East and West Germany, although written by authors who had different political opinions, “served one primary function: the shaping of the dominant public memory of the Nazi past” (1995, 191). Most authors, critics, and the public engaged in the joint effort to build a collective and official representation of the German soldier as an innocent victim of the war. Such an idea found an authoritative champion in former General Erich von Manstein, who stated that “the soldier in the field is not in the comfortable position of a politician, who can leave at any time if things go wrong or if he

does not like the course of government. He has to fight where and how he is commanded" (1955, 392). Since many novels borrowed Manstein's theory of the non-political soldier, "the war novel's main contribution to public memory of the Nazi past, therefore, can be seen in the construction of continuity from Nazism into the West German present through concentration on the private (but nevertheless nationally representative) as opposed to the political aspect" (Peitsch 1995, 293).

One can acknowledge this ideological implication not only in the broad corpus of the witness-narratives but also in many fictional stories about Stalingrad that deeply impacted the imagery of the German society. The first and most influencing work was Theodor Plievier's novel *Stalingrad*, published in 1945 in the Soviet Occupation Zone (adapted for the television in 1963) and followed in Western Germany in 1956 by Heinz Konsalik's best-selling *Der Arzt von Stalingrad*, which became a movie in 1958. In 1956 and 1957 appeared two fundamental autobiographical novels, *Der verratene Armee* by Heinrich Gerlach, and *Hünde wollt ihr ewig leben?* by the Austrian veteran Fritz Wöss. Both depicted the German warrior in Stalingrad as a honourable soldier who was betrayed and abandoned to a horrible destiny of suffering and death by the Nazi leaders. These witnesses published two further influential autobiographical novels, *Odyssee in Rot* (Gerlach 1966) and *Der Fisch beginnt am Kopf zu stinken* (Wöss 1960), in which they recounted their experience of moral "resurrection" as POWs during their captivity in Soviet concentration camps. In 1964, Alexander Kluge published *Schlachtbeschreibung*, an experimental novel that revised the myth of Stalingrad. Comparing these post-war novels with Jonathan Littell's *Les Benveillantes* (2006), in which the depiction of Stalingrad goes on for dozens of pages, one cannot help but note that the fictional representations of the great battle have not changed much. Here again, the horror, the suffering, and the psychological breakdown of German soldiers prevail on other aspects (such as political analysis of the Nazi war in the East), as though the existential meaning of the defeat remained the only emotionally and aesthetically relevant echo of the historic event.

## Conclusions

To tell historical events by using the archetypal structures of myth can disclose the gnoseological function of the "narrative mind" that projects history on a broader narrative horizon, where the past appears to us as a story of evolution and adaptation. In my opinion, to conclude, the idea of crisis plays a paramount role in understanding the adaptive and evolutionary function of historical narratives, because crises are disruptive experiences of loss of homeostasis that force us to make decisions and take action. However, a crisis



is often a painful and challenging experience, and it might be severe enough to trigger stress, anxiety, fear, and eventually to traumatise those who go through it. To arrange a crisis through storytelling means to try and find the most viable and bearable way to look at the truth of it, and to find a way out of pain. What is at stake here is not much the coincidence of actual historical events and their repetition through individual storytelling, as the formal process of the storytelling itself:

The great literature of the modern age is, and remains, mythical in this sense, that it refers to the contingent and mortal form of human existence. This is all the more so as myth itself is deeply embedded in language, the medium of literature, in the form of images and metaphors in which the finite and worldly forms of human existence are expressed and written out. (Uerlings and Vietta 2006, 9)

Dealing with critical or traumatic experiences by means of mythical storytelling, i.e. by transfiguring those experiences into archetypes that permit to re-enact them in a ritualised way, tells something about the way in which the human mind responds to stressful or harmful historical contingencies through imagination. Because crises never leave things as they were, they are in a certain sense historically irreversible. However, the basic circular structure of myth offers the opportunity to mitigate such distressing experience of irreversibility by implying that imagination can go through the past over and over again: by replaying the same trauma without enduring it in the flesh, one can learn how to live with it. Thus, death is never the end, because archetypal transfigurations make rebirth and new life-cycles possible. Insofar as crises are experiences of discontinuity, imperfection, and impermanence that imprint the human “embodied mind”, they are the very flywheel of the idea of a non-linear time, which puts a consolatory stopper in our most distressing fear: the darkness at the end of the line.

## REFERENCES

- ALVENSLEBEN, U. 1971. *Lauter Abschiede: Tagebuch im Kriege*. Frankfurt am Main: Propyläen.
- BAIRD, J.W. 1969. "The Myth of Stalingrad." *Journal of Contemporary History* 4/3: 187-204.
- BROOKE, B. 2017. "An Archetypal Approach to Treating Combat Post-Traumatic Stress Disorder." In D. Downing, J Mills (eds.). *Outpatient Treatment of Psychosis: Psychodynamic Approaches to Evidence-Based Practice*, 171-195. London: Karnac.
- CARROLL, J. 2011. "The Adaptive Function of the Arts. Alternative Evolutionary Hypotheses." In C. Gansel, D. Vanderbeke (eds.). *Literature and Evolution*, 49-63. Berlin: De Gruyter.
- CINELLI, G. 2015. "La questione della colpa: memorialistica tedesca e Campagna di Russia." In Q. Antonelli (ed.). «*La propaganda è l'unica nostra cultura*». *Scritture autobiografiche dal fronte sovietico (1941-1943)*, 273-311. Trento: Fondazione Museo storico del Trentino.
- . 2016. "Viandante, giungessi a Sparta..." *Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea*. Rome: Sapienza Università Editrice.
- DOERR, H. 1955. *Der Feldzug nach Stalingrad: Versuch eines operativen Überblickes*. Darmstadt: Mittler.
- EBERT, J. (ed.). 2003. *Feldpostbriefe aus Stalingrad: November 1942 bis Januar 1943*. Göttingen: Wallstein.
- FINLEY, M.I. 1965. "Myth, Memory, and History." *History and Theory* 4/3: 281-302.
- FRANK, M. 1994 [1982]. *Der kommende Gott: Vorlesungen über die neue Mythologie. I. Teil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FRYE, F. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- GERLACH, H. 1966. *Odyssee in Rot: Bericht einer Irrfahrt*. München: Nymphenburger.
- . 1957. *Die verratene Armee: Ein Stalingrad Roman*. München: Nymphenburger.
- GINZBURG, C. 2000. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- GIVONE, S. 2003. *Storia del nulla*. Bari-Roma: Laterza.
- GOLOVCHANSKY A., OSIPOV, V., PROKOPENKO, A., DANIEL, U., REULECKE, J. (eds.). 1991. "Ich will raus aus diesem Wahnsinn": *Deutsche Briefe von der Ostfront, 1941-1945, aus sowjetischen Archiven*. Wuppertal: Hammer.
- GUSDORF, G. 1980. "Conditions and Limits of Autobiography." In J. Olney (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, 28-48. Princeton: Princeton University Press.
- HALDER, F. 1964. *Kriegstagebuch: Tägliche Aufzeichnungen des Chefs des Generalstabes des Heeres 1939-1942. Band 3: der Russlandfeldzug bis zum Marsch auf Stalingrad (22.6.1941 – 24.9.1942)*. Stuttgart: Kohlhammer.
- HEEHS, P. 1994. "Myth, History, and Theory." *History and Theory* 33/1: 1-19.
- HERMAND, J. 1979. "Darstellungen des Zweiten Weltkrieges." In J. Hermand (ed.). *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 21, Literatur nach 1945, erster Teil: politische und regionale Aspekte*, 11-60. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- HOBSBAWM, E. 2000 [1983]. "Introduction. Inventing Traditions." In E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.). *The Invention of Tradition*, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- HÜBNER, K. 1985. *Die Wahrheit des Mythos*. München: Beck.
- KIRK, J. 1973 [1970]. *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley: Cambridge University Press.
- KLEMPERER, V. 1996 [1947]. *LTI: Notizbuch eines Philologen*. Leipzig: Reclam.
- KLUGE, A. 1964. *Schlachtbeschreibung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KONSALIK, H. 1980 [1956]. *Der Arzt von Stalingrad*. München: Heyne.
- KOSELLECK, R. 1989. "Darstellung, Ereignis und Struktur." In *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 144-157. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- . 2006. "Crisis." Trans. by M.W. Richter. *Journal of the History of Ideas* 67/2: 357-400.
- KUMPFMÜLLER, M. 1995. *Die Schlacht von Stalingrad: Metamorphosen eines deutschen Mythos*. München: Fink.
- LITTELL, J. 2006. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard.
- MANSTEIN, E. 1955. *Verlorene Siege*. Bonn: Athenäum.
- MELLMANN, K. 2012. "Is Storytelling a Biological Adaptation? Preliminary Thoughts on How to Pose That Question." In C. Gansel, D. Vanderbeke (eds.). *Spectrum Literaturwissenschaft* 26. *Telling Stories: Literature and Evolution*. Special issue, 30-49.
- MENARY, R. 2008. "Embodied Narratives." *Journal of Consciousness Studies* 15/6: 63-84.
- PAULUS, F. 1960. *"Ich stehe hier auf Befehl!" Lebensweg des Generalfeldmarschalls Friedrich Paulus*. Frankfurt am Main: Wehrwesen Bernard & Graefe.
- PEITSCH, H. 1995. "Towards a History of 'Vergangenheitsbewältigung': East and West German War Novels of the 1950s." *Monatshefte* 87/3: 287-308.
- PLIEVIER, T. 1961 [1945]. *Stalingrad: Roman*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- RICOEUR, P. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oublié*. Paris: Seuil.
- SCALISE SUGIYAMA, M. 2001. "Narrative Theory and Function." *Philosophy and Literature* 25: 233-250.
- TURNER, M. 1996. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. New York: Oxford University Press.
- UERLINGS, H., VIETTA, S. 2006. "Vorwort." In S. Vietta, H. Uerlings (eds.). *Moderne und Mythos*, 7-9. München: Fink.
- WAGENER, H. 1977. "Soldaten zwischen Gehorsam und Gewissen: Kriegsromane und -tagebücher." In H. Wagener (ed.). *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich: Deutsche Autoren in den Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit*, 241-264. Stuttgart: Reclam.
- WEINTRAUB, K.J. 1975. "Autobiography and Historical Consciousness." *Critical Enquiry* 1/4: 821-848.
- WELZ, H. 1964. *Verratene Grenadiere*. Berlin (Ost): Deutscher Militärverlag.
- WIEDER, J. 1955. *Die Tragödie von Stalingrad: Erinnerungen eines Überlebenden*. Deggendorf: Nothhaft.
- WÖSS, F. 1960. *Der Fisch beginnt am Kopf zu stinken*. Wien: Zsolnay.
- . 1958. *Hunde wollt ihr ewig leben: Roman*. Wien: Zsolnay.



LUIGI MARFÈ

# FALLING MAN AND THE INTERICONICITY OF 9/11 PICTURES

*Visualizing Trauma*

**ABSTRACT:** After the attack on the WTC on September 11, 2001, a debate began around its artistic representability: according to some, visualizing the horror was a way of traversing the trauma, while others characterized it as an even crueler sort of violence. Some photographers hesitated to publish their images. Which iconographical forms did they reproduce, challenge, or renew? Did the horror emerge in its bleeding materiality or in its metaphysical essentiality? Did these photos influence the writers who devoted stories to the attack? Examining in particular Don DeLillo's *Falling Man* (2007), together with the mimetic capital it faces, this paper reflects on the relationship between the intericonicity of 9/11 pictures and the artistic representability of collective traumas.

**KEYWORDS:** 9/11, Novel, Photography, Don DeLillo, Morphology, Intericonicity.

## Intericonicity and 9/11 Pictures

In *September* (2005), Gerhard Richter outlined his image of the attack on the World Trade Center that occurred on September 11, 2001.<sup>1</sup> The painting-on-photos technique used in this work blurs the profiles of the towers, representing the evanescence of any attempt to attribute sense to an event that has been seen so many times but remains indecipherable.

The collapse of the towers was viewed live on television, reaching people through pictures that instantly became icons of horror. "Some unbreachable rupture with the past" seemed to have taken place at that moment (Berger 2003, 56), opening a "new period in history" (Hirsch 2003, 85). Jean Baudrillard went so far as to write that "the whole play of history and power is distorted by this event" (2002, 51). However, after only four years, the event had become a blurry figure, as inescapable as it was enigmatic.

The primary weapon of terrorism is the image, according to W.J.T. Mitchell (2011, 64). The shock and awe aroused by violent actions is directly proportional to their visual power. In this regard, the images of 9/11 can be considered paradigmatic, as they instantly acquired the status of "world

---

<sup>1</sup> G. Richter, *September*, 2005, oil on canvas, 52x72cm, New York, MoMA. On Richter and 9/11 see Storr 2010.

pictures”: a “large image formation” that has “a simultaneous collective existence” and thus shapes the collective imagination (2005, 93).

For twenty years, the discourse on 9/11 has saturated every space of the American social imagination. The memory of the event, explicitly or latently, has also haunted contemporary fiction, and the great number of critical studies on it (including the present one) tends to duplicate a frustrating sense of *déjà vu*. This discourse, indeed, seems to be affected by a sort of “hauntology,” in Jacques Derrida’s terms (1993), that made 9/11 a cultural obsession—omnipresent, hypertrophically interpreted, and yet unintelligible. Rather than focusing on the historical and collective meaning of the event, it enumerates an endless series of individual reworkings of the trauma, as if the only way to cope with it was to withdraw into one’s own “selfish gene” (Dawkins 1976).

Clément Chéroux (2009) wrote that the sense of *déjà vu* produced by 9/11 depends on the intericonicity of the pictures that represented it, that is their relationship with preexisting visual forms. Indeed, despite all the assertions about the uniqueness of the event, according to Sabine Sielke (2010) and Lucy Bond (2011), artistic representations of 9/11 have been used to rework a recurring series of images, motives, and tropes. Mitchell argued that images also “live in genealogical or genetic series, reproducing themselves over time, migrating from one culture to another” (2005, 93). “World pictures” are thus at the crossroads between synchronicity and the historical sequence.

In recent years, the “9/11 novel” has become a well-defined field of study for critics.<sup>2</sup> Which iconographical tradition did it reproduce, challenge, or renew? What kinds of intericonic and intertextual relations are involved? In the following pages, I focus in particular on Don DeLillo’s *Falling Man* (2007), together with the mimetic capital it faces, to reflect on the relationship between the intericonicity of 9/11 pictures and the artistic representability of collective traumas.

### Shipwreck with Spectators

“We could all imagine it. It’s the fact of it that annihilated the fantasy,” wrote Siri Hustvedt soon after the 9/11 attack (Baer 2002, 158). The common reaction to the pictures that represented it was that they were highly shocking, as they put forward the emergence of reality in a society disaccustomed to historical trauma. Paradoxically, the media coverage did not produce any substantial advances in the understandability of the event. Derrida wrote that the “meaning of this ‘event’ remains ineffable, like an

---

<sup>2</sup> On the “9/11 novel,” see Houen 2004, 419-437; Keniston, Follansbee Quinn 2009; Gray 2011; Irom 2012, 517-547.

intuition without concept” (2003, 86). According to Baudrillard, images of 9/11 played a “highly ambiguous” role because, in replicating the event, they also took it hostage and neutralized it: “The image consumes the event, in the sense that it absorbs it and offers it for consumption” (2002, 27).

Slavoj Žižek suggested that 9/11 pictures provoke an uneasy feeling because the “Real” is perceived through images as a spectral apparition. According to Žižek, the meaning of the WTC’s collapse was not elusive because of “the intrusion of the Real” in “our illusory Sphere” but, on the contrary, because “the image entered and shattered our reality.” “The Real which returns has the status of a(nother) semblance,” he wrote, “Precisely because it is real, that is, on account of its traumatic/excessive character, we are unable to integrate it into [...] our reality and are therefore compelled to experience it as a nightmarish apparition” (2002, 16-19). Many people have focused on the movie-like appearance of the attack to render it bearable. Žižek observed that traversing the trauma implies an avoidance of naïve oppositions between truth and fiction to find the “right way” to face this “nightmarish apparition.” “Traumas we are not ready or able to remember haunt us all the more forcefully,” he wrote, “In order really to forget an event, we must first summon up the strength to remember it properly” (*ibid.*, 26).

In the words of Marianne Hirsch, photography is “the visual genre that best captures the trauma and loss associated with September 2001” because it “interrupts time” and is “inherently elegiac” (2003, 71). Nonetheless, a vibrant debate has been raised in regard to the “right way” of representing it. While some have agreed that visualizing the event was a way of traversing the trauma, others have characterized it as a crueler sort of violence.

One of the most controversial images of 9/11 was taken by Thomas Hoepker, who was the vice president of Magnum Photos. In this photograph, a group of young people leaves for a trip without any care for the towers behind them, unconsciously impersonating—in Hans Blumenberg’s terms—the tradition of the “shipwreck with spectator” (1979).

This picture was compared to the *Landscape with the Fall of Icarus* (1560) by Pieter Bruegel the Elder. The painting depicts the cycle of life as it continues on the mainland, unresponsive to the disaster, while Icarus<sup>3</sup> is drowning, overwhelmed by the waves. As stated by W.H. Auden, “everything turns away/ Quite leisurely from the disaster” and “the sun shone/ As it had on the white legs disappearing into the green/ Water” (1991 [1938], 179).

Hoepker realized the iconic power of his photograph, but he experienced a long period of ethical distress leading up to its publication. “It took me a

---

<sup>3</sup> P. Bruegel the Elder, *Landscape with the Fall of Icarus*, 1560, oil on canvas, 73.5x112cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. On the myth of Icarus and 9/11, see Thurschwell 2008, 201-233. In lower Manhattan, several blocks north of Ground Zero, a sculpture of Icarus by Roy Shifrin gained a new meaning after the attack (Kroes 2009, 67-80).

while,” he wrote, “to understand that this was a very interesting, unusual way to approach such a horror” (2015). Neither Bruegel’s nor Hoepker’s characters are looking at the disaster; rather, the obsessive pleasure of the voyeur is experienced by the spectators.

In *Regarding the Pain of Others* (2003), Susan Sontag analyzed this malicious pleasure—Michel de Montaigne’s “volupté maligne”<sup>4</sup>—by focusing on the ethical issues surrounding the aestheticization of pain. “For the photography of atrocity,” she wrote, “people want the weight of witnessing without the taint of artistry, which is equated with insincerity. Pictures of hellish events seem more authentic when they don’t have the look that comes from being ‘properly’ lighted and composed” (26).<sup>5</sup>

Even in documentary photography, Sontag suggested that authenticity is a premeditated notion, that is, the result of the art of concealing art. Images of 9/11 such as those by Steve McCurry, Gilles Peress, and Larry Towell display both referential urgency and formal accuracy. In a collective book on the attack by Magnum Photos, Hoepker excluded some pictures because of their formal elaboration: “When I looked at the pictures from our photographers, there were some that were wonderful or clever compositions, but they emphasized the artistry in photography rather than telling the story” (Magnum Photographers 2001).<sup>6</sup>

Outlining the morphology of 9/11 pictures would be a demanding task. However, two opposite forms appear to have prevailed in these images. In the first one, horror emerges in its brutality. For example, *The Hand, 9/11* by Todd Maisel is a photo in which the cut hand of a victim is pointing toward an impossible escape, a yearning for justice, or possibly the spectators.<sup>7</sup> If this hand is so striking, it is also because it is part of what Mitchell called a “genetic series.” In many paintings, severed hands represent a form of dismembered

<sup>4</sup> “Je ne sçay quelle aigre-douce pointe de volupté maligne à voir souffrir autrui”: Montaigne 2004 [1588], 791 (III.1, *De l’utile et de l’honneste*). Also, see Oliver 2019, 120.

<sup>5</sup> On the aesthetics of violence, see Kristeva 1980 and Butler 2004. Sterritt analyzed images of 9/11 in relation to other representations of atrocity (2004, 63-78).

<sup>6</sup> On photographic representations of the attack, see Wosk 2002, 771-776, Zuber 2006, 269-299, Boggs and Pollard 2006, 335-351, Frost 2008, 180-206, Good 2015. Another controversial set of pictures was the 1,910 “Portraits of Grief” published by the *New York Times* between September and December 2001, which were collected into a volume in 2002 (see Gray 2011, 19).

<sup>7</sup> Photographs like that of Maisel deeply influenced many books on 9/11. In *American Ground* (2002), for example, William Langewiesche described how the horror of clearing out Ground Zero was exacerbated by the presence of human remains: “The pile was an extreme in itself [...] terrain of tangled steel on an unimaginable scale, with mountainous slopes breathing smoke and flame, roamed by diesel dinosaurs and filled with the human dead” (72). On Langewiesche, Ground Zero, and the Fresh Kills Landfill, see Scarpino 2011, 237-253.



pain. Again, the theme of the shipwreck comes to mind, as Théodore Géricault depicted human limbs to prepare *The Raft of the Medusa* (1819).<sup>8</sup>

Other pictures have visualized evil in its metaphysical essentiality. One well-known example of this form is *The Falling Man* by Richard Drew, an iconic “world picture” that fixed 9/11 in the public imagination. This photo represents a man who, instead of waiting for the flames, threw himself out of a window. He was not the only one who did this, nor was he the only one to be photographed.<sup>9</sup> However, his vertical position—upside-down with a raised leg—lends visual power to the photograph. “He departs from this earth like an arrow,” wrote Tom Junod, “Although he has not chosen his fate, he appears to have, in his last instants of life, embraced it” (2003, 17).

Junod revealed that *The Falling Man* did not account for the true dynamics of the fall. Other photographs show the man sprawling “like everyone else, like all the other jumpers—trying to hold on to the life he was leaving, which is to say that he fell desperately, inelegantly” (*ibid.*, 18).<sup>10</sup>

In the disorder of the fall, Drew chose a moment at which the image seemed to be a sort of “falling angel,” in DeLillo’s words, whose “beauty was horrific” (2007, 222). With its choreographic grace, *The Falling Man* appears to represent the revolt of form against fate. The photograph evokes Walter Benjamin’s *Über den Begriff der Geschichte* (*Philosophy of History*, 1940) only to overthrow it. Indeed, this picture turns the horizontal dialectics between past and future into a vertical notion of the historical sequence, according to which one movement is possible: falling.

Falling is “a master metaphor, a governing trope of Western storytelling.” According to Pamela Thurschwell, “falls are metaphorical and not metaphorical; they are mythological and biblical; they are predicted, expected, dreamt about” (2008, 206). Falling is a predictable movement, and yet falls are often unforeseen. In the ongoing moment of photography, falling is almost indistinguishable from flying.<sup>11</sup>

Drew was not the first to take photographs of people falling out of windows. This motif was already codified in the photographic tradition and had been mentioned in Roland Barthes’s *La Chambre claire* (*Camera Lucida*, 1980). However, the images produced by Francis Apesteguy and Stanley Forman that were examined by Barthes emphasized their authors’ ability to

<sup>8</sup> T. Géricault, *Étude de pieds et de main*, 1817-1819, oil on canvas, 52x64cm, Montpellier, Musée Fabre.

<sup>9</sup> W. Szyborska’s devoted the poem “Photograph from September 11” (“Fotografi a z 11 Wrzesnia”) to these victims: “They jumped from the burning stories, down /—one, two, a few more / higher, lower” (2005, 69).

<sup>10</sup> The disorder of the fall would be later depicted by E. Fischl, *Tumbling Woman*, 2002, bronze sculpture, Private Collection.

<sup>11</sup> See Herren 2014, 159-176. On 9/11 and the “allegories of falling” see Anker 2011, 463-482.

seize the *instant decisif*, as termed by Henri Cartier-Bresson. In this view, these images are not tragic at all.

The intericonic roots of *The Falling Man* differ from those examined by Barthes. Drew's picture recalls the iconographic tradition of Ovid's characters, such as Icarus and Phaeton, whose falls act as tiles in the mosaic of universal metamorphosis. Alternatively, its roots could plunge into Christian iconography of the damned, such as medieval images of people being torn down the ladder to heaven.

In *The Last Judgment* (1467–1471) by Hans Memling, the damned are cast into the flames of hell.<sup>12</sup> Similar to *The Falling Man*, one of the damned has a leg that is bent at the knee. However, the damned in Memling's work collectively serve as an allegory, while Drew's man is a real, innocent person whose composure appears to ask for the reason for his death.

Again, Sontag's question resounds: what is the ethical commitment of an art based on the pain of others? Many contemporary writers—such as Don DeLillo, Ian McEwan, Jonathan Safran Foer, Paul Auster, and Thomas Pynchon—have seemed to share Sontag's doubts, but few have felt exempt from their duty to face what had happened.

### Toward an Aesthetics of Repetition

"Nobody has a vocabulary for what happened this year," wrote DeLillo in *Underworld* (1997), as if he anticipated the collective aphasia provoked by 9/11. The relationship between literature and terror was a recurring theme in his works well before the attack. For example, in *Mao II* (1991), he argued that terrorism deprived writers of their role in subverting public imagination: "the more clearly we see terror, the less impact we feel from art" (157).

In the aftermath of the attack, in an article entitled "In the Ruins of the Future" (2001), DeLillo linked this sense of impotence to the media's overexposure of the event, which warped the perceptions of what was real and what was not:

The event [...] was bright and totalizing, and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions. [...] We could not catch up with it. But it was real, punishingly so, an expression of the physics of structural limits and a void in one's soul. (DeLillo 2001)

However, according to DeLillo, the writer's task consists of venturing beyond the limits and trying to "understand what this day has done to us."

---

<sup>12</sup> H. Memling, *The Last Judgment*, 1467-1471, oil on panel, 223,5×306 cm, Gdańsk, National Museum.

The writer “begins in the towers, trying to imagine the moment, desperately. Before politics [...], there is the primal terror. People falling from the towers hand in hand. This is part of the counter-narrative, hands and spirits joining, human beauty in the crush of meshed steel” (2001).<sup>13</sup>

To shape this *counter-narrative*—a sort of Blanchotian “writing of disaster” (1980)—DeLillo referred to Drew’s photograph in the novel *Falling Man*, which stages “a mosaic of arrested moments, still-lives of paintings, a frieze of memories” against the rectilinear violence of terrorism (Kauffman 2009, 649). The novel expresses skepticism toward the possibility of visualizing the trauma through writing: “if you’re trying to match what you read and what you see, they don’t necessarily match.” However, DeLillo argues that photographs contain a trace of what has been as well as the “innocence and vulnerability” of unknown people (2007, 183).

According to Cathy Caruth, trauma is “an affront to understanding” that relates to a lack of “direct access.” Caruth’s theory harkens back to Freud’s “afterward-ness” (*Nachträglichkeit*): a “mode of belated understanding or retroactive attribution” of meaning to traumatic events.<sup>14</sup> This kind of understanding does not offer relief. Coping with trauma is a process that will accompany the victims for their entire lives. “The story of trauma,” wrote Caruth, does not tell of “an escape from reality” but “rather attests to its endless impact on a life” (1996, 7).

From this perspective, “not to speak is impossible” (*ibid.*, 154), and this urge to speak was especially compelling for writers. Most artistic responses to the attack intertwined private events with public events.<sup>15</sup> Some critics saw in this the failure of literary attempts to represent contemporary history. Others considered it a strategy to capture an essential feature of trauma, which is determined by the intrusiveness of history in individual lives. Not by chance, Art Spiegelman defined 9/11 as the “faultline where World History and Personal History collide” (2004, 1).

<sup>13</sup> DeLillo’s article was analyzed by Abel 2003, 1236-1250, and Thurschwell 2007, 277-302.

<sup>14</sup> Freud 1914, 485-491, was the germinative essay on the relationship between repetition and trauma. In this essay, Freud postulated that the compulsion to repeat is a form of late appropriation typical of traumatic neurosis. See Caruth 1995, 4: “The pathology [of trauma] consists [...] solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly.” On *Nachträglichkeit* and the 9/11 novel, see Haviland 2010, 429-449.

<sup>15</sup> Bond 2011 saw in this private turn a sort of mythologization (and therefore neutralization) of the event: “The date 11 September is recurrently portrayed not as an occurrence of historical magnitude, but as the catalyst for emotional private events, including marital reunions (DeLillo, Foer, Glass), adultery (Abbott, McInerney, Schulman), divorce (O’Neill), familial estrangements and homecomings (Allen, Kingsbury, Maynard), bullying (Friedman, Prose), and illness (Nissenson, Price). In short, the attacks form the background for a number of smaller, everyday ‘traumas,’ into which they are subsumed and by which they become defined” (750).

In *Falling Man*, DeLillo echoed: “These three years past since that day in September, all life had become public” (2007, 182). The novel focuses on the reactions of a couple in crisis to the “dazed reality” of 9/11 (*ibid.*, 91). The husband (Keith), who worked at the WTC, falls into a depressive condition. His condition is worsened by his gambling problems, which arise from his attempts to forget the past. In contrast, his wife (Lianne) devotes her life to helping others in a support center for Alzheimer’s disease. This couple’s story serves as a powerful allegory of “the repression of memory and the memory of repression” (Kauffman 2008, 353).<sup>16</sup>

Still shocked by “the fleeted sprint that carried lives and histories [...] into some other distance” (134), Lianne has an altered perception of reality, even if her medical reports attributed a “normal morphology” to her. “It’s a movie,” she frequently repeats, everywhere looking, desperately, for the signs of a meaning: indeed, she is driven by “the urge to ask, examine, delve, draw things out, trade secrets, tell everything” (105). At first she seems to reject the idea that art could answer this urge: “People read poems. People I know, they read poetry to ease the shock and pain, give them a kind of space, something beautiful in language [...]. I don’t read poems. I read newspapers. I put my head in the pages and get angry and crazy” (42). However, later on, she seems to find some relief in contemplating paintings, writing poems, and in the therapeutic writing lessons she gave to a group of Alzheimer’s patients, as ways to rework the trauma through a sort of indirect repetition.

One day she reads the obituary of an artist, David Janiak, who used to perform on the streets of New York. A former “Brechtian dwarf” (223), this artist (“known as the Falling Man”) tried to elaborate an artistic answer to the event by means of aesthetic repetition:

He’d appeared several times in the last week, unannounced, in various parts of the city, suspended from one or another structure, always upside down, wearing a suit, a tie and dress shoes. [...] He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump. (DeLillo 2007, 33)

The pose of Janiak’s falling recalls Drew’s photo, even if he never referred explicitly to it. His story “once again underscores DeLillo’s longstanding concern with the role of the artist in contemporary society” (Duvall 2008, 9). Janiak staged the ethical dilemma of representing the pain of others: is he a “heartless exhibitionist” or the “Brave New Chronicler of the Age of Terror”? (DeLillo 2007, 220).

As the other characters in the novel do not understand Janiak, the critical response to *Falling Man* was generally unfavorable.<sup>17</sup> This was predictable, as

<sup>16</sup> On memory and loss in *Falling Man*, see Daniele 2011, 47-64, and Marshall 2013, 621-636.

<sup>17</sup> On the critical debate surrounding *Falling Man*, see Mauro 2011, 584-606, and Spahr 2012, 221-237.

DeLillo was not looking for a soothing escape or reassuring justifications, but to represent the irrationality of what happened, and its distressing indelibility. Traumatic violence coincides in the novel with the irreversibility of falling: “It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night,” reads the incipit. Everyone and everything—the drops of rain sliding down the windowpane in Lianne’s poems, the men throwing themselves out of the towers, the same towers falling to the ground—are doomed to “collapse,” and the solidarity of falling together marks the moral value of the “men in misfortune” (2007, 117). The “rough tumble through space” visualizes the “tricky” singularity of each of them, as they were “odd numbers” claiming the right to be themselves.

Janiak endlessly repeats the event to challenge and subvert the rectilinear doom of the falling, even at the cost of hurting himself: “the linear narrative of the terrorist is a form of invective; the nonlinear counter-narrative of *Falling Man* is a form of persuasion” (Conte 2011, 568). His fallings are the equivalent of the novelist’s counter-narrative, which does not suggest a sense for the event, nor try to mitigate the trauma, but follows the path of a meta-discursive reworking. As Keith, readers “needed to hear what [they]’d lost in the tracings of memory” (DeLillo 2007, 91) and the writer’s task is to explore the representative limits of fiction, as well as the possibilities of reworking collective traumas by the means of literary language.

Intericonicity is the representational space where this meta-discursive reworking takes place. At one point in the novel, indeed, Lianne sees a photo of Janiak’s performance, which recalls Drew’s picture. In this mazy intersection of images, the irreversibility of falling seems to vanish, for a moment, giving her time to contemplate the abyss of trauma. Nothing is revealed, however, except emptiness, since the overlapping of pictures soon brings them back in their “hauntological” opacity.

From this perspective, Janiak is compared by Lianne to a Tarot de Marseille card, the “Hanged Man,” which is “properly regarded as a figure of suspension, not termination” (Conte 2011, 580).

### Figures of Suspension

The cultural history of the “shipwreck with spectator,” according to Blumenberg (1979), evolved from a clear separation of the two roles involved (the castaway and the voyeur) toward their complete interchangeability.

The *Unheimlichkeit* of 9/11 images lies in the impossibility of visualizing trauma from a safe distance. In an age of simulacra, the ontological border between the real and the image is an open threshold. “Everything that’s born has to die, which means our lives are like skyscrapers,” wrote Jonathan Safran

Foer in *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), “The smoke rises at different speeds, but they’re all on fire” (245).

The invention of Janiak’s character—as with other representative strategies of 9/11 novels, such as the flipbook that ends Safran Foer’s novel<sup>18</sup>—does not represent the mirage of reversing time, but reveals the “prolonged suspension” (Spahr 2012, 221) of trauma, which continues to harm for an extended period of time.

Through the repetition of his performance, Janiak’s body acquires the status of a “surviving image”—as termed by Georges Didi-Huberman—which keeps the wound open:

The image is burning with the memory of the fact that it is still burning, even when it is only ashes: a way of expressing its crucial vocation for survival, against all odds. But in order to know this, in order to feel it, it is necessary to dare, it is necessary to put one’s face close to the ashes. And blow gently on them so that the embers underneath begin to emit their heat, their glow, their danger. As if a voice rose from the gray image saying: “Can’t you see I’m burning?” (Didi-Huberman 2007, 63)<sup>19</sup>

“History is what hurts,” wrote Fredric Jameson (1981, 102). DeLillo’s aesthetics of repetition aimed to represent these wounds, facing trauma without overcoming it. If art can no longer work its “transformative magic” (Versluys 2009, 30), then reflecting on the imagery of falling, reworking this imagery, and contesting its irreversibility can serve as narrative strategies to preserve the event from being lost to oblivion. This meta-discourse explores the fluctuation of time in traumatic memory, endlessly overlapping the past and the present: “maybe there was a deep fold in the grain of things, the way things pass through the mind, the way time swings in the mind, which is the only place it meaningfully exists” (DeLillo 2007, 105).<sup>20</sup>

According to DeLillo, the collapse of the towers left “something empty in the sky” (2007, 39); thus, the paradox of trauma is that of living in a sort of

<sup>18</sup> Safran Foer’s novel embeds some 9/11 pictures in an iconotext of drawings, photos, and unusual graphic experiments that highlight the inadequacy of verbal language. The last pages contain photographs of a man falling from the WTC. It is not Drew’s picture but an edited version of a photograph by Lyle Owerko. By turning the pages quickly, as one would do with a flipbook, one can see the man rising back into the sky; thus, the descent to the ground is transformed into an ascent.

<sup>19</sup> “Enfin, l’image brûle de la *mémoire*, c’est-à-dire qu’elle brûle encore, lors même qu’elle n’est que cendre : façon de dire son essentielle vocation à la survivance, au *malgré tout*. Mais, pour le savoir, pour le sentir, il faut oser, il faut approcher son visage de la cendre. Et souffler doucement pour que la braise, dessous, recommence d’émettre sa chaleur, sa lueur, son danger. Comme si, de l’image grise, s’élevait une voix : ‘Ne vois-tu pas que je brûle?’” (Didi-Huberman 2004, 73).

<sup>20</sup> Also, see Spahr 2012, 235: “If they fail to imagine a literary vision of the future, they simultaneously (and perhaps unconsciously) display the need for such visions and represent the social and political contradictions from which they could arise.”

oxymoronic absent presence.<sup>21</sup> In the dialectics of traumatic memory, DeLillo's figures of repetition oscillate between the two poles of "acting out" and "working through" (LaCapra 1998, 55), refusing definitive positioning. These figures relentlessly return to the memory of the event—in spite of its woeful lacerations and incommensurability—to keep it alive and continue to question its meaning, regardless of whether these efforts are in vain. As the ontology of the event recedes, becoming increasingly incoherent and enigmatic, the chasing of its narrative reenactments becomes increasingly urgent and persistent—a dizzying, abysmal "hauntology."

Lianne is fascinated by Giorgio Morandi's still life paintings. Looking at the bottles and boxes he depicted, she cannot help but "see" the towers (2007, 49). However, the analogy is not direct. The geometrical austerity of Morandi's art is too enigmatic to enter the rigid schemes of any explicit allegory: "These shapes are not translatable to modern towers, twin towers. It's works that rejects that kind of extension or projection. It takes you inward, down and in," says Lianne's mother (DeLillo 2007, 111).

DeLillo's novel, too, aims to explore "inward, down and in" the abysmal nature of trauma. In this perspective, Morandi's *natura morta* (the Italian name for still life painting, which etymologically means 'dead nature') is the visual model for "something deeper than things or shapes of things." It seems to allude to the power of time and the fate of mortality that pertains to everyone: "Being human, being mortal. I think these pictures are what I'll look at when I've stopped looking at everything else" (*ibid.*, 111).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> A similar attitude was expressed in Spiegelman's *In the Shadow of No Towers* (2004).

<sup>22</sup> On Morandi and DeLillo, see Kauffman 2008, 353-377, Longmuir 2011, 42-57, and Daniele 2011, 47-64. On the difference between the expressions "still life" and "natura morta," the novel presents a revealing observation by Lianne: "The Italian term for still life seemed stronger than it had to be, somewhat ominous, even, but these were matters she hadn't talked about with her mother. Let the latent meanings turn and bend in the wind, free from authoritative comment" (2007, 12).

## REFERENCES

- ABEL, M. 2003. "Don DeLillo's 'In the Ruins of the Future': Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing 9/11." *PMLA* 118/5: 1236-1250.
- ANKER, E.S. 2011. "Allegories of Falling and the 9/11 Novel." *American Literary History* 23/3: 463-482.
- AUDEN, W.H. 1991 [1938]. "Musée des Beaux Arts." In *Collected Poems*, ed. E. Mendelson. London: Faber&Faber.
- BAER, U. (ed.). 2002. *110 Stories: New York Writes After September 11*. New York, New York UP.
- BARTHES, R. 1980. *La Chambre claire*. Paris: Seuil.
- BAUDRILLARD, J. 1981. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- . 2002. *The Spirit of Terrorism*. New York: Verso.
- BERGER, J. 2003. "There's No Backhand to This." In J. Greenberg (ed.). *Trauma at Home*, 52-59. Lincoln: Nebraska UP.
- BLANCHOT, M. 1980. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- BLUMENBERG, H. 1979. *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BOND, L. 2011. "Compromised Critique: A Meta-critical Analysis of American Studies after 9/11." *Journal of American Studies* 45/4: 733-756.
- BOGGS, C., POLLARD, T. 2006. "Hollywood and the Spectacle of Terrorism." *New Political Science* 28: 335-351.
- BROOKS, P. "If you have Tears." In J. Greenberg (ed.). *Trauma at Home*, 48-51. Lincoln: Nebraska UP.
- BUTLER, J. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.
- CARUTH, C. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- . 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- CHEROUX, C. 2009. *Diplopie : L'image photographique à l'ère des médias globalisés : Essai sur le 11 septembre 2001*. Cherbourg: Le Point du jour.
- COMETA, M. 2016. "Forme e retoriche del fototesto letterario." In M. Cometa, R. Coglitore (eds.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, 69-117. Macerata: Quodlibet.
- CONTE, J.M. 2011. "Don DeLillo's *Falling Man* and the Age of Terror." *Modern Fiction Studies* 57/3: 559-583.
- DANIELE, D. 2011. "Coppie in dissolvenza: Don DeLillo e lo spazio psichico del trauma." *Altre Modernità* special issue 9/11/2011: 47-64.
- DAWKINS, R. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- DÄWES, B. 2010. "'Close Neighbors to the Unimaginable': Literary Projections of Terrorists' Perspectives." *Amerikastudien/American Studies* 55/3: 495-517.
- DELILLO, D. 2001. "In the Ruins of the Future." *The Guardian* 22 December: <https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>.
- . 2007. *Falling Man*. New York: Scribner.
- DERRIDA, J. 2003. "Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides—A Dialogue with Jacques Derrida." In G. Borradori (ed.). *Philosophy in a Time of Terror*, 85-136. Chicago: Chicago UP.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2004. "L'Image brûle." *Art Press* 25: 68-73.
- . "Emotion does not say 'I': Ten Fragments on Aesthetic Freedom". In N. Schweizer (ed.), *Jaar: La politique des images*, 57-70. Zürich: JRP/Ringier.
- DUVALL, J.N. 2008. "Introduction: The Power of History and the Persistence of Mystery." In J.N. Duvall (ed.). *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, 1-12. Cambridge: Cambridge UP.
- DUVALL, J.N., MARZEC, R.P. 2011. "Narrating 9/11." *Modern Fiction Studies* 57/3: 381-400.
- ENGLE, K. 2009. *Seeing Ghosts: 9/11 and the Visual Imagination*. Montreal: McGill-Queen's UP.



- FLYNN, K., DWYER, J. 2004. "Falling Bodies, a 9/11 Image Etched in Pain." *The New York Times*, September 10.
- FRANK, S. (ed.). 2017. *9/11 in European Literature: Negotiating Identities Against the Attacks and What Followed*. London: Palgrave-Macmillan.
- FREUD, S. 1914. "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten." *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 2.6: 485-491.
- FROST, L. 2008. "Still Life: 9/11's Falling Bodies." In A. Keniston, J. Follansbee Quinn (eds.). *Literature After 9/11*, 180-206. New York: Routledge.
- GAMAL, A. 2012. "Encounters with Strangeness in the Post- 9/11." *Interdisciplinary Literary Studies* 14/1: 95-116.
- GIGLIOLI, G. 2018. *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia*. Milano: il Saggiatore.
- GLEICH, L.S. 2014. "Ethics in the Wake of the Image: The Post-9/11 Fiction of DeLillo, Auster, and Foer." *Journal of Modern Literature* 37/3: 161-176.
- GOOD, J. 2015. *Photography and September 11th: Spectacle, Memory, Trauma*. London: Bloomsbury.
- GRAY, R. 2011. *After the Fall: American Literature Since 9/11*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- HAUERWAS, S., LENTRICCHIA, F. (eds.). 2003. *Dissent from the Homeland: Essays after September 11*. Durham: Duke UP.
- HAVILAND, B. 2010. "After the Fact: Mourning, Melancholy, and *Nachträglichkeit* in Novels of 9/11." *Amerikastudien/American Studies* 55/3: 429-449.
- HERREN, G. 2014. "Flying Man and Falling Man: Remembering and Forgetting 9/11." In K.A. Miller (ed.). *Transatlantic Literature and Culture After 9/11*, 159-176. London: Palgrave-Macmillan.
- HIRSCH, M. 2003. "I Took Pictures: September 2001 and Beyond." In J. Greenberg (ed.). *Trauma at Home*, 69-86. Lincoln: Nebraska UP.
- HOEPKER, T. 2015. [Video-Interview]. *British Journal of Photography* 11 September, <https://www.bjp-online.com/2015/09/video-thomas-hoepker-new-york/>.
- HOUEN, A. 2004. "Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11." *Studies in the Novel* 36/3: 419-437.
- IROM, B. 2012. "Alterities in a Time of Terror: Notes on the Subgenre of the American 9/11 Novel." *Contemporary Literature* 53/3: 517-547.
- JAMESON, F. 1981. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell UP.
- . 2003. "The Dialectics of Disaster." In S. Haverwas, F. Lentricchia (eds.). *Dissent from the Homeland: Essays After September 11*, 55-62. Durham: Duke UP.
- JUNOD, T. 2003. "The Falling Man." *Esquire* 8 September.
- KAPLAN, E. 2005. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers UP.
- KAUFFMAN, L.S. 2008. "The Wake of Terror: Don DeLillo's 'In The Ruins of The Future,' 'Baader-Meinhof,' and *Falling Man*." *MFS* 54/2: 353-377.
- . 2009. "World Trauma Center." *American Literary History* 21/3: 647-659.
- KENISTON, A., FOLLANSBEE QUINN, J. (eds.). 2008. *Literature After 9/11*. New York: Routledge.
- KRISTEVA, J. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- KROES, R. 2009. "Indecent Exposure: Picturing the Horror of 9/11 in American Multiculturalism after 9/11." In D. Rubin and J. Verheul (eds.). *Transatlantic Perspectives*, 67-80. Amsterdam: Amsterdam UP.
- LACAPRA, D. 1998. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell UP.
- LANGEWIESCHE, W. 2002. *American Ground: Unbuilding the World Trade Center*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

- LEGGATT, M. 2016. "Deflecting Absence: 9/11 Fiction and the Memorialization of Change." *Interdisciplinary Literary Studies* 18/2: 203-221.
- LONGMUIR, A. 2011. "'This was the World Now': *Falling Man* and the Role of the Artist after 9/11." *Modern Language Studies* 41/1: 42-57.
- MAGNUM PHOTOGRAPHERS. 2001. *New York September 11*. New York: Powerhouse.
- MARSHALL, A. 2013. "From This Point on It's All about Loss: Attachment to Loss in the Novels of Don DeLillo, from *Underworld* to *Falling Man*." *Journal of American Studies* 47/3: 621-636.
- MAURO, A. 2011. "The Languishing of the Falling Man: Don DeLillo and Jonathan Safran Foer's Photographic History of 9/11." *Modern Fiction Studies* 57/3: 584-606.
- MITCHELL, W.J.T. 2005. *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago UP.
- . 2011. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: Chicago UP.
- MORLEY, C. 2011. "'How Do We Write about This?' The Domestic and the Global in the Post-9/11." *Journal of American Studies* 45/4: 717-731.
- MONTAIGNE, M. 2004 [1580-1588]. *Les Essais*. Ed. P. Villey, V.L. Saulnier. Paris: PUF.
- OLIVER, J.H. 2019. *Shipwreck in French Renaissance Writing*. Oxford: Oxford UP.
- OWERKO, L. 2002. *And No Birds Sang*. New York: Wonderlust.
- PANZANI, U. 2011. "The Insistent Realism of Don DeLillo's *Falling Man* and Paul Auster's *Man in the Dark*." *Altre Modernità* special issue 9/11/2011: 76-90.
- SAFRAN FOER, J. 2005. *Extremely Loud & Incredibly Close*. Boston: Houghton Mifflin.
- SCARPINO, C. 2011. "Ground Zero/Fresh Kills: Cataloguing Ruins, Garbage, and Memory." *Altre Modernità* special issue 9/11/2011: 237-253.
- SIELKE, S. 2010. "Why 9/11 is [not] unique, or: Troping Trauma." *Amerikastudien/American Studies* 55/3: 385-408.
- SONTAG, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- SPAHR, C. 2012. "Prolonged Suspension: Don DeLillo, Ian McEwan, and the Literary Imagination after 9/11." *Novel: A Forum on Fiction* 45/2: 221-237.
- SPIEGELMAN, A. 2004. *In the Shadow of No Towers*. New York: Pantheon.
- STERRITT, D. 2004. "Representing Atrocity: From the Holocaust to September 11." In W.W. Dixon (ed.). *Film and Television after 9/11*, 63-78. Carbondale: Southern Illinois UP.
- STORR, R. 2010. *September: A History Painting by Gerhard Richter*. London: Tate.
- SZYMBORSKA, W. 2005. *Monologue of a Dog*, trans. C. Cavanagh, S. Baranczak. New York: Harcourt.
- THURSCHELL, A. 2007. "Writing and Terror: Don DeLillo on the Task of Literature After 9/11." *Law and Literature* 19/2: 277-302.
- THURSCHELL, P. 2008. "Forecasting Falls: Icarus from Freud to Auden to 9/11." *Oxford Literary Review* 30/2: 201-233.
- VERSLUYS, K. 2009. *Out of the Blue: September 11 and the Novel*. New York: Columbia UP.
- WOSK, J. 2002. "Photographing Devastation: Three New York Exhibits of 11 September 2001." *October* 43: 771-776.
- ŽIŽEK, S. 2002. *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London: Verso.
- ZUBER, D. 2006. "Flânerie at Ground Zero: Aesthetic Counter-memories in Lower Manhattan." *American Quarterly* 58: 269-299.

PERCORSI

MORPHOLOGY AND  
HISTORICAL SEQUENCE

Myths and Diachrony



SALVATORE RENNA

# MORFOLOGIA DEL MITO

*Un approccio polisistemico*

**ABSTRACT:** The essay dwells on the relationship between ancient myth and its modern and contemporary rewritings. It argues that, in order to better understand this relationship both morphologically and historically, it is necessary to consider myth as part of a polysystem. Therefore, after discussing what is to be considered as “myth”, it uses the so-called “Polysystem Theory”, as developed by Itamar Even-Zohar, to suggest a new insight on classical myth and, especially, on its reception.

**KEYWORDS:** Myth, Polysystem, Morphology, Classical Reception, Intertextuality.

## Introduzione

Nonostante il patrimonio di racconti mitici provenienti dall'antichità classica rappresenti uno dei più interessanti esempi di quelli che la critica biopoetica ha recentemente definito “fossili della letteratura” (Cometa 2017, 62), chi intende indagare il rapporto tra le narrazioni mitiche antiche e le loro riscritture moderne e contemporanee si trova davanti a un'*impasse* teorica non indifferente: come raggiungere una profondità maggiore rispetto alla semplice giustapposizione di motivi e differenze? Entro quale cornice teorica situare contesti storici e semiotici talvolta molto distanti tra loro, eppure uniti proprio dalla presenza dei miti, rielaborati in testi letterari e non solo?

A primo impatto tali questioni potrebbero apparire risolte da tempo, specialmente se si guarda alla sempre crescente quantità di studi sulla persistenza diacronica delle storie di dèi ed eroi. Questi lavori – generalmente ricondotti sotto l'etichetta di *classical reception studies* – si sono infatti sviluppati grazie all'incredibile diffusione delle trame mitiche, la cui inesauribile vitalità si è mantenuta intatta a cavallo di epoche e culture assai diverse. Eppure una ramificazione così complessa pone inevitabilmente alcune questioni di natura storico-morfologica, le quali costituiscono delle criticità solo di rado affrontate compiutamente – e che risultano, invece, di capitale importanza per l'inquadramento generale di un fenomeno così centrale nell'evoluzione della storia culturale dell'Occidente e dell'immaginario contemporaneo.

In questo saggio intendo dunque proporre alcune considerazioni di ordine teorico relative al dibattito sui complessi rapporti tra i contenuti mitici

provenienti dall'antichità classica e le loro riscritture moderne e contemporanee, muovendomi tra passato e presente; nello specifico, mostrerò le ragioni per cui ritengo si possa considerare il mito come parte di un polisistema culturale, ovvero le ragioni per le quali l'applicazione alle narrazioni mitiche della teoria dei polisistemi, elaborata dal critico israeliano Itamar Even-Zohar, costituisca l'operazione critica capace di rendere conto delle continuità e delle fratture prodottesi a ridosso dei contenuti mitici tra l'antichità e le epoche ad essa successive.

Il contributo si inserisce così nel menzionato ambito di ricerca, ossia quell'attenzione alla ricezione del classico che negli ultimi anni ha contribuito a mappare rifrazioni e sopravvivenze delle vicende di dèi ed eroi antichi. Invece di concentrarmi su un singolo mito e le sue rielaborazioni, presenterò una proposta puramente metodologica, con l'obiettivo specifico di fornire agli studi riguardanti aspetti più specifici una cornice teorica quanto più ampia e accogliente, capace di integrare al suo interno tali sforzi critici e, al contempo, di rilanciare lo studio del *Nachleben* del classico secondo una prospettiva attenta ad alcune delle più importanti caratteristiche della comunicazione mitica, sia antica sia moderna.

Con questo intento, mi soffermerò dapprima su alcune costanti della produzione artistica legata al mito, per esporre successivamente la teoria dei polisistemi e le motivazioni che la rendono particolarmente adatta all'analisi morfologica e diacronica del mito, dimostrando infine le possibilità ermeneutiche che si originano da tale applicazione.

### Complessità mitica

La rielaborazione artistica di personaggi e situazioni mitici rappresenta la superficie di un complesso reticolo che, a un esame più attento, appare irto di problematiche terminologiche e metodologiche. Se si rivolge oggi la propria attenzione al mito, esso appare un oggetto culturale ambiguo, caratterizzato da quella che è stata efficacemente descritta come la dialettica tra l'evanescenza del concetto e la realtà delle sue forme narrative (Calame 1988, 7). È inoltre ormai tanto fondamento critico quanto dato acquisito dalla storia degli studi l'impossibilità di stabilirne un'essenza unica e immutabile. Come ha scritto Marcel Detienne (1983), "la mitologia esiste, incontestabilmente, perlomeno da quando Platone la inventa a modo suo, ma non per questo dispone di un territorio autonomo né designa una forma di pensiero universale la cui essenza pura sarebbe in attesa del suo filosofo" (9-10).

Il dato mitico, sebbene si presenti secondo un grado riconoscibilità tanto immediata quanto apparente, emerge pertanto come un concetto storicamente e culturalmente costruito: ogni epoca ha saputo inserire nel suo vastissimo campo semantico una pluralità di concezioni, che ne

caratterizzano la natura odierna di aggregato spiccatamente polisemico (Dorty 2000; Csapo 2005; Edmunds 2014; Calame 2015; Leghissa e Manera 2015; Iles Johnston 2019). Le profondità che il termine richiama nella mente di un lettore del ventunesimo secolo sono infatti irrimediabilmente condizionate dal lungo lavoro concettuale a cui esso è stato sottoposto a partire almeno dalla seconda metà del Settecento, cioè da quando Vico in Italia e Heyne in Germania tornarono a usare il termine *mythos* al posto di quel *fabula* che caratterizzò la designazione dei racconti mitologici lungo tutto l'arco del Medioevo e del Rinascimento (Bettini 2002). Il rivolgimento non fu però di natura unicamente terminologica. Se sino a quell'epoca il mito era stato semplicemente un racconto favoloso, da quel momento “perse definitivamente il proprio valore originario di forma espressiva, di modalità del discorso, soprattutto poetico, per presentarsi come un vero e proprio modo di pensare, e assumeva così lo statuto di una realtà trascendente” (Bettini 2008, 2-3).

Tuttavia, se ci si concentra su una dimensione prettamente artistica (e non latamente filosofica o spirituale), e se si cerca di pensare la modernità del mito nei termini della sua antichità, non si possono non notare alcune costanti, le quali sono a loro volta in grado di indicare una possibile via per una lettura complessiva di questo patrimonio. Quello mitico, infatti, era ed è un insieme fondamentalmente aperto, che deve la sua pressoché ininterrotta vitalità a una radicale libertà: da sempre le vicende del mito possono essere modificate e rielaborate nelle direzioni più diverse, senza vincoli di sorta. E, a ben vedere, questa duttilità non è altro che la prosecuzione delle dinamiche che presiedevano alla circolazione delle trame mitiche *già nell'antichità greca*: le condizioni pragmatiche della produzione di storie, ovvero quella dimensione orale teorizzata nell'ultimo secolo (Sbardella 2006), e il carattere fondamentalmente aperto del sistema religioso greco, profondamente legato alla realtà politica della *polis* (Sourvinou-Inwood 2000a; 2000b; Kindt 2012) e sprovvisto di un libro sacro contenente la versione unica e rivelata del mito (Guidorizzi 2009, XIV-XV), contribuirono a creare l'intricato reticolo narrativo di cui oggi leggiamo – e riscriviamo – le declinazioni più differenti.

La continuità storica di tale meccanismo costituisce un fondamentale dato di partenza: dal momento aurorale della letteratura occidentale, ovvero da quei poemi omerici composti secondo un processo di selezione, combinazione e adattamento di elementi facenti parte di un patrimonio conosciuto dal pubblico (Slatkin 1991, 114-118), le dinamiche di produzione e ricezione sono rimaste sostanzialmente invariate sino ai giorni nostri. Infatti, nonostante all'oralità primaria ipotizzata tra secoli bui ed età arcaica si affiancarono gradualmente forme di scrittura (accanto alle quali forme di espressione orali continuarono a sopravvivere in specifici contesti performativi), come ha scritto Maurizio Bettini (1989) – con parole dedicate alla realtà classica ma perfettamente sovrapponibili a quelle successive –, “il

mito, per sua intima natura, esiste solo in quanto può e deve essere ‘ri-raccontato’. Fra le caratteristiche principali del discorso mitico sta proprio quella di non esistere in forma definitiva, una volta per tutte” (22).

Ma una volta chiarite le ragioni di tale continuità, quali sono i mezzi teorici più adatti non solamente a descriverla, ma anche a interpretarla? E, soprattutto, qual è la cornice teorica capace di tenere insieme opere e motivi appartenenti a tempi, linguaggi e contesti storico-letterari così lontani eppure allo stesso tempo così inscindibilmente legati tra loro?

### La teoria dei polisistemi

Per rispondere a questi interrogativi, occorre dapprima delimitare il campo d’indagine, ovvero individuare tra le innumerevoli modalità di elaborazione mitica quella su cui soffermare la propria attenzione; non solo perché, citando ancora Detienne (1983), “fare appello, ancora oggi o domani, a ciò che tutti convengono di chiamare mito, significa professare una fedeltà più o meno ingenua, e comunque desueta, a un modello culturale sorto nel Settecento” (163), ma anche per evitare il rischio che la nebulosità terminologica nasconda una mancanza di chiarezza teorica, a sua volta in grado di inficiare l’incisività di qualsiasi sforzo critico.

Propongo allora di definire quello mitico come un complesso repertorio tematico-narrativo che affiora sotto la superficie del più generale polisistema culturale e si esplicita di volta in volta in diverse espressioni non solo letterarie; un repertorio primario, inoltre, la cui sopravvivenza diacronica e la cui conformazione morfologica sono condizionate dai processi di perenne metamorfosi che attraversano e costituiscono la sua natura di “forza attiva operante” (Malinowski 1976, 10).

Come accennato in precedenza, tale tentativo definitorio rimanda alla teoria dei polisistemi, elaborata tra i primi anni ’60 e ’90 da Even-Zohar e dai membri del Porter Institute for Poetics and Semiotics dell’Università di Tel Aviv. La loro proposta, nonostante si ponga nel solco di una certa tradizione critica d’impronta formalista e strutturalista, è di natura volutamente aperta e metodologica. Essa è infatti stata principalmente applicata nel campo dei *cultural studies* (Lambert 1997), dei *translation studies* (Shuttleworth 1997; Aveling 2005), dei problemi teorici legati al canone e ai rapporti tra letterature nazionali (Fantappiè, Sisto 2013; Bibbò 2014, 247-248), mentre, con l’eccezione di Franco Moretti (2000; 2003; 2013), è stata pressoché ignorata dagli studi di letteratura comparata. L’esclusione dalle bibliografie di quest’ultimo ambito appare piuttosto immotivata: essa fornisce infatti un quadro teorico di amplissimo spettro, capace di offrire strumenti adeguati all’analisi di contesti culturalmente complessi e stratificati, caratteristici dell’epoca contemporanea ma non solo. Grazie alla sua applicazione al mito,



difatti, si potranno chiarire alcune questioni fondamentali riguardanti la sua morfologia, mantenendo al contempo una visione sistemica e diacronica.

Muovendo da alcune riflessioni di Tynjanov, che, pur con slancio piuttosto scienziato, aveva già sottolineato come “l’opera letteraria è un sistema, e un sistema è la letteratura. Solo partendo da questa intesa di fondo è possibile costruire una scienza letteraria che non esamini il caos dei fenomeni e delle serie eterogenee, ma studi, invece, questi ultimi” (Todorov 1965, 129), Even-Zohar (1990b) teorizza compiutamente la necessità di considerare il sistema culturale come un polisistema:

If the idea of structuredness and systemicity needs no longer to be identified with homogeneity, a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are independent. (11)

Contrapponendosi ad altre visioni del sistema artistico-letterario caratterizzate da una maggiore chiusura, il polisistema permette di concepire l’universo culturale come un territorio fluido e cangiante, secondo una visione dinamica che sottolinea l’incessante tensione alla base della sua dinamicità: “These systems are not equal, but hierarchized within the polysystem. It is the permanent struggle between the various strata, Tynjanov has suggested, which constitutes the (dynamic) synchronic state of the system. It is the victory of one stratum over another which constitutes the change on the diachronic axis” (Even-Zohar 1990b, 14).

Le implicazioni teoriche risultano notevoli. Da un lato, riprendendo alcune delle più importanti intuizioni di de Saussure, i fenomeni culturali vengono considerati sistematicamente, cioè facenti parte di un insieme in cui l’identità e il valore di ogni membro sono dati dalla loro funzione all’interno di esso (Bottiroli 2006, 3-34); dall’altro, recuperando il dinamismo della proposta formalista e superando così la staticità del linguista francese, Even-Zohar elabora una proposta in cui gli elementi di un sistema non solo possono cambiare posizione e valore al suo interno, ma possono altresì migrare in un altro sistema, aumentando conseguentemente la fluidità dell’insieme: “In this centrifugal vs. centripetal motion, phenomena are driven from the center to the periphery while, conversely, phenomena may push their way into the center and occupy it. However, with a polysystem one must not think in terms of one center and one periphery, since several such positions are hypothesized” (Even-Zohar 1990b, 14).

Mentre i rapporti tra i diversi sistemi e tra gli elementi al loro interno sono mossi da una perpetua tensione che li può portare dalla periferia al centro del sistema e viceversa, Even-Zohar descrive il sistema letterario sulla scia del famoso modello di comunicazione elaborato in precedenza da Roman

Jakobson (Galan 1979). La vicinanza col precedente è pressoché totale, ad eccezione di alcuni cambiamenti terminologici. Tra questi particolare importanza riveste il repertorio, elemento centrale del nuovo sistema. A differenza del codice di Jakobson, il critico israeliano propone infatti un'idea più ampia, che racchiude non solo le regole di composizione ma anche i materiali utilizzabili nel processo di creazione e fruizione artistica, per cui esso si definisce come "the aggregate of rules and materials which govern both the making and the use of any given product" (Even-Zohar 1990c, 39). A sua volta il repertorio è formato da due classi distinte di elementi: i repertoremi e i modelli. Mentre i primi non vengono sufficientemente descritti e presentano una certa mancanza di chiarezza, il modello viene invece definito come "the combination of elements + rules + the syntagmatic relations imposable on the product" (Even-Zohar 1997, 20). Ma ancora più importante della definizione è la natura stessa del modello e come esso può essere sfruttato dagli attori del sistema: questi possono infatti combinare elementi diversi da differenti modelli e possono modificarli creandone versioni inedite, di modo che all'interno del sistema letterario l'estrema variabilità dei modelli e la loro malleabilità da parte degli utilizzatori originano i mutamenti che attraversano l'insieme. Tuttavia, non tutti i repertori appaiono caratterizzati da tale dinamica. Alcuni, definiti "primari", consentono l'ingresso di nuovi elementi, che innovano il repertorio e, modificandolo, lo allontanano dal rischio della staticità e dell'omogeneità; altri, definiti "secondari", non permettono il loro rinnovarsi, condannandosi così a quella che Even-Zohar (1990b) definisce icasticamente come "petrification" (17), ovvero la paralisi del repertorio e il suo conseguente scivolamento verso la periferia del sistema.

Infine, insieme all'eterogeneità e alle relazioni sistemiche di ogni elemento, la metamorfosi emerge come uno dei pilastri della teoria dei polisistemi. Questi sono infatti governati dalla cosiddetta legge di proliferazione, che chiarisce quando un sistema, da un punto di vista funzionale, possa essere considerato instabile:

On the level of the system, instability should not be identified with change, just as stability should not be identified with petrification. In other words, stability or instability of repertoire do not reflect, or necessarily generate, stability or instability of the system. A system which is incapable of maintaining itself over a period of time and is often on the verge of collapse is, from the functional point of view, unstable; while a system undergoing permanent, steady, and well-controlled change may adequately be considered stable simply because it perseveres. It is only such stable systems which manage to survive, while others simply perish. (Even-Zohar 1997, 26)

## Il mito e i polisistemi

Se non è dunque difficile comprendere come la teoria del polisistema, così delineatasi nei suoi tratti principali, sia stata proficuamente applicata alle questioni menzionate, il suo utilizzo rispetto alla realtà mitologica necessita di alcune precisazioni.

La presenza e la correlazione di più sistemi semiotici costituiscono i primi elementi che la rendono applicabile al complesso del mito e, soprattutto, al suo sviluppo diacronico. Nell'antichità greca, infatti, quello mitico non è un sistema completamente sovrapponibile a quello letterario, per due ragioni. Il profondo legame che le storie di dèi ed eroi intrattengono con la dimensione religioso-rituale impedisce di trattare il mito come un fatto puramente letterario. Allo stesso modo, la presenza delle medesime trame in contesti semiotici differenti da quello poetico (come mosaici, dipinti o sculture) rende la sua natura ancora più complessa e diversificata: infatti, come notato da Charles Segal (1986), "myth, though operating primarily through language, also shares common boundaries of content, formal organization, and expression with the visual arts, ritual, music, and in ancient Greece architecture also, for the plastic expressions of the myths frequently occur on the friezes and metopes of temples and other sacred buildings" (50). Seguendo le suggestioni di Even-Zohar, si può allora considerare il mito come un repertorio rigorosamente primario che nella Grecia antica occupa il centro di un gran numero di sistemi: quello letterario (in cui le opere a contenuto mitologico risultano preminenti rispetto alle altre), figurativo e religioso-rituale, tanto che la centralità in più sistemi rende possibile postularne la centralità in tutto il sistema culturale greco.

La teoria dei polisistemi permette però – e in questa duplice possibilità risiede buona parte del suo potenziale critico – di sovrapporre a questa descrizione morfologica e sincronica del polisistema della Grecia antica un'interpretazione *anche* diacronica, e quindi storica, perché, col passare del tempo, la centralità del mito all'interno del polisistema diminuisce insieme alla progressiva diminuzione dei sistemi il cui centro è occupato dal mito. Mentre da un lato la letteratura e la religione latine (McClintok 2020) ricorrono al patrimonio greco per ovvie ragioni di prestigio, contribuendo così alla sopravvivenza del repertorio, al contempo la posizione del mito nel polisistema culturale dell'antica Roma inizia a perdere la sua centralità e a dirigersi lentamente verso una periferia mai troppo desolata (si pensi, per esempio, a Virgilio e Ovidio). La ragione è semplice: mentre nel polisistema greco il mito non aveva forti alternative che ne minassero la fortuna, forme nuove – e totalmente latine – sia di esperienza religiosa sia di espressione letteraria iniziano a privare il mito della centralità che aveva ricoperto fino a quel momento e che non avrebbe mai più recuperato. Inoltre, il successivo avvento del Cristianesimo – che, nonostante il recupero sincretistico di alcuni

elementi religiosi pagani, si abbatté in maniera piuttosto violenta sul mondo classico (Nixey 2018) – contribuì in maniera rilevante a privare il mito di quelle profondità spirituali e religiose che lo avevano contraddistinto sino a quel momento, condannandolo invece a sopravvivere unicamente come insieme di narrazioni riscrivibili in diversi contesti espressivi.

Eppure, nonostante ciò, esso non è mai scomparso del tutto dai sistemi letterari dell'Occidente (e non solo). Com'è ovvio, non si possono ripercorrere in questa sede gli innumerevoli contesti, epoche e forme artistiche attraversati dalle riscritture del mito classico. Ciò che occorre però sottolineare – e che rende particolarmente utile il ricorso alla teoria dei polisistemi – è la straordinaria capacità del patrimonio narrativo mitico di sopravvivere come repertorio primario, ovvero in grado di migrare attraverso quei tempi e quei luoghi che, pur essendo tra loro molto diversi, risultano accomunati non solo dalla presenza del mito all'interno del sistema letterario, bensì anche dalla sua capacità di contaminare, proprio come nell'antichità, altri sistemi (come quello filosofico o politico) e di inserirsi addirittura come nuovo repertorio in sistemi culturali totalmente altri, come ben esemplificato da quei contesti postcoloniali – si pensi solo all'*Omeros* di Derek Walcott o alle *Baccanti* di Wole Soyinka – in cui le vicende del mito classico sono approdate in tempi piuttosto recenti.

La proposta di Even-Zohar può essere ragionevolmente applicata al mito anche per un'altra serie di ragioni più generali. L'insistenza sulla sistematicità, ovvero la correlazione di un numero variabile di elementi diversi, si presta particolarmente bene alla descrizione del mito antico, all'interno del quale trame, motivi e personaggi si intersecano in un reticolo straordinariamente rizomatico. D'altronde, che il mito, pur nella sua sfaccettata polifonia, costituisca una sistema non è una novità: Dowden e Livingstone (2011), per esempio, hanno definito il mito greco come “a system internalized by all Greek poets, all their historians and thinkers, and by the whole Greek nation” (3-4); Lowell Edmunds (2001), affrontando la dimensione intertestuale della poesia latina, ha parlato di un “verbal system that poems quote”, ovvero di un “set of narrative variants in poetry or prose or oral tradition or in two or in all three of these” (147); Frog (2015), sulla scia di Greimas (1987), ha notato quanto “mythology is like another system for communication, representation, labelling and interpretation; it is a system that functions symbolically rather than linguistically” (35). Tali descrizioni appaiono tanto corrette quanto incomplete: la visione sistemica – recentemente posta a fondamento di un'interessante proposta teorica dal taglio diacronico e intermediale (Zgoll 2019) – deve necessariamente essere inclusa in una più ampia visione polisistemica, non solo perché nell'antichità, come già intravisto da Segal (1986), “myth stands at an intersection of different sign systems” (49), ma anche perché in tutte le epoche successive il mito si è sviluppato come *un* sistema incluso in molteplici e diversi polisistemi

culturali, all'interno dei quali ha saputo mantenere posizioni di maggiore o minore prestigio, ma riuscendo sempre a condizionare gli altri sistemi, artistici e non solo.

Oltre a ciò, quanto detto sulla necessità del sistema di mutare attraverso l'inserimento continuo di nuovi elementi fotografa con grande precisione la realtà mitica, prima culturale e poi letteraria. Agli albori della sua storia tale apertura venne condizionata da due elementi distinti: da un lato – come detto – l'oralità, che determinava la produzione e la circolazione dei contenuti mitici, e dall'altro il carattere laico del sistema religioso greco, il quale, intersecandosi in profondità col sistema del mito, ne condizionò l'estrema variabilità e adattabilità. Ma quando il mito divenne un repertorio all'interno del sistema letterario (e, ancora una volta, non solo) il suo passato influì anche sulla nuova realtà: quando, cioè, i miti si trasformarono in un insieme di trame e vicende puramente artistiche, e quindi prive di contesto religioso (oltre che prodotte della scrittura e consumate attraverso la lettura), essi mantennero la tradizionale laicità e apertura che li contraddistinse fino a quel momento. Anzi, agli occhi di innumerevoli scrittori, artisti e drammaturghi, la ricchezza di varianti e possibilità accumulatesi nei secoli aumentarono la sua attrattiva espressiva, rendendolo uno strumento artistico incredibilmente duttile, come esemplarmente riassunto da Gian Biagio Conte (2002): "Il mito per i poeti è come se fosse una parola contenuta nel dizionario: quando esce dal dizionario ed entra nel testo, essa acquista una sola delle sue possibili accezioni. Anche il mito, come la parola, si declina e si coniuga, per conformarsi al senso complessivo del discorso [...]" (75-76).

Ed è proprio grazie a questa estrema ricchezza simbolica, unita a una naturale flessibilità nel momento dell'adattamento, che il repertorio mitico ha saputo posizionarsi tra centro e periferia di un gran numero di sistemi artistici antichi e contemporanei, letterari ma anche teatrali, pittorici e cinematografici. E per questa stessa ragione tale quadro teorico si adatta altresì particolarmente bene al cambio di prospettiva proposto di recente dalla *classical reception*. Nella correlazione di sistemi semiotici diversi, e nei processi necessariamente dinamici che ne determinano lo sviluppo, la contaminazione tra passato e presente e la rilettura innovativa e antigerarchica della classicità proposte dall'estetica della ricezione trovano nella teoria polisistemica un quadro teorico in linea coi propri principi ermeneutici: perché se, "since reception is concerned with the relationships between ancient and modern texts and contexts, as well as with those separated by time within antiquity" (Hardwick 2003, 5-6), le implicazioni critiche riguardano sia l'antico che le epoche successive, allora quella dei polisistemi emerge sia come la cornice più adatta all'analisi delle continue ibridazioni prodotte dalla lunghissima durata del mito, sia come la teoria maggiormente in grado di tenere in considerazione le caratteristiche della comunicazione mitica antica e, al contempo, di valorizzare le contaminazioni

più tipiche dell'estetica contemporanea, soprattutto legate ai contenuti del mito (Fusillo 2019; Ortoleva 2019).

## Conclusione

Quasi quarant'anni fa, in risposta ad alcuni studi che tentavano di interpretare la realtà mitica da un punto di vista strettamente semiotico, Glenn Most (1983) notò come "the introduction of semiotics into classical studies still has a long way to go before the fruitful results we can hope from it have been produced. What will be necessary is not only a thorough mastery of traditional philological techniques, but also a clear sense of the nature and limits of semiotic itself" (215). La precisazione risulta pertinente anche per quanto argomentato in questo saggio. Il modello che si è cercato di proporre, infatti, non è e non vuol essere né assoluto né onnicomprensivo: non solo perché pare ormai (giustamente) del tutto tramontata l'aspirazione della critica letteraria alla creazione di formule assolute e totalizzanti, non solo perché lo studio strutturale del mito *a là* Levi-Strauss, pur avendo prodotto risultati importantissimi, ha esaurito buona parte del suo potenziale critico, ma anche perché è la teoria stessa di Even-Zohar a essere volutamente aperta e polivalente, nonché adattabile agli ambiti più diversi senza alcuna pretesa di normatività (Even-Zohar 1990a, 53).

La sua applicazione al mito rappresenta così il *primo* passo (e non l'unico) di uno studio del mito e delle sue rielaborazioni moderne e contemporanee che, come propugnato dalla *classical reception*, si mantenga in equilibrio tra tempi e contesti diversi. Perché se "antiquity and modernity, present and past, are always implicated in each other, always in dialogue – to understand either one, you need to think in terms of the other" (Martindale 2006, 5-6), appare allora necessario innestare ogni singola lettura in quella più ampia visione polisistemica che, come si è cercato di dimostrare, si dimostra particolarmente adatta sia alla realtà culturale antica che alla complessità delle riscritture contemporanee. Si tratta pertanto di integrare, in modo che i due momenti – approccio polisistemico e successiva analisi testuale – non siano in contraddizione, proprio perché "a detailed study of the individual phenomena that make up the system simply lies beyond the reach of explanatory models for general cultural phenomena such as Polysystem Theory", cosicché "combining a polysystemic approach with textual analyses (for the study of a specific literary system) can bridge the chasm between the two approaches" (Codde 2003, 117).

Agli strumenti teorici attraverso cui realizzare tali analisi testuali non si può che accennare solamente *en passant*: la visione compiutamente sistemica della letteratura e la conseguente tassonomia mirabilmente proposta da Genette (1997), combinata con una critica tematica votata all'interpretazione

dei materiali raccolti attraverso la teoria intertestuale (Giglioli 2001), rappresentano le più importanti risorse per la lettura ravvicinata delle riscritture mitiche (Renna 2020), strumenti che anche in questo caso – come in quello della teoria dei polisistemi – risultano perfettamente in linea con l’ “intertextuality without texts” (Burgess 2012) teorizzata per la letteratura greca arcaica e per il sistema di continui richiami e riprese tipico della letteratura latina (Conte 1974).

Le operazioni di *close reading* condotte a partire da queste coordinate teoriche continueranno a fornire esiti senza dubbio importanti, ma risulteranno incomplete se non supportate da una visione d’insieme che cerchi di riconoscere, motivare e interpretare i meccanismi culturali che costituiscono una dimensione fondamentale della lunga durata del mito. Esso, come molti altri fenomeni culturali, può essere indagato *anche* da lontano, perché, secondo la celebre formula del *distant reading*, la distanza è “condition of knowledge” (Moretti 2000, 57). Da questa prospettiva, allora, soffermarsi sul mito e sulle sue riscritture senza leggere o citare nemmeno un testo può essere considerata come una rinuncia sì dolorosa, ma necessaria a una comprensione tanto più generale quanto più profonda. Perché, nuovamente con le parole di Moretti (2000),

If, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more. If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something. We always pay a price for theoretical knowledge: reality is infinitely rich; concepts are abstract, are poor. But it’s precisely this ‘poverty’ that makes it possible to handle theme, and therefore to know. This is why less is actually more. (57-58)

## BIBLIOGRAFIA

- AVELING, H. 2005. “Two Approaches to the Positioning of Translations: A Comparative Study of Itamar Even-Zohar’s Polysystem Studies and Gideon Toury’s Descriptive Translation Studies and Beyond.” *Kritika Kultura* 6: 6-25.
- BETTINI, M. 1989. “Le riscritture del mito.” In *Lo spazio letterario di Roma antica, I: La produzione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, 15-35. Roma: Salerno.
- . 2002. “Mythos/fabula.” In *Il Romanzo, III: Storia e Geografia*, a cura di F. Moretti, 93-107. Torino: Einaudi.
- . 2008. “Il mito fra autorità e discredito.” *L’immagine riflessa* 17: 27-64.
- BIBBÒ, A. 2014. “Canone e canoni.” In *Letterature comparate*, a cura di F. De Cristofaro, 227-255. Roma: Carocci.
- BOTTIROLI, G. 2006. *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi.
- CALAME, C. 1988. “Introduction: évanescence du mythe et réalité des formes narratives.” *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, éd. par C. Calame, 7-14. Genève: Labor et fides.
- . 2015. *Qu’est-ce que la mythologie grecque?* Paris: Gallimard.

- CODDE, P. 2003. "Polysystem Theory Revisited: A New Comparative Introduction." *Poetics Today* 24/1: 91-126.
- COMETA, M. 2017. *La letteratura necessaria. Perché le storie ci aiutano a vivere*. Raffaello Cortina: Milano.
- CONTE, G.B. 1974. *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Einaudi.
- . 2002. *Virgilio. L'epica del sentimento*. Torino: Einaudi.
- CSAPO, E. 2005. *Theories of Mythology*. Malden: Blackwell.
- DETIENNE, M. 1983 [1981]. *L'invenzione della mitologia*, trad. di F. Cuniberto. Torino: Bollati Boringhieri.
- DORTY, W. 2000. *Mythography. The Study of Myths and Rituals*. Tuscaloosa-London: The University of Alabama Press.
- DOWDEN, K., LIVINGSTONE N. 2011. "Thinking through Myth, Thinking Myth Through." *A Companion to Greek Mythology*, ed. by K. Dowden, N. Livingstone, 3-24. Malden: Blackwell.
- EDMUNDS, L. 2001. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- . 2014. (ed.). *Approaches to Greek Myth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- EVEN-ZOHAR, I. 1990a. "Laws of Literary Interference." *Poetics Today* 11/1: 53-72.
- . 1990b. "Polysystem Theory." *Poetics Today* 11/1: 9-26.
- . 1990c. "The 'Literary System'." *Poetics Today* 11/1: 27-44.
- . 1997. "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research." *Canadian Review of Comparative Literature* 24/1: 15-33.
- FANTAPPIÈ, I., SISTO M. (ed.). 2013. *Letteratura italiana e tedesca, 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- FROG, M. 2015. "Mythology in Cultural Practice: A Methodological Framework for Historical Analysis." *Between Text and Practice: Mythology, Religion and Research, A Special Issue of The Retrospective Methods Network* 10: 33-57.
- FUSILLO, M. 2019. "Espansioni, irradiazioni, diffrazioni." *Le forme e la storia* XII: 53-56.
- GALAN, F. 1979. "Literary System and Systemic Change: The Prague School Theory of Literary History, 1928-1948." *PMLA* 94/2: 275-285.
- GENETTE, G. 1997 [1982]. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di R. Novità. Torino: Einaudi.
- GIGLIOLI, D. 2001. *Tema*. Scandicci: La Nuova Italia.
- GREIMAS, A.J. 1986. "Comparative Mythology." In *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, trans. by P. Perron, F. Collins, 3-16. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GUIDORIZZI, G. 2009. *Il mito greco. Gli dei*. Milano: Mondadori.
- HARDWICK, L. 2003. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- ILES JOHNSTON, S. 2019. *The Story of Myth*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- KINDT, J. 2012. *Rethinking Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAMBERT, J. 1997. "Itamar Even-Zohar's Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research." *Canadian Review of Comparative Literature* XXIV/1: 7-14.
- LEGHISSA, G., MANERA E. (ed.). 2015. *Filosofie del mito nel Novecento*. Roma: Carocci.
- MALINOWSKI, B. 1976. "Il mito nella psicologia primitiva." *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, 1-60. Roma: Newton Compton.
- MARTINDALE, C. 2006. "Thinking through Reception." In *Classics and the Uses of Reception*, ed. by C. Martindale, R. Thomas, 1-13. Malden: Blackwell.
- McCLINTOK, A. (cur.). 2020. *Storia mitica del diritto romano*. Bologna: Il Mulino.
- MORETTI, F. 2000. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1: 54-68.
- . 2003. "More Conjectures." *New Left Review* 2: 73-81.
- . 2013. "Evolution, World-Systems, Weltliteratur." In *Distant Reading*, 121-135. London-New York: Verso.



- MOST, G. 1983. "Of Motifemes and Megatexts: Comment on Rubin/Sale and Segal." *Arethusa* 16/1-2 (1983): 199-218.
- NIXEY, C. 2018. *Nel nome della Croce. La distruzione cristiana del mondo classico*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ORTOLEVA, P. 2019. *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*. Torino: Einaudi.
- RENNA, S. 2020. "Riscrivere i classici, interpretare le riscritture. Storia e prospettive." *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, a cura di A.M. Babbi, A. Comparini, 31-44. Roma: Carocci.
- SBARDELLA, L. 2006. *Oralità. Da Omero ai mass media*. Roma: Carocci.
- SEGAL, C. 1986. "Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy." *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, 48-74. Ithaca-London: Cornell University Press.
- SHUTTLEWORTH, M. 1997. "Polysystem Theory." *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by M. Baker, 176-179. London-New York: Routledge.
- SOURVINOU-INWOOD, C. 2000a. "What is Polis Religion?" In *Oxford Readings in Greek Religion*, ed. by R. Buxton, 13-37. Oxford: Oxford University Press.
- . 2000b. "Further Aspects of Polis Religion." *Oxford Readings in Greek Religion*, ed. by R. Buxton, 38-55. Oxford: Oxford University Press.
- SLATKIN, L. 1991. *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad*. Berkeley: University of California.
- TODOROV, T. 1968. (ed.). *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi.
- ZGOLL, C. 2019. *Tractatus mythologicus. Theorie und Methodik zur Erforschung von Mythen als Grundlegung einer allgemeinen, transmedialen und komparatistischen Stoffwissenschaft*. Berlin-Boston: de Gruyter.



CHIARA LOMBARDI

# RAPPORTI DI FORZA E DESIDERIO MIMETICO ALLE ORIGINI DELLA STORIA

*La novella di Gige e Candaule (Erodoto, Boccaccio, Moravia)*

**ABSTRACT:** The essay reads Herodotus' tale of Gyges and Candaule as a fundamental archetype of human behavior set at the origins of History. By dramatizing the "mimetic desire" (Girard) within "relations of power" (Ginzburg), the narration represents History in its universality, through the lens of literary characters, symbols and plots. Among the rewritings of the tale, Boccaccio's *Dec.*, II 7 and Moravia's novel *La donna leopardo* show the strength and the flexibility of the archetype in suiting different historical and cultural contexts.

**KEYWORDS:** History and Narrative, Mimetic Desire, Balance and relations of Power, Herodotus, Boccaccio, Alatiel, Moravia.

## La storiografia antica nel dibattito moderno

La recente riconsiderazione del metodo degli storiografi antichi mostra il rinnovato interesse per la relazione, costante nel mondo classico, tra la ricostruzione storica e la rappresentazione dei motivi antropologici, umani in senso lato, che in essa convergono.<sup>1</sup> L'indagine ha riguardato, e tuttora interessa, i rapporti tra le tecniche narrative della storiografia e della letteratura, nei reciproci scambi tra i linguaggi, le forme e i modi, tra cronologia e morfologia (Ginzburg 2017 [1989], XXXI). Si tratta, infatti, di due approcci diversi ma in realtà complementari: da una parte, la ricostruzione delle fonti tende all'oggettività o, meglio, alla lettura il più possibile neutra dei dati storico-archeologici a disposizione; dall'altra, l'analisi dell'umano quale interprete e motore della Storia stessa si basa su forme di astrazione e simbolizzazione. In questo caso, la matrice narrativa non indebolisce la verità, ma la arricchisce di prospettive di indagine più ampie, dove antropologia storica e mito si incontrano.

La necessità di fare emergere questo sostrato umano, legato alla volizione e alle passioni, è già ben presente al dibattito ottocentesco che accompagna lo

---

<sup>1</sup> Si vedano Louch 1969; Ginzburg 1988 e 2000; Momigliano 1992; White 1974; 1978 [1973]; 1984; 2007; Dosse 1987; Rösen 2006; 2012; Marengo 2009; Zinato 2015; Helo 2016; Clarke 2017.

sviluppo del romanzo storico. Nella *Lettre à Monsieur Chauvet*, ad esempio, Manzoni polemizza con la tendenza a opporre poesia e storia, *invenzione e creazione* e ricerca storiografica.

“Che cosa ci dà la storia?”, si domanda Manzoni (2011):

Ci dà avvenimenti che, per così dire, sono conosciuti soltanto nel loro esterno; ci dà ciò che gli uomini hanno fatto. Ma quel che essi hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro successi e i loro scacchi; i discorsi coi quali hanno fatto prevalere, o hanno tentato di far prevalere, le loro passioni e le loro volontà su altre passioni o su altre volontà, coi quali hanno espresso la loro collera, han dato sfogo alla loro tristezza, coi quali, in una parola, hanno rivelato la loro personalità; tutto questo, o quasi, la storia lo passa sotto silenzio; e tutto questo è invece dominio della poesia. (94)

Il rilievo del metodo storico e della retorica degli antichi è, inoltre, alla base del pensiero di Nietzsche che si esprime in gran parte della sua opera e, in particolare, nel saggio giovanile *Su verità e menzogna* e nella seconda delle *Considerazioni inattuali* intitolata *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. La convivenza tra finzione e ricostruzione oggettiva del vero, o dei dati o delle fonti, la retorica e la storia, per usare un'espressione di Hayden White, avviene in senso non dicotomico o falsificante, ma funzionale alla creazione di un paradigma “metastorico” o riflessivo (White 1978 [1973]). Di qui l'interesse per l'analisi congiunta o comparata della morfologia e della retorica nella scrittura della storia e per le strategie concettuali con cui uno storiografo (antico e moderno) spiega i suoi dati.

White, Ginzburg e Momigliano costituiscono ancora oggi i punti di riferimento più consistenti per riconsiderare la storiografia antica nel suo valore concettuale, archetipico e metodologico, e per collegarla in maniera significativa all'interrogazione sul presente e sulle attuali *forme di storia*. Da una parte, nelle opere di Momigliano (cfr. 1977; 1983; 1992) è già evidente quella tendenza alla “eliminazione delle barriere disciplinari” recentemente affermata nel saggio-intervista tra Jacques Le Goff e Jean-Pierre Vernant intitolato *Dialogo sulla storia*, dove si individua nell'antropologia storica un terreno di incontro e di confronto (Le Goff e Vernant 2015 [2014], 21). Dall'altra, White e Ginzburg riconsiderano l'eredità degli antichi da due punti di vista diversi ma complementari: se l'impostazione di White risulta basata sul concetto di scrittura storica come rappresentazione, “artefatto letterario” (White 2006, 15), “discorso che via via riempie l'archivio delle attività specificamente umane” (9), in polemica con la dicotomia tra fatto e fantasia (10), l'opera di Ginzburg vi contrappone il concetto di *prova* come elemento che mette al riparo dal rischio, di matrice postmoderna e scettica, di una perdita di consistenza e di verità del *fatto*. Ginzburg dimostra come la prova, centrale già nella *Retorica* aristotelica, diventi documento culturale fondamentale per “spazzolare la storia contropelo”, secondo l'espressione di

Walter Benjamin (Ginzburg 2000, 47). Nel saggio *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, lo studioso sfoglia i palinsesti letterari e artistici nel loro valore narrativo e documentario, nelle relazioni reciproche e nei rapporti di potere che ogni testo propone in senso critico e problematico rispetto all'ordine sociale. Lo dimostrano gli esempi di lettura intertestuale e interculturale di testi, di fonti (a loro volta intese come "vetri deformanti": Ginzburg 2000, 49) e documenti (nel senso più ampio del termine) che lo studioso, entrando nelle loro "crepe" (108), propone nella raccolta.

Su queste premesse, vorrei leggere un episodio della storiografia antica che ha lasciato un segno molto profondo nella memoria culturale come archetipo funzionale a rappresentare quei rapporti di forza che si trovano alle origini della Storia ma che si rinnovano in forme diverse nel presente, adattandosi ad esso (cfr. Spina 1999). Si tratta del racconto di Gige e Candaule nelle *Storie* di Erodoto.

Per lo storiografo di Alicarnasso, innanzitutto, l'obiettivo della ricerca storica (*historíes apódexis*, "Proemio", dedicato alla Musa Clio, *Storie*, 1 sgg.: Erodoto 1996) è duplice, perché converge con il fine in generale attribuito alla poesia e alla letteratura da una parte e, dall'altra, con la ricerca delle cause (l'*eziologia*) che pertiene alla scienza: la Storia deve salvare le imprese degli uomini dall'oblio e, al tempo stesso, mostrare la causa (*aitía*) delle guerre (nello specifico, di quella tra Greci e Barbari: *ibid.*). La forma letteraria, che modella genealogie, osservazioni etnologiche, novelle, aneddoti etc., per il suo valore estetico e per la sua tendenza all'universale contro il particolare del fatto in sé (secondo la nota posizione espressa da Aristotele nella *Poetica* IX 1451a-1452b), diventa essenziale in questa ricerca, nell'*historia*, termine impiegato anche da Manzoni nel documento fittizio dell'Introduzione ai *Promessi Sposi* in un senso duplice, affine a quello erodoteo (Manzoni 2002, 5). All'interno della ricostruzione dei fatti e dei rapporti di causa-effetto, Erodoto rintraccia (o inventa) miti o nuclei leggendari (*fabulae*, secondo Cicerone, *De Legibus*, I 1, 5) fondamentali per l'interpretazione della Storia, che fungono da archetipi universali e, in quanto tali, sono soggetti ad adattamenti e a risemantizzazioni successive.

L'aspetto interessante della novella di Gige e Candaule deriva dalla particolare narrazione dei rapporti di forza e del desiderio mimetico che ad essi si collega. La vicenda sposta l'idea del potere e del possesso dall'ambito politico a quello erotico, suggerendo un più ampio paradigma di interpretazione della Storia, peraltro all'interno di una concezione di verità sfaccettata e instabile, che chiama in causa le modalità di scrittura della storiografia stessa. Il valore universale e fondativo di questo archetipo trova conferma, a mio avviso, in due narrazioni molto diverse ma collegate tra loro: le avventure di Alatiel nella novella II, 7 del *Decameron* di Boccaccio (il quale riscrive il mito di Gige e Candaule nel *De casibus*), per l'ossessiva riproposta

di casi di desiderio triangolare omicida sottesa alla metaforizzazione di una *translatio imperii* che si proietta sul piano erotico; il romanzo *La donna leopardo* di Alberto Moravia, dove è menzionata esplicitamente la narrazione erodotea al fine di spiegare, ricorrendo alla memoria culturale, la relazione tra possesso amoroso e rapporti di forza nella fisionomia della società occidentale contemporanea soggetta al neocapitalismo, con la funzione di movimentare e rendere più complicati gli stessi giochi di potere e di consumo.

### Erodoto e lo specchio della Storia

Alle origini della Storia c'è, per Erodoto, un racconto, un *lógos* paradigmatico (Chiasson 2003, 6) che si sviluppa intorno a un'immagine scandalosa in cui la Storia stessa, nei suoi meccanismi più profondi e oscuri, si specchia: quella della moglie di Candaule re di Lidia, mostrata nuda dal sovrano alla sua guardia del corpo, Gige, che prenderà il suo posto dopo averlo ucciso.<sup>2</sup> L'episodio si colloca intorno al 685 a.C. e ha la funzione di spiegare un cambiamento di "potere" (*hegemoníe: Storie, I, 7*). Si tratta dell'avvicendamento dalla famiglia degli Eraclidi, a cui appartiene Candaule, a quella dei Mermnadi, rappresentata da Gige e, in seguito, da Creso, il ricchissimo sovrano destinato ad essere vinto da Ciro il Vecchio nel 546 a.C. con la conquista della Lidia e la sua annessione all'impero persiano, a sua volta sconfitto dai Greci in quella grande guerra che costituisce l'argomento principale delle *Storie*.

All'inizio di queste vicende di *translatio imperii*, Erodoto ha dunque l'abilità di collocare "un delizioso inserto novellistico" (Colonna-Bevilacqua in Erodoto 1996, 67, n.1), ovvero "un dramma con tre attori e cinque scene" (Asheri 1989, CI; cfr. Travis 2000) che si apre con la vanità del sovrano di mostrare la propria donna nuda in tutta la sua bellezza:

[8, 1] Candaule si era molto innamorato di sua moglie ed essendo innamorato era convinto di possedere la donna più bella di tutte. Animato da tale convinzione, siccome tra le sue guardie c'era un tale Gige figlio di Dascilo, che gli piaceva moltissimo, a questo Gige Candaule non solo confidava i suoi affari più importanti, ma anche faceva di continuo grandi lodi della bellezza della moglie. [2] Non molto tempo dopo – era destino che la sventura si abbattesse su Candaule – si rivolse a Gige dicendo: "Gige, io penso che tu non mi creda quando ti parlo della bellezza di mia moglie: in effetti le orecchie sono testimoni meno attendibili degli occhi. E bene, fa' in modo di vederla nuda". [3] Ma l'altro gridò: "Signore, che discorso insano mi stai facendo? Mi ordini di guardare la mia signora nuda? Una donna, quando la si spoglia della tunica, la si spoglia anche del pudore". (*Storie, I, 8, 1-3*)

<sup>2</sup> Per una più ampia interpretazione dell'episodio, che si trova anche in Platone (*Rsp.* 359 d-360b), e in Nicola Damasceno (*F. Gr. Hist.* 90 F), cfr. Rosenbaum-Rossi 1971; Wenghofer 2014; Soares 2014.

Nei rapporti di potere tra i due personaggi, la superiorità di Candaule obbliga Gige – pur riluttante, almeno in un primo tempo – all’obbedienza e all’esecuzione di quel piano che tuttavia si ritorcerà, grazie al ruolo attivo della donna, alla sua parola e alla difesa della propria dignità, contro chi l’ha ideato:

[10, 1] Gige, poiché non poteva sottrarsi a questa imposizione, era pronto a obbedire. [...] [2] Quando Gige arrivò, la donna gli disse: “Ora, Gige, ti si aprono queste due strade e ti offro la possibilità di scegliere quale vuoi percorrere: o uccidi e avrai me e il regno dei Lidi, oppure sei tu che devi morire immediatamente, perché tu non veda più, obbedendo in tutto a Candaule, ciò che non devi vedere. [3] Insomma o deve morire lui, che ha ordito questa faccenda, o devi morire tu, che mi hai vista nuda e hai agito in maniera sconveniente”. Gige, a tali, parole, restò attonito per un po’ di tempo, quindi la supplicò di non costringerlo a compiere una simile scelta. [4] Ma non riuscì a convincerla e si vide veramente davanti alla necessità di uccidere il suo signore o di essere ucciso lui stesso da altri: scelse la propria salvezza. (*Storie*, I, 10-11)

Il racconto, qui necessariamente scorciato, è denso di immagini emblematiche, costruito su un’accurata organizzazione retorica del discorso che si rivela capace, come ha messo in evidenza François Hartog, di ridefinire o di invertire, discutendole e rendendole instabili, le più prevedibili polarità in atto, a partire da quelle di potere (maschile/femminile; dominante / dominato: Hartog 1980 [it. 1992], 212 sgg.; cfr. Gray 1995). I dialoghi enfatizzano la vivacità e il realismo della narrazione, creando sospensione e condivisione empatica nel lettore, e al tempo stesso mostrando l’arte insuperata di Erodoto come *storyteller* (Romm 1998, 114-131), la sua capacità di dialogare con i grandi poeti e epici e tragici (Chiasson 2003, 19 sgg.; cfr. Segal 1996; Pelling 1997 etc.).

Sul piano simbolico, la narrazione pone in rilievo la visione e la nudità, la cui relazione suggerisce sia il collegamento – poi esplicitamente sviluppato da Freud – tra sfera erotica, occhio e potere, sia una riflessione metaletteraria e di metodo. Proprio il rapporto tra visione, persuasione e prova, su cui si fonda questo episodio, è al centro dell’indagine di Erodoto, che insiste sulla preminenza dell’*autopsia* sulla fonte di seconda mano (e sull’*akoē*) nel metodo storiografico. E sulla centralità della prova nei rapporti tra Storia e prova si basa, come anticipavo, gran parte della riflessione di Carlo Ginzburg (Ginzburg 2000, 47). A proposito del passo erodoteo, inoltre, Hartog sottolinea il collegamento tra “fare credere” e “fare vedere”; e spiega, citando Benveniste, come *hístōr* fosse, anticamente, il *testimone*, “testimone in quanto sa, ma soprattutto in quanto ha visto” (Hartog 1992 [1980], 224).

La novella, infine, dà voce e corpo a un triangolo amoroso che collega la vanità e la *hybris* (intesa come presunzione ma anche come violenza vera e propria) all’invidia, motivo archetipico legato al desiderio mimetico e al

divieto (Girard 1983 [1978], 29). Come è noto, Girard collega il desiderio mimetico al rapporto tra mimesi e autoreferenzialità letteraria in *Mensonge romantique et vérité romanesque*, estendendo il discorso dall'antropologia alla teoria letteraria. Nel caso specifico il triangolo amoroso costituisce un motivo costante legato alle formulazioni narrative sulle origini delle guerre, che compongono un vero e proprio archetipo con diverse varianti: Elena, Paride e Menelao nella guerra di Troia; Achille, Agamennone e Briseide dopo la restituzione di Criseida; lo stupro di Lucrezia, moglie del valoroso soldato Collatino, ad opera di Lucio Tarquinio che la porta al suicidio, narrato nel primo libro di *Ab urbe condita* di Livio etc. Altra variante di questo archetipo è il mito di Edipo, che uccide il padre, possiede la madre, seppure inconsapevolmente, e prende al suo posto il potere a Tebe. Nel mondo biblico, il triangolo riguarda i fratelli: Caino e Abele, Giacobbe e Esaù, Giuseppe e i suoi fratelli, che lottano per il favore di Dio e, di conseguenza, per il potere, talvolta indicando la donna – e, con essa, la prole – come ulteriore oggetto di conquista e di accrescimento del proprio potere (cfr. Girard 1983 [1978], 191-234; Bottioli 2011; Recalcati 2020).

Nella novella erodotea di Gige e Candaule, in realtà, il conflitto tra i due contendenti nasce non dal desiderio spontaneo di Gige, ma dalla vanità e dal ragionamento errato di Candaule. Ciò ha ugualmente come esito l'uccisione del 'vecchio' re e la nuova unione tra Gige e sua moglie, secondo un modello di successione che, in quanto tale, può leggersi anche alla luce del rituale di trasmissione di potere del Re del Bosco studiato da Frazer in *The Golden Bough*. L'archetipo drammatizza le principali forze dell'agire umano all'interno della Storia, pur senza scioglierne il mistero: il desiderio mimetico e il dinamismo o l'instabilità dei rapporti di forza. La vanità, in particolare, movimentata e problematizza la relazione triangolare, rendendo Gige e Candaule mediatori, soggetti e rivali al tempo stesso (cfr. Girard a proposito di *Le rouge et le noir*: Girard 1965 [1961], 11), quindi attori ancora più duttili a interpretare, in forma archetipica, il dramma della Storia e delle sue leggi, in fondo *inaccessibili*, come le ha definite Tolstoj in *Guerra e pace*.

### Nel gioco di molteplici rapporti di forza: Alatiel e il veleno del desiderio

La storia di Alatiel narrata nella novella II, 7 del *Decameron* sembra non avere molto a che fare con la fonte erodotea, tanto più che Boccaccio praticava superficialmente il greco (anche se i suoi rapporti con la lingua e la cultura ellenica sono stati recentemente riconsiderati: cfr. Foster Gittes 2008; Battaglia Ricci 2018). Siamo comunque certi che l'autore conoscesse la storia di Gige e Candaule perché la riscrive nel *De casibus virorum illustrium* (II, XIX; Boccaccio 1983, 177-179). Qui il racconto boccacciano, benché più sintetico, si arricchisce di passioni: *l'impudicitia* e la *nequitia* e, soprattutto, *l'illecebris*



*cupido* di Gige nel vedere la nudità della moglie di Candaule, che lo avrebbe spinto a impossessarsi del regno e della donna del sovrano. Sono ugualmente enfatizzate la bellezza della donna (*eximie formositatis*) e il corpo che si svela, ostentato dalla vanità del marito, nella notte. A livello metaletterario, inoltre, sono messi in evidenza gli elementi di un'indagine storiografica completa: la vista, l'udito, la prova, la dimostrazione (perché Gige si renda conscio della felicità dell'amico, non bastano le parole, ma ci vuole una prova diretta, come si evince dall'opposizione *verbo / demonstratio*).

Se la fonte erodotea non influenza la novella di Alatiel sul piano dell'intreccio, come è evidente, si può però ipotizzare che influisca su taluni livelli simbolici che contribuiscono a interpretare la narrazione non tanto in relazione alla nozione di avventura e al desiderio maschile che muove la trama, quanto come specchio esemplare di rapporti di forza che dominano la scena del potere e della Storia, *tradotti* in ambito amoroso. Certamente la novella che ha per protagonista la bellissima figlia del *soldano* di Babilonia, partita per andare a sposare il re del Garbo, provincia settentrionale del Marocco, costruisce un'avventurosa odissea sulle rotte commerciali del Mediterraneo (Simon 2000; Picone 2008 etc.). Essa dura non dieci anni, come il viaggio di Ulisse, ma quattro anni, durante i quali la giovane "alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi", come è la rubrica ad anticipare. Alatiel salpa da Alessandria d'Egitto e approda in una serie di luoghi che coincidono con un desiderio che si avvelena e si fa omicida, lungo una rotta di mare e sangue. Ad ogni tappa, la giovane è oggetto di desiderio di un uomo con cui si unisce, il quale è ucciso dal successivo pretendente, in una triangolazione che ha inizio con un fratricidio, quello che coinvolge Pericone da Visalgo e il fratello Marato, e che instaura una sorta di coazione a ripetere all'interno di un copione non casualmente ricorrente. Il motivo di interesse per questa narrazione consiste, dunque, non soltanto nell'effetto saporoso e paradossale provocato dalla donna "con otto uomini forse diecimila volte giaciuta" (II, 7, 121), ma nello schema del desiderio triangolare che costituisce la matrice simbolica di una *translatio imperii* intesa come passaggio di potere in senso lato.

La relazione tra desiderio sessuale e desiderio di ricchezza e di potere, del resto, è a ben vedere messa in evidenza già nella lunga premessa del narratore, Panfilo, alla novella vera e propria (cfr. Bárberi Squarotti 1993, 65). "Malagevolmente, piacevoli donne, si può da noi conoscer quello che per noi si faccia" (II, 7, 3): così essa comincia, con una sentenza che rivela la difficoltà di conoscere un meccanismo psicologico in realtà fondamentale, quello che collega il desiderio di beni materiali alla violenza (quella *hybris* già evidenziata nell'analisi del passo erodoteo), nel miraggio di una felicità inconsistente. L'esemplificazione si estende alla brama dei regni conquistati con il sangue di fratelli e amici, in un contesto in cui risultano collegati la morte e l'oro (si consideri la paronomasia: *la morte loro... nell'oro*) delle

mense dove, del desiderio, si beve il veleno (II, 7, 4-5). Di conseguenza, la felicità è prospettiva illusoria in questo contesto (II, 7, 6), da un punto di vista che ricorda un altro celebre brano di Erodoto, quello sul pianto di Serse ad Abido (per questo rapporto cfr. Law 1948).

C'è, inoltre, un momento del racconto in cui la relazione con la novella erodotea di Gige e Candaule diviene più esplicita, e precisamente quando il principe di Morea sollecita il duca di Atene, suo amico e parente (II, 7, 48), a vedere di persona la bellezza di Alatiel:

[...] dopo alcun dí, venuti insieme a ragionamento delle bellezze di questa donna, domandò il duca se così era mirabil cosa come si ragionava.  
A cui il prenze rispose: «Molto più; ma di ciò non le mie parole, ma gli occhi tuoi voglio ti faccian fede» (II, 7, 49).

Come nel *lógos* delle Storie di Erodoto e in quella che sarà la riscrittura del *De casibus*, così in questo passo la vanità del principe asseconda la curiosità del duca, portando a testimonianza (a *fare fede*) non solo le “parole”, ma direttamente “gli occhi”. In questo modo si accendono ad un tempo la meraviglia, il desiderio avvelenato e invidioso (*Dec.*, II, 7, 51), e l'istinto omicida, immediatamente assecondato. Non solo; per ironia della sorte, la situazione si ripresenta analoga tra il successivo amante di Alatiel, Constanzio, e il duca di Atene, “il quale, mal ricordandosi di ciò che al prenze avvenuto era per averla mostrata a lui, promise di farlo” (II, 7, 66).

Attilio Hortis ha interpretato il *De casibus* come un dramma in cui il lettore diventa “spettatore”, e nel quale Boccaccio “prescelse il metodo della storia” pur con un approccio da filosofo morale (Hortis 1879, 121-123). Il breve capitoletto dell'opera erudita latina rappresenta così un anello di congiunzione tra la Storia (il testo erodoteo) e la narrazione, o tragedia (il genere *de casibus* aveva spesso fatto da modello per gli sviluppi tragici, non solo in Italia ma anche in Inghilterra, ad esempio con il *The Fall of Princes* di John Lydgate per Shakespeare). Non trascurabile, da questo punto di vista, è che nel contesto di questa *piccola tragedia* tutti coloro che possiedono Alatiel sono nobili, quindi a lungo protagonisti per eccellenza di intrecci tragici ed espressione di potere sociale e politico.

Per due volte esplicitamente, dunque, ma in fondo in tutte e nove le sue unioni, Alatiel reinterpreta la scena di cui si era resa protagonista la moglie di Candaule: complice la bellezza, descritta e qui ribadita per iperbole come in Erodoto, la donna suscita la meraviglia e il desiderio, ponendosi al centro di quel rapporto tra vanità e *hybris*, e tra invidia, violenza e possesso che caratterizza l'archetipo del triangolo amoroso. Boccaccio però, come farà Moravia, va oltre Erodoto, in quanto identifica e, al tempo stesso, disinnescava questo stesso principio che anima l'uomo e la Storia: il desiderio, la passione desiderante, quella che Tacito definiva *libido dominandi*, collegando erotismo

e potere. Se le avventure di Alatiel possono infatti intendersi come una trasfigurazione narrativa e archetipica delle “vicende di aspirazione, di lotta, di conquista, di rovina” (Bárberi Squarotti 1993, 64), possono altresì leggersi come rappresentazione di un “dominio maschile” (Bourdieu 1998; cfr. *infra*) che qui si consuma da solo, tra vanità e desiderio invidioso, fino alla ripetizione ossessiva e all’inevitabile distruzione (del maschio e del potere). Come una sfinge sui corpi fatti a pezzi delle sue vittime, perciò, Alatiel alla fine trionfa grazie alla pazienza o “alla strategia di sopravvivenza” (Bárberi Squarotti 1993, 75), o alla tautologia, in senso wittgensteiniano (Wittgenstein 1989, 79-81) e poi moraviano (Lombardi 2011; Turchetta 2018). Con la sua magistrale orazione finale, poi, la bellissima principessa orientale mette in luce la labilità del dato empirico e il potere della parola (cfr. Cazalé Bérard 1994) – e, implicitamente, il pericolo – di cancellare e riscrivere la realtà e, con essa, la Storia.

#### Sulla “vanità di proprietario”: Gige e Candaule in *La donna leopardo* di Moravia

Nel collocare la novella emblematica di Gige e Candaule all’origine delle sue *Storie* (e, in questo modo, della Storia), Erodoto ha dunque il merito di comprendere, per primo, ciò che Calvino, nel saggio “I promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza”, attribuisce a Manzoni: l’aver individuato e preso “a cuore” non tanto dei personaggi quanto “delle forze, in atto nella società e nell’esistenza, e i loro condizionamenti e contrasti”; “I rapporti di forza sono il vero motore della sua narrazione, e il nodo cruciale delle sue preoccupazioni morali e storiche” (Calvino 1980, 273-274; si noti che queste riflessioni sono collocate in un paragrafo intitolato “Il triangolo del potere”).

Moravia, che con Boccaccio e Manzoni (ma anche con Erodoto) dialoga in *L’uomo come fine* anche a proposito di Storia e di finzione<sup>3</sup>, si colloca in qualche modo sulle loro tracce. Del resto, la sua scrittura ha al centro la Storia e l’uomo che ne è responsabile e vittima al tempo stesso, certamente interprete. Il romanzo *La donna leopardo*, in particolare, legge la società contemporanea occidentale della seconda metà degli anni Ottanta, spietatamente consumistica, guardandola da distante, ovvero nel cuore dell’Africa, “cuore di tenebra” potremmo dire, e precisamente in Gabon. Qui si spostano due coppie: il giornalista Lorenzo con la giovane sposa, Nora, e il direttore del giornale per cui lavora Lorenzo, Flavio Colli, con sua moglie Ada. La situazione iniziale e certi sviluppi del romanzo presentano non casuali

<sup>3</sup> Cfr. Moravia 1973, 117 sgg. (nel saggio intitolato *Boccaccio*, la novella di Alatiel è paragonata, per il trattamento della materia narrata, a una tragedia di Webster e Marlowe: *ibid.*, 118) e 243 sgg. (su Manzoni e il dibattuto argomento del realismo cattolico).

analogie con *Le affinità elettive* di Goethe: a una coppia di giovani coniugi si affianca una seconda coppia, funzionale a distruggere la simmetria e gli equilibri e a crearne di nuovi. Nel romanzo moraviano, l'arrivo in Gabon delle due coppie segna l'inizio dell'attrazione reciproca tra Nora per Colli, reale o gustosamente simulata (dunque sul labile crinale tra verità e finzione), che continuerà per tutto il romanzo coinvolgendo le relazioni di superiorità e dipendenza professionale e sociale tra i due personaggi maschili. È in questo modo che si ridisegnano i rapporti di potere tra Lorenzo e Flavio, tra il dipendente e il capo. Per leggerli e interpretarli, Moravia va oltre l'intreccio e usa come filtro intertestuale l'episodio erodoteo di Gige e Candaule. Lorenzo riconosce infatti di avere incoraggiato l'incontro tra la moglie e Colli per una forma di vanità "di proprietario" nei confronti di Nora simile a quella del re Candaule:

In maniera appunto inconfessabile, lui era fiero della bellezza di Nora. Ma non era, come pensò, la fierezza segreta dell'innamorato bensì quella di chi possiede un oggetto raro e prezioso e vorrebbe in fondo che anche gli altri condividessero la sua ammirazione. Una fierezza di proprietario, si disse con amarezza [...]. Sì, sia pure inconsciamente, lui aveva voluto che Nora e Colli si incontrassero affinché quest'ultimo ammirasse a sua volta la bellezza della moglie.

Allora, non sapeva da quale lontano ricordo degli studi classici, affiorò nella sua memoria qualche cosa che, a suo tempo, chissà perché, doveva avergli fatto un'impressione particolare: la storia del re Candaule e del cortigiano Gige, di Erodoto. Era infatti la storia di una vanità di proprietario simile a quella che a lui pareva di provare per Nora e forse l'analogia si sarebbe prolungata fino al disastro finale (Moravia 1991, 14-15).

Più precisamente, nella continuazione del romanzo Lorenzo ricorre ancora alla storia di Gige e Candaule indicandola come "metafora" sociale:

Gige era il cortigiano, Candaule il re. Tra lui e Colli oltre alla rivalità di maschio contro maschio c'era pure un rapporto sociale come da inferiore a superiore ma capovolto: Colli come proprietario del giornale era superiore, lui, come collaboratore, inferiore. Perché non ricorrere alla metafora del rapporto sociale per nascondere la rivalità di maschio contro maschio? (81)

Da una parte, quindi, il ricorso al mito offre la possibilità di rappresentare per simboli quella logica di potere ancestrale e archetipica di cui già si è detto, peraltro riproposta da Moravia anche in altri romanzi come *Il disprezzo* e leggibile attraverso posizioni come quella, già citata, di Bourdieu in *Il dominio maschile*, in cui si analizzano "quegli innumerevoli rapporti di dominio/sottomissione che [...] separano e uniscono, in ciascuno degli universi sociali, gli uomini e le donne, mantenendo tra di loro quella linea di demarcazione mistica di cui parlava Virginia Woolf" (Bourdieu 1998, 125). Dall'altra parte, il mito fornisce la base per ulteriori domande e attuali

prospettive di interpretazione. Chi è Lorenzo? Il vanitoso re Candaule, ucciso da Gige per volere della moglie, oppure il cortigiano Gige, inferiore socialmente ma alla fine vincente? Gli stessi Gige e Candaule sono in Erodoto mediatori, soggetti e rivali secondo la più complessa interpretazione di Girard (cfr. *supra*). Nel romanzo moraviano, l'analogia crea una ulteriore sfasatura: se inizialmente Lorenzo è identificabile in Candaule per la *vanità di proprietario*, che enfatizza la reificazione a cui è andata incontro la società contemporanea nella sua fisionomia rapace e consumista, alla fine a morire è Colli, colui che si colloca gerarchicamente più in alto, come il re in Erodoto. Lo schema, dunque, si ripete, pur variato in modo significativo, in quanto coinvolge parimenti dominatore e suddito. Al suo interno, inoltre, gioca un ruolo fondamentale, come già in Erodoto e nelle riscritture della sua novella, la donna: come Alatiel, Nora interpreta e distrugge le dinamiche di desiderio e di possesso, e dunque di potere, invalidandole nel momento in cui le evidenzia. È lei la donna metaforicamente mutata in leopardo, perciò dotata della medesima forza 'tautologica' di autoaffermazione che possiede la foresta africana e l'animale, estraneo ai meccanismi attivi di consumo e di possesso. Infine, il romanzo si conclude con una tragica gita in barca in seguito alla quale Ada, la *donna vacca*, annega insieme al marito trascinandolo nelle profondità limacciose della palude africana, mentre Nora, la *donna leopardo*, leggera ed elusiva, si rivela salvifica per sé e per il marito. È il trionfo della leggerezza contro il peso della *libido dominandi*.

Attraverso la trasformazione morfologica dell'archetipo e un gioco di adattamenti, risemantizzazioni e letture a distanza, la storia di Gige e Candaule si dimostra così perfetto esempio della funzione cardine del mito e dei suoi archetipi nelle relazioni tra Storia e narrazione, tra diacronia e sincronia, come duttile modello di interpretazione delle forze più profonde della Storia stessa in quanto forze umane. La persistenza di questo piccolo "dramma storico", *lógos* o novella che sia, si rivela, infatti, particolarmente illuminante nella comprensione dei meccanismi narrativi e delle loro possibilità combinatorie nella rappresentazione della Storia proprio attraverso ciò che la Storia "passa sotto silenzio" (Manzoni 2011, 94; cfr. *supra*).

**BIBLIOGRAFIA**

- AGAMBEN, G. 1998. *Image et mémoire*, Paris: Hoëbeke.
- ARISTOTELE 1974. *Poetica*. A cura di C. Gallavotti. Milano: Mondadori (coll. "L. Valla").
- ASHERI, D. 1989. *Introduzione al libro I di Erodoto, Le Storie*, IC-CXIV. A cura di D. Asheri, vol. I. Milano: Mondadori (coll. "L. Valla").
- BÁRBERI SQUAROTTI, G. 1993. *Il potere della parola. Studi sul "Decameron"*. Napoli: Federico & Ardia.
- BATTAGLIA RICCI, L. 2018. "L'Omero di Boccaccio". In A.M. Cabrini, A. D'Agostino (eds.), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, 7-41. Milano: LediPublishing.
- BOCCACCIO, G., 1992. *Decameron*, a cura di V. Branca. Torino: Einaudi.
- . 1983. *De casibus virorum illustrium*. a cura di V. Branca. Milano: Mondadori (vol. IX di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di V. Branca, 12 voll.).
- BOTTIROLI, G. 2011. "L'oggetto del desiderio ha il colore del vuoto." *Enthymema* 4: 280-289.
- BOURDIEU, P. 1998. *Il dominio maschile*. Trad. di A. Serra. Milano: Feltrinelli.
- BRONZINI, S. 2009. *Raccontare la storia*. Roma: Storia e Letteratura.
- CALAME, C. 2011 [1996]. *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- CALVINO, I. 1980. "I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza." In *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, 267-281. Torino: Einaudi.
- CHIASSON, C. 2003. "Herodotus' Use of Attic Tragedy in the Lydian Logos." *Classical Antiquity* 22/1: 5-35.
- CAZALÉ-BERARD, C. 1994 "La strategia della parola nel *Decameron*." *MNL* 109/1: 12-26.
- CLARKE, K. 2017. "Walking through History. Unlocking the Mythical Past." In G. Hawes (ed.), *Myths on the Map. The Storied Landscape of Ancient Greece*, 14-31. Oxford: Oxford University Press.
- DETIENNE, M. 1981. *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard.
- ERODOTO 1996. *Le Storie. Libri I-IV*. A cura di A. Colonna e F. Bevilacqua. Torino: UTET.
- FOSTER GITTES, T. 2008. *Boccaccio's Naked Muse: Eros, Culture, and the Mythopoeic Imagination*. Toronto: University of Toronto Press.
- DOLEŽEL, L. 2010. *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DOSSE, F. 1987. *L'Histoire en miettes. Des "Annales" à la "nouvelle histoire"*. Paris: La Découverte.
- GINZBURG, C. 1988. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- . 2000. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli.
- . 2017 [1989]. *Storia notturna*. Milano: Adelphi.
- GIRARD, R. 1965 [1961]. *Struttura e personaggi nel romanzo moderno, poi Menzogna romantica e verità romanzesca*. Trad. di L. Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.
- . 1983 [1978]. *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*. Trad. di R. Damiani. Milano: Adelphi.
- GRAY, V. 1995. "Herodotus and the Rhetoric of Otherness." *American Journal of Philology* 116: 185-211.
- HARTOG, F. 1992 [1980]. *Lo specchio di Erodoto*. Trad. di A. Zanagra. Milano: Mondadori.
- HELO, A. 2016. "Letting Go of Narrative History: The Linearity of Time and the Art of Recounting the Past." *European Journal of American Studies* 11/2: 1-17.
- HORTIS, A. 1879. *Studj sulle opere latine del Boccaccio*. Dase: Trieste.
- LE GOFF, J., VERNANT, J.P. 2015. *Dialogo sulla storia*. Roma-Bari: Laterza.

- LOMBARDI, C. 2011. "Il mito allo specchio: forme e simboli della classicità in Alberto Moravia." In M.T. Giaveri *et al.* (eds.). *Classico/Moderno – Percorsi di formazione e di creazione*, 285-296. Messina: Mesogea.
- LOUCH, A.R. 1969. "History as Narrative." *History and Theory* 8/1: 54-70.
- MANZONI, A. 2002. *Introduzione a I Promessi Sposi (1840)*. A cura di S.S. Nigro. Milano: Mondadori, 5-8 (t. II).
- . 2011. *Lettera a Monsieur Chauvet. Sull'unità di tempo e luogo nella tragedia*. A cura di B. Maj. Bologna: Clueb.
- MARENCO, F. 2009. "Storia e narrazione, paradigmi in conflitto." In Bronzini 2009, 11-20.
- MOMIGLIANO, A. 1977. *Essays in Ancient and Modern Historiography*. Oxford: Blackwell.
- . 1983. *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*. Paris: Gallimard.
- . 1992. *Les Fondations du savoir historique*. Paris: Belles Lettres (post.).
- MORAVIA, A. 1991. *La donna leopardo*. Milano: Bompiani.
- MUNN, M. 2017. "Why History? On the Emergence of Historical Writing." In T. Howe, S. Müller, R. Stoneman (eds.). *Ancient Historiography on War and Empire*, 2-23. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books.
- NIETZSCHE, F. 2006. *Su verità e menzogna*. A cura di F. Tomatis. Milano: Bompiani.
- . 2016 [1974]. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Trad. e cura di S. Giametta. Milano: Adelphi.
- PELLING, C. 1997. "Aeschylus' Persae and History." In C. Pelling (ed.). *Greek Tragedy and the Historian*, 1-19. Oxford: Clarendon Press.
- PHILIPS, M. S. 2013. *On Historical Distance*. New Haven: Yale University Press.
- PICONE, M. 2008. "Il romanzo di Alatiel (II.7)." In *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, 137-153. Ravenna: Longo.
- RECALCATI, M. 2020. *Il gesto di Caino*. Torino: Einaudi.
- ROMM, J. 1998. "The Art of the Storyteller." In *Herodotus*, 114-131. New Haven: Yale University Press.
- ROSENBAUM, P., ROSSI, R. 1971. "Herodotus: Observer of Sexual Psychopathology." *American Imago* 28: 71-78.
- RÜSEN, J. 2006. *Meaning and Representation in History*. New York-Oxford: Berghahn Books.
- . 2012. "Tradition: A Principle of Historical Sense-Generation and its Logic and Effect in Historical Culture." *History and Theory* 51/4: 45-59.
- SEGAL, C. 1996. "Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy." In M.S. Silk (ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, 149-72. Oxford: Clarendon Press.
- SIMON, A. 2000. "Novellistica e storia nel Medioevo: una proposta di lettura per *Dec.*, II 7." In G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (eds.). *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, 223-230. Roma: Salerno.
- SOARES C. 2014. "Dress and Undress in Herodotus' *Histories*." *Phoenix* 68, 3/4: 222-234.
- SPINA, L. 1999. "Riscrivere 'Candaule'." *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 17/2: 111-136.
- TRAVIS, R. 2000. "The Spectation of Gyges in P. Oxy. 2382 and Herodotus Book 1." *Classical Antiquity* 19/2: 330-359.
- TURCHETTA, G. 2018. "Il corpo di Cecilia e la tautologia: la guerra dei soggetti e la trascendenza del reale in La noia di Alberto Moravia." *Criando* 3: 115-129.
- WHITE, H. 1974. "The Historical Text as Literary Artifact." In *Tropics of Discourse*, 81-100. Baltimore: John Hopkins University Press.
- . 1978 [1973]. *Retorica e storia*. Trad. e cura di P. Virtulano. Napoli: Guida.
- . 1984. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory." *History and Theory* 32/1: 1-33.
- . 2007. *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*. Trad. e cura di E. Tortarolo. Roma: Carocci.

WITTGENSTEIN, L. 1989. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. di A.G. Conte. Einaudi: Torino.

ZINATO, E. 2015. *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*. Macerata: Quodlibet.



IRENE KRISTEVA

## DIACRONIA MITICA E MEMORIA STORICA NEI SAGGI DI PASCAL QUIGNARD

**ABSTRACT:** Pascal Quignard retraces, in his *Little Treaties*, stories that happened yore and elsewhere. This unusual narration affects literary works as well as tales or myths. The article sets out to demonstrate first that the mythical diachrony represents for the French writer a certain way of conceiving historical memory. It seeks then to prove that the myth ensures the narrative articulation of the fragmentary work and the organization of its amorphous material. It tries to reveal, finally, that through the myth Quignard adheres to two traditions: by breaking the mythical circle, he inscribes himself in the modernity and its discontinuity; by the simple decision to reinterpret the tale, he falls back on his anti-modern positions.

**KEYWORDS:** Diachrony, History, Memory, Myth, Tale.

Facendo parte del lignaggio che va da Jean de La Fontaine a Claude Lévi-Strauss, Pascal Quignard ripercorre nei suoi saggi letterari storie avvenute *jadis* e *ailleurs*. La tensione tra i vari racconti, provenienti da contesti culturali diversi, è destinata a dissolversi nell'unica continuità possibile: quella di raccontare. Contemporaneamente possibile e impossibile, plausibile e fantasmagorica, questa insolita narrazione vuole ritornare all'origine,<sup>1</sup> raccontando non solo *le jadis*, ma anche *l'avant du jadis*. Posta alla frontiera della riflessione e del discorso, essa permette al pensiero di sperimentare la sua finitudine, di de-finirsi.

La coesione intratestuale dei *Petits traités* è assicurata dalla diacronia mitica. Testimone del passato e organizzatore del presente, il mito tiene insieme gli scritti frammentari ed erranti. Sfuggendo alla razionalizzazione, media il rapporto tra la verbalizzazione dell'immaginario e l'immaginazione del discorso. Portatore di un'esperienza passata in-fondata, non tende all'assoluto, ma al contingente; non aspira a uno stato di beatitudine, ma alla regressione a uno stato di terrore. Il mito ospita di certo il *mysterium tremendum et fascinans* (Otto 1994), ma solo nella misura in cui genera inquietudine. Definito come il fondamento dell'umano nella sua ambiguità creatrice e distruttrice, il sacro attribuisce al mito una sorta di libertà fluttuante. Quanto al mistero, esso si annuncia in un'altra lingua – “una lingua

---

<sup>1</sup> Ai tempi “avant la conception et avant la naissance” (Quignard 1994, 227), a “l'image qui manque à nos jours” (Quignard 2014a).

mitica”<sup>2</sup> – e si esprime tramite una scrittura che non si prefigge la percezione diretta della “cosa”, ma si propone di raccontare l’irraccontabile. In altre parole, il mito tenta di gettare un ponte tra la lingua e il silenzio, tra il linguaggio umano e il gesto preverbale, tra la parola poetica e l’indicibile. E mirando a trasporre la memoria storica, si trasforma in un ricettacolo dell’origine.

### La diacronia: un modo per considerare la memoria storica

Lo studio dei saggi di Quignard indica l’invocazione della memoria delle lingue e delle letterature (Blanckeman 2017, 147): lo scrittore incorpora in essi miti, fiabe, leggende, aneddoti. Per fare un esempio, nel piccolo trattato inaugurale di *La haine de la musique*, “Les larmes de Saint Pierre” (Quignard 1997b, 11-103), che esamina il rapporto tra musica e terrore, al mito greco di Marsia si susseguono una storia di Sei Shônagon sull’ascolto dei suoni, il mito dell’invenzione della chitarra legato ad Apollo, la leggenda delle reliquie di Confucio, l’episodio del canto delle Sirene nell’*Odissea*, il mito del tamburello di Thor, la fiaba cinese di Hiu-yeou che si lava le orecchie, l’aneddoto degli amori di Maria de’ Medici e François de Bassompierre, l’episodio del canto del gallo e di San Pietro del *Nuovo Testamento*, la storia del canto del gallo al banchetto di Trimalcione nel *Satyricon* di Petronio, e di nuovo l’episodio evangelico del canto del gallo. Questa strategia narrativa nasce dall’impossibilità di sedentarizzare le fiabe, le leggende e i miti a causa del loro carattere nomade. Permette inoltre di superare il contesto europeo e di dimostrare le dimensioni universali del meraviglioso. Infine, evidenzia l’eccellenza di Quignard nella giustapposizione di diversi contesti narrativi e nella valorizzazione della loro estraneità. Il confronto contestuale si dissolve dunque nella continuità narrativa.

La diacronia mitica presenta una visione della memoria storica:

La mémoire historique reposera éternellement sur une narration mythique – et peut-être même originellement onirique – qui la motive et qui la contraint : elle la rend aussi merveilleuse que futile. Dire qu’on peut purifier le légendaire par la critique historique a quelque chose de touchant. Autant purifier le rêve de sa trame et de ses personnages fantastiques. On ne peut purifier la mémoire du très irrationnel besoin de remémoration. On n’ôtera pas de la main la prédation ni l’acte de la régurgitation visuelle dans les phantasmes et la précipitation des rêves. On ne délivrera pas la tête des hommes de la petite narration compulsive, du désir des petites romances moins inutiles que l’histoire elle-même, des chimères des fondations et des embellissements, de la foi dans l’existence des buts, des fins, des horizons, des desseins et des sens, et de

<sup>2</sup> Una lingua fatta su misura, grecizzata o latinizzata di proposito: “Langue ni morte ni vivante: anachronique. En d’autres termes : dénuée de la mort. Dénuée de la vie. Hors du temps” (Quignard 1997a, 529).

la passion d'être soi et de pouvoir se mirer dans l'eau de son regard. (Quignard 1997a, 574-575)

Il passaggio dal mito alla leggenda illustra la possibilità di ritrovare il meraviglioso in qualsiasi forma breve. La leggenda, che etimologicamente significa una "cosa da leggere", rappresenta in effetti un racconto popolare favoloso, legato alla trasmissione della memoria storica articolata attorno alla vita di un personaggio. Il mito, da parte sua, designa sia la parola che il racconto meraviglioso. Questa seconda accezione consente a Quignard di assimilarlo alle fiabe, alle favole e alle leggende tramite un gioco simile a quello di Sherazade che, nel tentativo di sfuggire all'insopportabile destino dei mortali, cerca di ingannare il tempo, incantandolo. Interminabile e contraddittorio nelle sue varie versioni e nei suoi personaggi moltiplicati, il mito sottolinea il divario che separa l'umano e l'extra-umano, e testimonia l'esistenza della lingua prima della sua acquisizione personale e della sua realizzazione poetica. Pertanto, il linguaggio poetico è una controparte della parola perduta. L'indicibile o *Il nome sulla punta della lingua* (Quignard 1995), per usare la metafora, denota quello che il linguaggio non arriva ad attestare, ma riesce solo a nominare, mentre il dicibile risiede nel discorso definitorio. La distinzione tra il dicibile e l'indicibile è inerente al linguaggio:

Dans la langue, dès qu'apparaissent des adjectifs nombreux, c'est le signe du sans langage. C'est le symptôme qui trahit la part maternelle, qui signale la nostalgie du réel d'avant le langage, qui indique le foyer rayonnant, c'est-à-dire la scène violente, c'est-à-dire le réel d'avant la réalité... C'est la nostalgie en acte de l'autre du langage, de l'objet introuvable, de l'image intransmissible et du nom sur le bout de la langue. (Quignard 1995, 76)

I miti, le fiabe e le leggende hanno una struttura simile e implicano sia elementi morali che meravigliosi, nonché una logica e una verità irrazionali. Pertanto rappresentano narrazioni anonime ri-narrate che forniscono alcune informazioni. A questo proposito, Platone disse nella *Repubblica* che per mancanza di conoscenza di come si sono svolti realmente gli eventi antichi, facciamo in modo che la falsità abbia il più possibile l'aspetto della verità (II, 382d). La moltiplicazione delle storie raccontate darebbe maggiori possibilità per accedere alle verità dell'esistenza, nascoste nella notte dei tempi. Questi racconti ci aiuterebbero a sopportare l'insopportabile e a deviare dalla verità stessa, spostando l'attenzione sul modo di vivere degli uomini in epoche diverse. La loro proliferazione avrebbe in più l'effetto di frammentare le pulsioni originarie e di creare uno spazio di non identità, libertà e fuga.

Sottintendendo la coesistenza del passato e del presente-futuro, il mito è collocato in un *entremonde*:

Pourquoi le passé sera-t-il toujours plus grand que l'avenir ? La symétrie de l'autre monde s'ajoute à la chaîne dynamique des actes et y joint encore les anneaux mythiques mais spontanés du préoriginare. Le monde humain (qui n'a que l'enfant pour avenir) installe l'autre monde (le généalogique, le social, le naturel, l'animal, l'originare, le stellaire, le mythique) en amont de la naissance. (Quignard 2002b, 234)

Epicuro aveva già notato che la coerenza del mito era nascosta nella distanza tra il presente umano e l'indeterminazione temporale del mito, poiché le caratteristiche formali della distanza escludevano ogni determinazione. Perciò, è solo concependo il mito come "distanza da ciò che esso si è lasciato alle spalle" (Blumenberg 2002, 114) che possiamo afferrare che il suo principio regolatore è "costituito da quello spazio di gioco in cui si muove l'immaginazione, dalla quale derivano le forme fondamentali della complicatezza e della digressione, della ripetizione e della integrazione, dell'antitesi e del parallelismo" (Blumenberg 2002, 114).

A volte diventa veramente difficile delimitare il mito dalla fiaba, tanto più che spesso l'uno si fonde nell'altro. D'altronde, il mito e la fiaba hanno uno sfondo comune: il *caos* greco, il *limes* romano: "C'est l'arrière-fond des contes. L'arrière-fond des mythes, c'est toujours une crise, un désordre" (Quignard 2001, 162). La liminalità ambigua e tragica è fondamentale per le storie raccontate da Quignard. Essa si esprime nella contraddizione della parola troppo umana, loquace, ridondante, e dell'articolazione semantica che suscita, da un lato, l'orrore dell'essere, e dall'altro, l'*hybris* dei nostri sforzi umanistici, filosofici e ideologici. Ne consegue che la parola non può essere che liminale e tragica. Tuttavia, a differenza delle fiabe, i miti vengono prima attaccati a un canone e organizzati in un insieme, e poi inseriti in un campo specifico della cultura umana.

L'altra forma narrativa fondamentale per lo scrittore, l'aneddoto, nasce nella tensione tra il frammento e il pensiero, che si sviluppa ulteriormente in *Mourir de penser* (Quignard 2014b) – una riflessione perseverante sui rapporti fra il pensiero, la malinconia, i traumi e la morte. Misurandosi con il pensiero, l'aneddoto trova la sua natura, il suo destino e il suo limite. Seguire il filo conduttore della narrazione aneddotica sembra quindi un altro passo sufficientemente adeguato per avvicinarsi ai saggi di Quignard, perché introduce una certa continuità nella discontinuità del racconto frammentario.

La forma breve si adatta bene al frammento, nella misura in cui rompe la continuità del testo. Così, Quignard disarticola i miti, le fiabe, le leggende e le opere letterarie, per poi articularli come altri, combinandoli liberamente con terzi miti o testi che apportano le loro intenzioni o condensano le sue idee. Le sospensioni e i momenti di rottura, di cui le sue narrazioni succinte e spesso incompiute abbondano, rendono possibili i collegamenti trasversali tra le diverse parti del piccolo trattato. Tutto sommato, il frammento rappresenta il deposito depositato dal movimento del pensiero e allo stesso tempo la traccia e la negazione della memoria storica attraverso le quali si accede all'origine,

prendendo la strada dell'anamnesi. Il suo carattere spezzato, discontinuo, depressivo suscita una sensazione di inquietante estraneità e innesca l'angoscia, reintroducendo la malinconia delle civiltà antiche (Quignard 1986, 44). Allo stesso tempo affascina come vestigia e testimonianza di un mondo scomparso, cattura lo sguardo e focalizza l'attenzione sull'effetto prodotto dalla sua brevità.

### Il mito come ricettacolo della memoria dell'origine

Considerando il mito come "ordinamento sequenziale delle parole", Northrop Frye (1986, 74) ne deduce che "tutte le strutture verbali sono [...] mitiche in questo senso primario". Il mito è presente e costantemente ricreato in ogni forma letteraria. Pascal Quignard gli conferisce, inoltre, il doppio ruolo di assicurare l'articolazione narrativa e di organizzare la sua riflessione. Quest'ultima si svolge oltre il pensiero, nella scoperta disincantata che oggi pensare può essere solo ripensare nel senso di recensire, rileggere, rinarrare le tracce dei percorsi precedenti, a cui ci si accosta con "il senso del perturbante" (Freud 1991, 270). Svelare l'enigma dei *Petits traités* richiede di penetrare nella singolare interpretazione e nello specifico uso del mito, in relazione alle identità culturali del nostro tempo. L'estraneo fa parte del modo in cui il loro autore si approccia alla cultura: quello del vagabondo che vaga fra diverse stratificazioni culturali e raccoglie storie, simboli, immagini lungo il cammino. Del resto, il suo metodo, che ricorre alla deformazione, alla torsione, alla perversione, rivela un certo aspetto ludico. Quignard conduce il suo gioco su più livelli: si destreggia tra gli argomenti trattati e le loro interpretazioni tradizionali; fa serpeggiare il racconto tra svariati contesti narrativi; sorprende il lettore nelle sue aspettative, condizionate dall'attuale contesto.

Quando si dice mito, si pensa prima di tutto al sacro. Quignard è incuriosito dal lato sacro del mito solo nella misura in cui esso provoca il disagio perturbante menzionato da Freud. Da un lato, aggiorna i miti che gli Antichi collocavano essenzialmente nell'ordine del sacro, essendo i miti degli eroi relativamente meno numerosi. Dall'altro lato, cionondimeno esplora il mito biblico (Messenger 2013, 414) che sposa per sua essenza il sacro. Il confronto tra i due grandi gruppi mitici, in un gioco di successioni o intrecci, non è tuttavia gratuito. Raccogliendo i frammenti della loro collisione, lo scrittore costituisce la propria mitologia, focalizzata sul mito romano verso cui convergono le interpretazioni tradizionali e le speculazioni personali. E sebbene arricchisca la tradizione mitologica greco-romana con elementi presi dalle fiabe orientali, dagli aneddoti storici, dalle massime morali, persino dai pastiches e dai fatti di cronaca, scopre appunto nel mito romano il nucleo

dell'identità culturale europea. La comprensione del sacro come fondamento dell'umanità nella sua ambivalenza creatrice e distruttrice lo libera dai vincoli del divino. Il mito acquisisce in tal modo una libertà fluttuante che si esprime nella sua propensione alla deviazione e alla ripetizione, appare nella sua polisemia e nelle sue incarnazioni artistiche, fiorisce nel rituale. Perciò, le metamorfosi dei personaggi, le trasfigurazioni dei giochi, i travestimenti rituali lasciano la loro impronta sull'antica Roma che ritrova la violenza reale degli spettacoli gladiatori o la violenza simbolica dei riti.

L'approccio di Pascal Quignard al mito porta le tracce di diverse letture: in primo luogo quella del Collegio di Sociologia, ma anche quella degli ellenisti filologi o storici, e non meno quella dell'antropologia strutturale e della psicoanalisi. È improbabile che la sua parentela con Georges Bataille, Roger Caillois e Pierre Klossowski passi inosservata. Come loro, si preoccupa poco del valore scientifico del mito. Il suo metodo consiste nell'invertire il flusso mitico in un movimento regressivo verso l'origine. Jean-François Lyotard (2000, 285-298) ha indubbiamente intuito nella sua narrazione esplosiva una singolare poetica favolosa. Per lo scrittore non si tratta, tuttavia, di attingere da campi esterni alla letteratura soltanto abbaglianti ornamenti e colori. Egli propone un approccio innovativo che, a partire dall'inquietante estraneità, si diffonde alla ricerca del sé attraverso l'altro, concretizzata nelle varie storie rinarrate, per stabilire un altro punto di partenza in un equilibrio paradossale e teso.

Il carattere arbitrario del mito esclude l'aspirazione all'assoluto. La sua contingenza primordiale (Quignard 2002a, 203) contrasta con la sua sovradeterminazione, avanzata da Roger Caillois (1998, 15-34), che sottolinea la triplice determinazione del mito: naturale, storica e sociale. L'assenza di un dispositivo limitante distingue, inoltre, Pascal Quignard dai mitologi ellenisti che pensano che "arginando l'illimitatezza dell'arbitrario del mito attraverso la tipologia costituita da un orizzonte prestabilito, si crea l'apparenza che qui si dia sempre 'la cosa stessa'" (Blumenberg 2002, 85). Egli relativizza anche la tesi della temporalità originaria del mito e degli archetipi, lanciata da Mircea Eliade (1988), che presume la discontinuità dell'umano e del divino, e richiede la trasfigurazione simbolica del reale come condizione dell'irruzione del sacro nel profano. Grazie al mito che realizza il ritorno degli archetipi immutabili, l'uomo raggiunge, secondo Eliade, uno stato di beatitudine e, con la sua fissazione sull'origine, si sottrae al flusso del divenire. Quignard, al contrario, riconduce il terrore all'origine, rifiutando ogni modello archetipico tranquillizzante, perché crede che, lungi dall'aver un carattere metafisico stabile, la verità sia sempre legata al trauma dell'evento. Ne deduce la contingenza dell'origine, nella quale non vede nulla di rassicurante.

A questo punto lo scrittore afferma che il mistero si deve conoscere così com'è, senza pretendere di rivelarlo, senza cercare di trovarne un'argomentazione impossibile. Pertanto, invece di scegliere una forma

logico-argomentativa per raccontare il mistero, opta per una forma narratologica. La sua straordinaria abilità fabulatoria gli permette di entrare in relazione con l'estraneo, l'inquietante, lo spaventoso della vita umana, grazie alla scrittura che mira a mostrare e non a dimostrare, che non cerca né la coesione dell'argomentazione, né la percezione diretta della "cosa". Tutto sommato, Quignard non argomenta, ma racconta. Racconta *le jadis* e l'al di qua dell'umano, ma anche *l'avant* e l'al di là del divino. E non si tratta di una narrazione di fatti reali, ma di un tentativo di raccontare l'irraccontabile. In tal senso si oppone all'oggettività, al distacco positivista, alla fissazione di quello che si presta al controllo. Ciò che gli interessa si riduce al "cortocircuito". È questa l'essenza della "deprogrammazione della letteratura" (Quignard 2005, 238-239), il nocciolo del suo progetto poetico.

La narrazione possibile-impossibile nasce da una psiche oppressa e delirante: oppressa perché è vista senza possibilità di vedere, delirante perché ha perso il contatto con la realtà. Essa desidera raccontare contemporaneamente sia *le jadis* che *l'avant* – *l'avant* della storia, *l'avant de l'avant*. Per essere trattenuta nel campo del mito, e non tradotta dall'esposizione logica dei fatti, la narrazione deve rimanere ambigua, senza cercare di diventare né un oggetto di pensiero né un soggetto di discorso; deve essere posta al confine tra il pensiero e la parola, dato che il pensiero sperimenta il suo limite favolando. Quignard pone la sua interpretazione del mito sotto il segno del ritorno all'origine preverbale dell'umanità. Generato nello spazio arcaico della "notte prima dell'inizio" (Quignard 2002a, 224), dove l'immagine e la parola si incontrano nel soprannaturale, il mito offre una testimonianza dell'esistenza della lingua prima della sua acquisizione personale, mediando il rapporto tra la parola e il silenzio, tra il linguaggio umano e il gesto preverbale. Il mito permette la ricerca regressiva dell'innominabile e amorfo *avant* dell'origine. E poiché il mistero non può essere spiegato, ma solo raccontato, lo scrittore si pone la seguente domanda: come raccontare *le jadis*?

Il mistero si manifesta in tutta la storia umano-divina che si apre con l'uscita dell'uomo dalla notte della Preistoria, dalla "notte prima dell'inizio". Tuttavia, mentre è relativamente facile stabilire la struttura del mito greco o romano, a partire dalle sue proiezioni rituali, rimane assai difficile specificare il contenuto di questa notte pre-originaria della quale sono rimaste solo tracce nelle grotte del Paleolitico superiore. La nascita del mito risale a una forma preumana e preverbale. "Frammenti di verità", le prime vestigia della creazione figurativa, situate al crocevia del gesto e della parola, testimoniano le credenze nel soprannaturale, e quindi la genesi del mito. Il mistero media dunque il rapporto tra il vuoto abissale della sua provenienza e l'orizzonte del suo senso possibile, e si esprime in una "lingua mitica". Essendo in grado di trasportare verso l'altro mondo del sogno, della fantasia, del meraviglioso, il

mito non risiede solo in una lingua altra, ma è coinvolto nel gioco della parola, della ragione, della soggettività.

### La struttura del mito

Il mito mantiene il suo carattere arcaico che può essere ritrovato nella coscienza umana. Alcuni parlano addirittura di una “coscienza mitica” (Cassirer 1964, 9). Tende, inoltre, sia alla deviazione che alla ripetizione. L’idea della ripetizione come struttura mitica elementare unisce Freud, Lévi-Strauss e Quignard. Per la psicoanalisi, la riproduzione del mito rappresenta la riproduzione di una struttura anamnestic, imposta dallo stato latente delle pulsioni arcaiche trasmesse al padre primordiale. Le riflessioni di Freud (1977) portano alla conclusione che esiste un rapporto tra la struttura mitica elementare e le pulsioni: il fondamento della struttura mitica sulla deviazione riduce la significanza della pulsione di autoconservazione, incorporandola nelle deviazioni che portano alla morte. D’altronde, le caratteristiche della struttura mitica nell’opera di Quignard incoraggiano il depistaggio di una filiazione strutturalista. Lévi-Strauss ritiene che il mito sia costituito da elementi base che intervengono a livello della struttura del linguaggio – i *mitemi* – ed elabora il suo approccio strutturale a partire dal confronto di varie versioni del mito. Separando il mito dal *logos*, non lo vede più come un “ordinamento sequenziale delle parole” organizzate in un sistema di opposizioni, ma come un composto di sequenze di relazioni e concetti. Per analizzarlo lo ritaglia, facendo emergere i diversi piani di opposizioni significanti.

Quignard adotta il metodo della frammentazione del mito, che arricchisce incastonando fra loro frammenti di versioni dello stesso mito oppure di miti diversi. Riguardo a Dioniso, ad esempio, decompone le versioni del mito per ricomporlo in un secondo momento, deducendone la significanza non dalla trama coerente di un singolo racconto, ma da una successione di racconti che sovrappongono le storie del dio dell’ubriachezza, del godimento, della trasgressione, della lettura, della rinascita:

Dionysos, le dieu du sacrifice tragique du bouc, le dieu qui ravit par ses masques animaux les spectateurs, le dieu qui fait tourner dans la danse et qui fait délirer dans le vin, est le dieu qui rompt le langage. Il court-circuite toute sublimation. Il refuse la médiatisation des conflits. Il déchire tout vêtement sur la nudité originare. (Quignard 1994, 327)

La figura di Dioniso modifica il simbolismo della sublimazione freudiana e apre una breccia tra il codice psicoanalitico e le passioni primordiali, spostando l’accento dalla sublimazione al sublime. Così, se la sublimazione è



vicina all'esaltazione, il sublime è simile all'eccesso; se la sublimazione aspira alla bellezza, il sublime incide anche sul sordido. La sublimazione, che mira alla trasformazione attraverso l'elevazione, cerca di domare il sublime che non si dà per vinto e sfugge nel disordine dionisiaco.

Seguendo le orme di Lévi-Strauss, senza limitarsi all'aspetto culturale o linguistico del mito, lo scrittore si orienta verso lo strutturale, aderendo all'idea lanciata dall'antropologo che il mito si colloca nel punto di articolazione di una lingua e di una cultura con altre lingue e altre culture (Lévi-Strauss 1971, 576-577). Così, ogni mito suppone l'interazione di parecchi altri miti, appartenenti a culture diverse: Osiride e Iside, Orfeo ed Euridice, Enea e Anchise, ecc. Sapendo che la verità mitica non sta in un contenuto privilegiato, ma nell'assemblaggio di più contenuti, Quignard sfrutta le riprese del mito. Si serve dunque della ripetizione sia per rendere apparente la sua struttura, che per amplificarla con altri elementi, senza perdere di vista l'opposizione tra la crescita continua del mito e la sua struttura discontinua. Ma tiene anche conto del fatto che la logica propria del mito non si riduce alla logica cartesiana. È infatti a questo livello che il ruolo del "pensiero mitico", che consiste nel dare una forma sintetica al mito, impedendogli di dissolversi negli opposti, diventa decisivo. Il "pensiero mitico" si manifesta come un'irradiazione, moltiplicando miti che hanno un'origine comune. La molteplicità offre qualcosa di essenziale, poiché tiene al doppio carattere del "pensiero mitico" che coincide con il suo oggetto, di cui presenta un'immagine omologa, senza mai riuscire a fondersi con esso, perché si evolve su un altro piano (Lévi-Strauss 1964, 14). Il sistema dei significanti del "pensiero mitico" oppone una resistenza "propre aux atteintes que, du dehors, subissent les choses signifiées" (Lévi-Strauss 1964, 251). Lungi dall'essere trasparenti, i significanti di Quignard rimangono spesso opachi, talvolta sovraccarichi di connotazioni. Lo scrittore non racchiude il mito in un unico significato, così come non pietrifica il linguaggio in un unico senso.

I miti presentati da Pascal Quignard contengono elementi che illustrano la loro affinità strutturale con le fiabe, mirabilmente sistematizzati da Vladimir Propp nella *Morfologia della fiaba* (2000). Se si prende come esempio il trattamento riservato al mito di Perseo (Quignard 1994, 107-111), si può notare l'apertura (il re di Argo rinchiude sua figlia Danaé), il divieto (il divieto fatto a Danaé di partorire), la trasgressione del divieto (Perseo è generato da Zeus trasformato in pioggia), una serie di prove, l'acquisizione di oggetti magici (il berretto che rende invisibile, i sandali alati, la borsa e la falce), il combattimento tra l'eroe e il suo aggressore (Perseo, indossando il berretto invisibile, usa il suo scudo come specchio per uccidere Medusa), il ritorno dell'eroe (Perseo offre la testa di Medusa ad Atena). La struttura, la forma relazionale del mitico (la lingua), e non il contenuto (la parola), mette ordine nel *caos*, imponendo delle regole. Queste rendono possibile il ritorno, oltre

l'infinito e la variabilità, ad una struttura più o meno pertinente e consentono di organizzare i dati dell'esperienza.

*Il nome sulla punta della lingua* presenta la struttura-tipo esposta nella *Morfologia della fiaba* e la maggior parte dei suoi elementi: le prove, le astuzie, il meraviglioso, la suspense, la progressione a 3 x 3.<sup>3</sup> Il lato fantasioso della fiaba di Quignard la avvicina all'universo onirico, ma rimane allo stesso tempo frammentata e non riprende la struttura circolare di tutte le varianti elencate da Propp, perché l'epoca moderna mette in discussione appunto il cerchio della fiaba (Rabaté 1991, 135). Scrivere fiabe oggi richiede la determinazione a rompere lo schema della scrittura tradizionale.

Cette narration inhumaine, préhumaine, n'offre à l'homme qu'un nombre limité de variantes qu'il ne gouverne pas. Propp dénombreait trente et un motifs fonctionnels possibles à l'intérieur de toute intrigue humaine. Seul le mode d'implication entre les motifs varie. (Quignard 1997c, 142)

Le tracce della struttura tripartita che caratterizzano le fiabe popolari si ritrovano nel *Nome sulla punta della lingua*. La storia si svolge in un villaggio normanno durante il regno di Carlo Magno, alla fine del IX secolo. La giovane ricamatrice Colbrune si innamora del tessitore Jeûne che decide di metterla alla prova prima di sposarla, chiedendole di fargli una bella cintura. Nonostante i suoi sforzi, la ragazza non può realizzare un ricamo perfetto. Il miracolo avviene quando essa si arrende alla disperazione: un Signore di nome Heidebic de Hel bussava alla sua porta e le dà la cintura dei sogni; in cambio, le chiede di ricordare il suo nome tra un anno o la farà diventare sua moglie. Colbrune accetta la scommessa, sposa Jeûne con il quale vive felice per nove (3 x 3) mesi.

Un vrai conte c'est toujours 3 x 3. Ce sont ces neuf mois. Un proverbe français dit : « Jamais deux sans trois ». [...] La Bible dit : « Le Jour du Jugement arrivera après deux jours. D'abord le jour où il se prépare. Ensuite le jour où tous lui tourneront le dos. Enfin le troisième jour ». (Quignard 1997c, 166)

Passano i nove mesi. Colbrune ricorda la sua promessa, ma si rende conto di aver dimenticato il nome, che era "sulla punta della sua lingua". Disperata, confessa la sua astuzia al marito. Non volendo perderla, Jeûne si mette alla ricerca del Signore. Per due volte ritrova il castello di Heidebic de Hel e per due volte dimentica il nome. La terza volta riesce a comunicarlo a sua moglie prima del ritorno del Signore dell'Inferno. Quando Colbrune riesce finalmente a dirgli il suo nome, Heidebic de Hel scompare per sempre.

---

<sup>3</sup> Il 3 x 3 riguarda anche il numero degli oggetti o dei personaggi: la "Storia delle tre mele", raccontata da Sherazade in *Le mille e una notte*; "Le tre filatrici", narrata dai fratelli Grimm; etc.

A differenza dei racconti infiniti di Sherazade, la storia di Colbrune e Jeûne finisce, addirittura con un *happy ending*. Sebbene il regno della fiaba sia comunque quello del *pathos*, il suo lieto fine incoraggia a leggerla come una favola sulla conservazione della felicità. Per superare le prove, però, i protagonisti escono dal gioco dei rapporti di forza e cercano la salvezza nell'ordine soprannaturale. Sforzandosi di porre fine all'indicibile, *Il nome sulla punta della lingua* conferma che “nelle fiabe la sorte meravigliosa” tocca a “colui che senza speranza si affida all'insperabile” (Campo 2002, 41). D'altronde, riduce l'essere alla funzione magica del nome, che il suo autore celebra come il significato supremo, mentre condanna il significante all'esorcismo del vuoto, posto in una poetica idolatra. In questa fiaba Quignard dà “il meglio della sua lingua: quasi che al contatto con simboli così particolari e universali insieme la parola non possa distillare che il suo sapore più puro” (Campo 2002, 159). Perciò aderisce a due tradizioni: da un lato, aggiornando la fiaba in una “diegesi contemporanea” (Robova 2017, 223) e rompendo la sua struttura circolare, si iscrive nella discontinuità della modernità; dall'altro, per la semplice decisione di reinterpretarla, resta fermo sulla sua posizione antimoderna. Manca però lo sguardo del narratore, che tradizionalmente vuole essere testimone dell'accaduto. Per l'uso che riserva alla fiaba, Quignard frammenta il linguaggio e situa la sua nascita in un *jadis*, convinto che le sue origini si perdano in un passato indeterminato dove la fiaba confinava con il mito.

## Conclusione

Quignard non separa il *logos* dal *mythos* e vede il *mythos* come una sorta di pre-*logos*. Da una parte, il *mythos*, come il *logos*, cerca di dominare il mondo, cioè di mettere ordine nel *caos* e di dissipare il terrore delle pulsioni originarie. Dall'altra, a differenza del *logos* che tenta di reprimere, escludere, neutralizzare il negativo, cioè le forze distruttive, le pulsioni ostili, l'abisso minaccioso, il *mythos* testimonia il *pathos* primordiale, il potere del negativo e lo dispone come l'orizzonte imprescindibile della nostra vita.

Lo scrittore intende quindi il mito come la testimonianza di un'esperienza passata in-fondata. Ne consegue che non esiste una forte verità mitica, basata su una concezione metaforica dell'origine, e che non esiste un singolo mito archeologico, genealogico o teleologico, ma piuttosto un gioco, una rielaborazione infinita senza un centro fondatore (altra parentela con Lévi-Strauss). Quignard prende le distanze da Eliade, contrapponendo al mito dell'origine il gioco decentrato, simboleggiato dalla danza dionisiaca. Allo stesso tempo si avvicina a Girard (1972), muovendosi sulla scia della teoria mimetica della violenza originaria. Tuttavia, non ci porta necessariamente verso la ricostruzione di una presenza, ma ci permette di ricostituire un

orizzonte interrogativo e interpretativo, cercando di fare un lavoro di rimitizzazione, risimbolizzazione e risemantizzazione, che avviene attraverso la storia raccontata, la trama dell'avvenimento, la favola.

## BIBLIOGRAFIA

- BLANCKEMAN, B. 2017. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- BLUMENBERG, H. 2002. *Il futuro del mito*. Trad. di G. Leghissa. Milano: Medusa Edizioni.
- CAILLOIS, R. 1998. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard.
- CAMPO, C. 2002 [1987]. *Gli imperdonabili*. Milano: Adelphi.
- CASSIRER, E. 1964. *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico*, vol. 2. Trad. di E. Arnaud. Firenze: La nuova Italia.
- ELIADE, M. 1988. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- FREUD, S. 1977 [1919]. *Al di là del principio del piacere*. Trad. di A.M. Marietti Solmi e R. Colorni. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1991. "Il Perturbante." In *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Trad. di S. Daniele. 269-307. Torino: Bollati Boringhieri.
- FRYE, N. 1986. *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Trad. di G. Rizzoni. Torino: Einaudi.
- GIRARD, R. 1972. *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. 1964. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon.
- . 1971. *L'Homme nu*. Paris: Plon.
- LYOTARD, J.-F. 2000. "Donec transeam." In *Misère de la philosophie*, 285-298. Paris: Galilée.
- MESSAGER, M. 2013. "La Bibliothèque chrétienne de Pascal Quignard." *Revue d'histoire littéraire de la France* 113/2, 409-424.
- OTTO, R. 1994. *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*. Trad. di E. Buonaiuti. Milano: Feltrinelli.
- PROPP, Vl. 2000. *Morfologia della fiaba*. Trad. di G.L. Bravo. Torino: Einaudi.
- QUIGNARD, P. 1986. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier: Fata Morgana.
- . 1994. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard.
- . 1995. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard.
- . 1997a. *Petits traités II*. Paris: Gallimard.
- . 1997b. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard.
- . 1997c. *Rhétorique spéculative*. Paris: Gallimard.
- . 2002a. *Sur le jadis. Dernier royaume II*. Paris: Grasset.
- . 2002b. *Abîmes. Dernier royaume III*. Paris: Grasset.
- . 2005 [1989]. "La déprogrammation de la littérature." In *Écrits de l'éphémère*. 233-249. Paris: Galilée.
- . 2014a. *Sur l'image qui manque à nos jours*. Paris: Arléa.
- . 2014b. *Mourir de penser. Dernier royaume IX*. Paris: Grasset.
- QUIGNARD, P., LAPEYRE-DESMAYSON, Ch., 2001. *Pascal Quignard le solitaire*. Paris: Les Flohic éditeurs.
- RABATÉ, D. 1991. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti.
- ROBOVA, A. 2017. "Les métamorphoses contemporaines de quelques figures mythiques." In V. Guenova (éd.), *Réécriture et variation*. 223-235. Sofia: Presses universitaires Saint Clément d'Ohrid.

RACHELE CINERARI

## “CE QUI M’INTERESSE C’EST CE QUI FAIT L’ŒUVRE”

*Paul Valéry e l’interpretazione letteraria: forma, storia, diacronia*

**ABSTRACT:** The paper aims to address the dialectic between morphology and diachrony based on the theoretical reflections of Paul Valéry. The paper will start by observing his project of generalized morphology – the premises of which recall the Goethian studies – which remained incomplete but carried forward in different works. Starting with a few examples, the paper will measure how the analysis of form, understood as *Bildung*, runs through all of Valéry’s intellectual work from the *Cahiers* to his public speeches. Reflecting on form and diachrony, it is interesting to bring to light the reflections of an intellectual who has long reasoned on these issues. Valéry’s reflections still offer interesting insights and open up to reflection on very lively issues in the current debate around literature.

**KEYWORDS:** Paul Valéry, Hermeneutics, Morphology, History, Literary Criticism.

### Per una morfologia generale

Negli appunti scritti da Valéry in preparazione al suo Corso di Poetica, tenutosi al Collège de France negli anni 1940 e 1941, la studiosa francese Florence De Lussy ha trovato il progetto di una morfologia generalizzata (De Lussy 1987) in cui si vede un Valéry impegnato nell’annotazione delle forme naturali, con l’obiettivo di creare un nesso tra queste e le forme e le immagini artistiche e letterarie. Una scheda di appunti riporta:

MORPHOLOGIE généralisée

Relation du produit à sa production et de la production au produit. (De Lussy 1987, 8)

Valéry osserva come le forme e le immagini si ripropongano nel corso del tempo e cerca di trarne una schedatura generale, individuando diverse categorie, ma ciò che questo progetto – che ha degli evidenti debiti nei confronti degli studi morfologici di Goethe<sup>1</sup> – rende evidente è che lo sguardo di Valéry nei confronti della natura è volto a indagarne il potere produttivo e

<sup>1</sup> Cfr. *Discours en l’honneur de Goethe*: “Goethe passionnément s’attache à l’idée de métamorphose qu’il entrevoit dans la plante et dans le squelette des vertébrés. Il recherche les forces sous les formes, il décèle des modulations morphologiques ; la continuité des causes lui apparaît sous la discontinuité des effets” (Valéry 1957 [1932], 543). Sull’interesse di Valéry per Goethe si vedano anche Tanzi 2010; Fähnrich 1969.

il modo in cui essa crea le forme, nella convinzione che l’arte debba guardare a questo processo creativo con il fine di trarne stimolo.

Nature, c’est-à-dire la *Produisante* ou la *Productrice*. C’est à elle que nous donnons à produire tout ce que nous ne savons pas *faire* et qui, pourtant, nous semble *fait*. (Valéry 1957, 897)

Sulla scia di Goethe, per Valéry la produttività della natura è in qualche modo all’origine di quella artistica. Come osserva Laurence Dahan-Gaida:

Valéry, qui valorise le *faire*, substitue à la *mimesis* une *poiétique* qu’il hisse au niveau de la genèse en lui demandant d’“imiter la nature dans son opération” (Valéry 1960, 1044). La fonction de l’art dans cette optique est de se réappropriier les “forces formatives” à l’œuvre dans la nature, afin de produire à son tour des *figures* d’une égale perfection et variété. (Dahan Gaida 2016, 13)

Nell’istituire una relazione tra produttività della natura e produttività artistica, tra morfogenesi naturale e morfogenesi artistica, Valéry instaura un nesso tra lo slancio vitale arcaico che osserva in alcune opere antiche e le opere della contemporaneità. Una connessione che si riscontra nel risuonare nelle composizioni moderne di un “brivido” ancestrale da cui trae la propria forza esperienziale l’arte, in quanto maniera di rapportarsi alla natura con un atteggiamento mimetico che smentisce la volontà di dominio incarnata dalla ratio” (Matteucci 2012, 167). L’arte non è dunque semplice imitazione della natura, ma il tentativo di appropriarsi della stessa forza formativa e poter a sua volta produrre quella stessa varietà di forme. Gli appunti mostrano come il suo obiettivo fosse quello di concentrarsi in particolar modo non sulle forme fisse ma sul momento di produzione, sul percorso che le forme fanno per essere create.

Nell’enorme insieme di frammenti e brevi saggi che compone l’opera intellettuale di Valéry, l’osservazione per le forme nel loro crearsi ha un ruolo cruciale e percorre numerosi testi. È noto come per tutta la sua vita, in particolar modo nella scrittura dei *Cahiers* e dei suoi testi più teorici, il lavoro intellettuale di Valéry sia stato teso all’osservazione dello sviluppo delle forme artistiche, del modo in cui esse si generano nella coscienza dell’artista per poi acquisire forma di necessità. Per lui la formazione di un’opera nasce da origini profondamente celate nella coscienza dell’uomo e in questo senso trascende il tempo e lo spazio, le opere si formano spontaneamente nell’intelletto dell’artista e si possono riproporre e ritrasmettere a distanza di secoli.

Interrogarsi sulle forme, siano esse naturali o artistiche, significa per lui prima di tutto chiedersi come esse vengano create, significa negare l’idea di una opposizione irriducibile di forma e contenuto. La forma è portatrice di senso, è espressione del suo contenuto ed è intrisa della sua origine e del suo

percorso, che rende evidente e che ne permette la sopravvivenza nel corso del tempo.

Il progetto di morfologia generalizzata, contenuto negli appunti citati, non verrà mai concluso da Valéry, che creerà un puzzle di appunti, definizioni e schemi che non verranno mai conclusi. Non è il caso in questa sede di concentrarsi sul modo in cui l’autore cerca di organizzare le forme che osserva, ma ci si concentrerà piuttosto su ciò che questi appunti significano all’interno di una ricerca più ampia che pervade l’intera produzione valéryana. Questi appunti non si perdono nel vuoto e, se osservati nel loro contesto e nelle trame di altre opere, contribuiscono a una riflessione più generale che Valéry fa sullo studio delle opere letterarie.

### Forma

L’indagine sulle forme viene affrontata da Valéry in numerosi testi, tra i quali per esempio i suoi studi su Leonardo ed *Eupalinos ou l’Architecte*. Un testo estremamente rappresentativo di questi interessi, da alcuni definito il suo testo più “morfologico”, è il saggio *L’homme et la coquille*, in cui egli insiste sull’osservazione di una conchiglia, interrogandosi sulla sua origine e osservando come la sua forma visibile, comunichi in maniera evidente il percorso del suo farsi:

‘Expliquer’, ce n’est jamais que décrire une manière de Faire : ce n’est que refaire par la pensée. Le Pourquoi et le Comment, qui ne sont que des expressions de ce qu’exige cette idée, s’insèrent à tout propos, commandent qu’on les satisfasse à tout prix. (Valéry 1957 [1937], 891)

Spiegare significa descrivere una maniera di fare, significa osservare la formazione e descriverla osservandone tutti i passaggi. *L’homme et la coquille* evidenzia come l’attenzione di Valéry per la forma si concentri sul momento della sua produzione, piuttosto che sulla forma finita, osservandola in una transizione costante tra caos (intuizione, immagine, contemplazione) e ordine (rigore, elaborazione, forma fissata). L’arte è per lui incontro tra caso e necessità, fissa attraverso la forma quelle immagini che si formano nella mente. La conchiglia è un tema ricorrente nella produzione valéryana, una creazione naturale che evidenzia la differenza tra la produzione della natura e quella dell’uomo, che tiene insieme due momenti, quello della conoscenza e quello della creazione.

Non è un caso che, come abbiamo detto, gli appunti di morfologia generalizzata siano stati ritrovati all’interno degli studi preparatori al Corso di Poetica che Valéry tenne al Collège de France tra il 1940 e il 1941. Questo corso raccoglie e tiene insieme numerose riflessioni e snodi cruciali del pensiero di Valéry – che egli ha portato avanti nei suoi studi personali, e

soprattutto nella scrittura dei *Cahiers* – che in questo ambito prendono forma pubblica. Nella lezione inaugurale Valéry chiarisce che lo scopo del suo corso è quello di concentrarsi sulle opere letterarie per come queste si producono, sulla loro formazione.

L’Histoire de la Littérature s’est grandement développée de nos jours, et dispose de nombreuses chaires. Il est remarquable, par contraste, que la forme d’activité intellectuelle, qui engendre les œuvres mêmes, soit fort peu étudiée, ou ne le soit qu’accidentellement et avec une précision insuffisante. (Valéry 1957 [1940], 1438)

Egli decide di utilizzare per il suo corso il termine *Poétique*, intendendolo nel suo significato etimologico, ponendo dunque l’accento sull’idea del fare, del costruire.

On voit par ces quelques indications la quantité des problèmes et l’immensité de la matière que propose à la pensée le dessein d’une théorie de Littérature telle que nous la concevons. Le nom de Poétique nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c’est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d’ouvrage dont le langage est à la fois la substance et le moyen. (Valéry 1957 [1940], 1441)

L’attenzione è rivolta – sia nell’atto della creazione che in quello della fruizione – al momento produttivo dell’arte, alle condizioni che ne permettono l’esistenza, intendendo l’opera come forma dinamica osservata in diacronia, facendo in questo risuonare la convinzione di un’artigianalità<sup>2</sup> della produzione letteraria.

Mais une Histoire de ce type suppose ou exige, à titre de préambule ou de préparation, une étude qui eût pour objet de former une idée aussi exacte que possible des conditions d’existence et de développement de la Littérature, une analyse des modes d’action de cet art, de ses moyens et de la diversité de ses formes. (Valéry 1957 [1940], 1439)

Egli considera la letteratura, e in generale ogni produzione artistica, come un fenomeno fortemente costantemente in fieri. Nelle forme dell’arte, proprio come nelle forme naturali, il suo sguardo è rivolto alla forma in quanto *Bildung* piuttosto che *Gestalt*.

### Storia, diacronia

Se è interessante notare la stretta correlazione tra produttività conoscitiva e produttività creativa, queste riflessioni sono strettamente legate anche a

---

<sup>2</sup> Non è un caso che Walter Benjamin, nel celebre scritto *Der Erzähler*, dedicato al lavoro di Leskov, chiami in causa proprio Valéry nel momento in cui si trova ad affrontare l’idea di artigianalità dell’opera, per descrivere “das geistige Bild jener handwerklichen Sphäre, der der Erzähler entstammt” (Benjamin 1977 [1934], 257).



un'altra un'idea che torna in tutto il lavoro intellettuale di Valéry: la necessaria negazione dei criteri di organizzazione esteriore delle forme letterarie. Egli insiste più volte per esempio sulla necessità di riscrivere una storia della letteratura eliminando tutti quei fatti accessori che sono gli elementi biografici e storiografici. E, nuovamente nella lezione inaugurale del Corso di Poetica, afferma:

Une Histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature", et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé. (Valéry 1957 [1940], 1439)

Rifiutare il canone storiografico come unico possibile strumento di classificazione delle opere letterarie significa per lui prima di tutto opporsi alla tendenza – dominante tra i suoi contemporanei ma ancora oggi non del tutto superata – che vede l'opera come il prodotto di un'unità fittizia che è l'opera omnia dell'autore o di un determinato periodo storico; tendenza che porta a incasellare opere ed esperienze artistiche attraverso le sole categorie storiografiche.<sup>3</sup>

Se l'arte fissa ciò che è per sua natura fuggevole, se l'artista è un salvatore di fenomeni, i testi non sono da costringere in categorizzazioni legate solo al contesto storico e quindi sincronico. Interpretazione significa per Valéry capacità di vedere affinità che non sono quelle della sola analisi storica, ma autentiche connessioni che legano opere distanti nel tempo e nello spazio, istituendo relazioni tra elementi di cui ci sfugge la continuità, strettamente legate alla capacità delle forme di riprodursi e trasmettersi nel corso del tempo. Il valore dell'opera pare affermarsi per il suo rifiuto di rispondere direttamente al suo tempo, per *anacronismo*.

Il suo obiettivo è quello di proporre una visione del fenomeno artistico e letterario scollata dalla categoria storiografica, senza che questa venga però inteso in una dimensione storica, ma piuttosto diacronica. Il tempo, purché da lui considerato un'astrazione e negato in quanto fluire organico<sup>4</sup>, entra in gioco attraverso l'osservazione di come le forme si sviluppano all'interno della coscienza e vengono poi esplicitate nella forma artistica. Una sintesi sempre nuova tra diacronia e morfologia, che non si lascia chiudere in approcci sistematici.

<sup>3</sup> “Si on essaye de remonter de mes poèmes à un poète on se trompe. En général – on considère un poème comme expression de la sensib[ilité] ou des valeurs d'un individu. Erreur des critiques de remonter à l'auteur au lieu de remonter à la machine qui a fait la chose même” (Valéry 1987-2014 [1894-1914], 253).

<sup>4</sup> Per informazioni più approfondite sulle riflessioni di Valéry sulla storia si vedano Löwith 1971; Jarréty 1991.

## Un metodo suggerito dall’oggetto

Questa attenzione per la morfologia, intesa come analisi di una *Bildung* e dunque in senso fortemente diacronico, supera la prospettiva sincronica e sistemica nell’osservazione dei fenomeni artistici e letterari. È importante osservare come queste riflessioni non si leghino a un’ortodossia formalista ma alla volontà di considerare l’opera in sé, nel processo della sua creazione, in tutte le sue caratteristiche, come un “microcosmo” (Szondi 2011 [1967], 275). L’opera è considerata non solo in quanto emanazione di una soggettività, ma in quanto artefatto che, nel momento del congedo dall’artista, acquisisce una sua autonomia. Si nega la possibilità di una lettura univoca e si afferma l’esistenza di una legalità interna dell’opera, una logica immanente alla quale è possibile accedere attraverso l’interpretazione, strumento in grado di rivelare profonde affinità tra opere lontane nel tempo e nello spazio.

L’invito di Valéry è quello di procedere osservando le opere nel loro farsi, operando non in modo dogmatico e aprioristico, ma approcciandosi allo studio delle opere cercando sempre di considerare i diversi aspetti che la compongono, senza favorire un solo punto di vista ma mantenendo un atteggiamento ermeneutico dialettico. Esempio è un passo del noto *Discorso sull’Estetica* nel quale, riassumendo la polarità tra Poetica ed Estetica, afferma la necessità di osservare:

D’une part, l’étude de l’invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l’imitation ; celui de la culture et du milieu ; d’autre part, l’examen et l’analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et suppôts d’action. (Valéry 1957 [1937], 1311)

Si legge in queste parole la volontà di affermazione di un metodo che viene di volta in volta suggerito dall’oggetto, la convinzione che le opere vadano osservate in quanto realtà dinamiche, un’indagine che è comprensione e produzione allo stesso tempo. Questa attenzione per la morfologia – la si può definire morfogenesi, prendendo in prestito un termine comune in biologia – si traduce in un rifiuto di ogni categoria prestabilita nell’invito costante a rifare il percorso dall’inizio per comprendere a fondo ciò che di cui facciamo esperienza, un atto ermeneutico che si configura come *nachkonstruieren*.

La Poetica di Valéry è stata oggetto di studio da parte di numerosi intellettuali e studiosi nel corso degli anni. In un saggio del 1963, intitolato *Valéry’s Abweichungen*, Theodor Adorno parla proprio della grande attenzione di Valéry per una comprensione dell’opera che contenga la necessità di “rifare” il percorso di produzione delle opere<sup>5</sup> per giungere alla “logica secondo cui esse sono prodotte” e afferma:

<sup>5</sup> “Critiques. Vous critiquez ce que j’ai dit. Mais il n’est pas une seule phrase dans vos critiques qui réponde à aucune de mes propositions. Vous ne redites pas mes raisonnements. Vous qualifiez. Vous me qualifiez. Vous qualifiez mon travail. Ce que vous

Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivetät verschanzt, noch ihre konkreten Bestimmungen eilfertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute. (Adorno 1958-1974, 43)

Pochi anni dopo Luigi Pareyson, che di Valéry fu grande estimatore, dedicava una lunga sezione de *I problemi dell'estetica* proprio alla poetica Valéry, che fu influsso fondamentale per l'elaborazione della sua teoria della formatività. Pareyson, in perfetta affinità con quanto abbiamo riassunto in questo saggio, è convinto della necessità di analizzare il “carattere compositivo e costruttivo, calcolato e avventuroso insieme, dell'attività artistica” (Pareyson 1988, 8).

Il grande interesse per la Poetica valéryana continua a sopravvivere e continua a essere una riflessione di grande stimolo per chi, facendo critica oggi, si ponga il problema di come affrontare i grandi problemi della forma e della storia.<sup>6</sup> Continuando a mantenere una tensione tra due poli, Valéry non propone un metodo preciso da seguire; la costante tensione dialettica che percorre la sua intera produzione, dai *Cahiers* ai suoi discorsi pubblici, si ritrova anche in queste riflessioni relative all'interpretazione delle forme letterarie. Pretendendo di interpretare le opere per come esse vengono alla luce egli ci invita a non interpretare attraverso filtri dogmatici o metodi rigorosi stabiliti in precedenza, ma a lasciare invece che sia l'opera a parlare e suggerirci di volta in volta il metodo adatto alla sua analisi, in quanto capace di rivelare quelle connessioni profonde con il mondo e con le altre opere. La forma non è slegata dal mondo, ma anzi – liberata dalle catene della contingenza, del biografismo e della storiografia – essa del mondo riesce a dirci qualcosa in più affermando la possibilità di una letteratura che parli attraverso i confini storici e nazionali, per durare nel tempo e nello spazio.

---

faites est moralement analogue au geste de jeter, souiller, brûler un objet. Il ne faut pas attaquer des conclusions – Marque d'insuffisance. C'est aux prémisses et aux combinaisons qu'il faut s'en prendre” (Valéry 1987-2014 [1894-1914], 262).

<sup>6</sup> Altri studi interessanti sull'argomento sono quelli di William Marx (2012; 2013). Molto interessante è lo studio di Marchal sull'interesse di Valéry per la fisiologia (Marchal 2011). Peter Szondi fu un altro grande lettore di Valéry, che tradusse e che fu uno dei punti di riferimento per la sua teoria ermeneutica (Szondi 2011 [1967], 286). Non è un caso che Valéry sia stato letto con attenzione da pensatori che fondavano la propria teoria interpretativa su un procedimento che permettesse di vedere le opere dall'interno, basandosi sul procedimento che ne permette la creazione, non ricorrendo a regole astratte né a metodi stabiliti a priori. Si tratta di procedimenti critici attratti dall'artificiale, dalla logica secondo cui le opere sono prodotte. L'interesse è del tutto basato sul procedimento creativo, sul cammino del pensiero nella creazione. Creazione artistica e interpretazione sono due momenti che arrivano a essere speculari, e tengono presente la soggettività dell'ermeneuta.

**BIBLIOGRAFIA**

- ADORNO, T.W. 1974 [1960]. “Valéry's Abweichungen.” In *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. 1977. [1934] “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.” In *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 438-465.
- . 1977 [1940]. “Über den Begriff der Geschichte.” In *Gesammelte Schriften*, hrsg. H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 690-708.
- CLOUTIER, C. 2000. “La ‘faisance’ du poème selon ‘poïétique’ de Valéry.” *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique* 5.
- CRESCIMANNO, E. 2006. *L'estetica nei Cahiers di Valéry*. Palermo: Centro internazionale studi di Estetica, <http://www1.unipa.it/~estetica/download/Crescimanno.pdf>.
- DAHAN-GAIDA, L. 2016. “La forme en acte : morphogenèse et savoirs du vivant chez Paul Valéry.” *Arbol*, Publication de l'Université de Salamanca.
- . 2016. “L'art, la littérature et le vivant.” *Arts et Savoirs* 7: <http://journals.openedition.org/aes/>.
- DE LUSSY, F. 1987. *L'univers formel de la poésie chez Valéry*. Paris: Lettres modernes Minard.
- FÄHNRIK, H. 1969. “Paul Valéry und Goethe.” In *Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* 31. Band/Weimar: Hermann Bohlaus, 192-212.
- FELTEN, H. 1990. “Mir fehlt ein Deutscher, der meine Gedanken zu Ende denkt. Paul Valéry als critique littéraire in den *Cahiers*.” In *Literatur in der Gesellschaft*, 287-295. Tübingen: Narr.
- JARRETY, M. 1991. *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*. Paris: Gallimard.
- LÖWITZ, K. 1971. *Paul Valéry, Grundzüge seines philosophischen Denkens*. Göttingen: Vandenoek & Ruprecht.
- MARCHAL, H. 2011. “Physiologie et théorie littéraire.” In *Paul Valéry et l'idée de littérature (Fabula / Les colloques)*, <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php> [consultato il 18 settembre 2020].
- MARX, W. 2012. “Quelle poétique de Valéry pour la revue Poétique?” *Fabula-LHT* 10, *L'Aventure poétique*, <http://www.fabula.org/lht/10/marx.html> [Consultato il 2/9/2020].
- . 2013. “Brève histoire de la forme en littérature” *Les Temps Modernes* 676: 35.
- MATTEUCCI, G. 2012. “Der Artist Valéry nella Teoria Estetica di Adorno.” *Aisthesis* V/1: 165-182.
- PAPPARO, F.C. (cura). 2007. *Di là dalla storia. Paul Valéry, tempo, mondo, opera, individuo*. Macerata: Quodlibet.
- PAREYSON, L. 1966. “L'estetica di Paul Valéry.” In *Problemi dell'estetica. II. Storia*. Milano: Marzorati.
- . 1988. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- SZONDI P. 2011 [1967]. “Über philologische Erkenntnis.” In *Schriften* 1, 263-286. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- VALÉRY P. 1957. *Œuvres*, éd. J. Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol.
- . 1957-1961. *Cahiers* [fac-simile]. Paris: CNRS, 29 vol.
- . 1973-1974. *Cahiers*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol.
- . 1987-2014. [1894-1914]. *Cahiers* [éd. intégrale]. Paris: Gallimard, 13 vol.
- . 2014. *Opere scelte*. Milano: Mondadori.
- . 2016. *Œuvres*, éd., présentation et notes de M. Jarréty. Paris: Le Livre de Poche, 3 vol.
- TANZI B. 2010. “Goethe e Valéry. O della pretestualità.” *Studi Francesi* 160 LIV/1: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7107>.
- ZACCARELLO B. 2012. “Paul Valéry, per un'estetica della composizione.” *Aisthesis* V/1: 81-94.

# PERCORSI

## MORPHOLOGY AND HISTORICAL SEQUENCE

Big Data and the Digital Sphere



ANASTASIIA DROZDOVA, VLADIMIR PETROV

# NARRATIVE TRANSFORMATIONS OF ALEXANDER PUSHKIN'S *EUGENE ONEGIN* IN TRANSCULTURAL DIGITAL SPHERE

**ABSTRACT:** This paper analyses the strategies of narrative interpretations of the classical literature in Russian and English fanfiction. The essay draws upon the fanfiction based on Alexander Pushkin's *Eugene Onegin*. To clarify and classify the algorithms of transformation of Russian classical "novel in verse" we use the theory of *modèle actantiel* by A.J. Greimas. English-speaking fic-writers more often than Russian-speaking readers use the two-actantial model instead of the four-actantial one as in the original meta-story: they interpret Pushkin's texts using the mass-culture implementations of sentimental or gothic novel genres. Perceiving the novel as a conventional text, Russian-speaking fic-writers radically rework the plot and the style of the original source: e.g. they combine the narrative axes of desire and struggle in the original source, following the "children's anecdote" model typical for Russian folklore. By transferring the classical novel to the digital environment, the narrative features of Pushkin's novel as a text, which are immanent to an experiment with any national artistic and reading tradition, become especially vivid.

**KEYWORDS:** Interpretation, Actantial model, Fanfiction, Reading tradition, Transcultural communities.

## Introduction

Readers of classical literature actively join "a specific institution of interpretation" (*aca fandom*) (Jenkins 1992b, 211) and engage in "an array of sophisticated writing and reading practices" (Black and Steinkuehler 2009, 274) in the Web. The entity of such an active reading is to transform and convert the original texts. The writing of amateur works and online communication between readers are considered by researchers as an "emotional investment in the original story" (Barnes 2015, 75) or the practice of "fan" subculture – *fanfiction*. The interpretation leaves a notable digital trail in the web-archives: there are more than 6,000,000 fanfics on the English-language fanfiction sites *FanFiction* (<https://www.fanfiction.net/>) and *Archive Of Our Own* (<https://www.archiveofourown.org/>); more than 2,000,000 fanfics on the largest Russian-language site *Kniga Fanfikov* (<https://www.ficbook.net/>).

The connection between fanfiction and a source text is the object of the investigation, which describes fan works as a type of literature. Foremost, fanfiction correlates closely with mass literature: “Fans construct their cultural and social identity through borrowing and inflecting mass culture images” (Jenkins 1992a, 23). It allows us to compare fan writing with “formula literature” that has “archetypal story patterns” (Cawelti 2014, 7). Unlike formulaic art, “story patterns” in fanfiction are connected not only with mass literature plots (as well as detective, romance novel, horror that are brightly represented in fan corpora), but also with the source text artistic peculiarities, which are highly recognizable for fan community. Cornel Sandvoss appeals to literary theory, considering the question about the aesthetic value of fanfiction. Both a fan text and its source have a certain degree of intertextuality: “The difference between intertextuality in mediated and literary texts is thus one of degree rather than kind” (Sandvoss 2017, 35). The play with another artistic world is one of the key characteristics of fanfiction as a literature imaginative practice. Describing the structure of fan corpora in general, Abigail Derecho distinguishes the main traits of fanfiction using Derrida’s conception of “archive”: fanfiction as an archive “seeks to always produce more archive, to enlarge itself” (Derecho 2006, 64). This literature archive encompasses both the fanfiction and the original versions of texts: the link between fanfic and preceding texts is conventional for fan-readers and writers.

Fanfiction has some characteristics, which distinguish it from other reading and writing practices. Developing Henry Jenkin’s approach to fanfiction as a “contemporary folk culture” (Jenkins 1992a, 285), Catherine Tosenberger underlines that “fanfiction production is not dissimilar to production of folk narratives”, however fic-writers themselves reject the “obscuring of the individual author that is the hallmark of folklore” (Tosenberger 2014, 23). Therefore, as well as in folklore, in fanfiction it is possible to highlight the common interpretation structures, and also variative and invariative constructions of the original narrative.

Moreover, fanfiction archives unite the carriers of different cultures. Analysing how fic-writers transform the Chinese and British popular movies and books, Bertha Chin and Lori Morimoto reveal transcultural interpretation peculiarities. They proved that “a moment of affinity between the fan and transcultural object” is the driving force for transcultural communities developing (Chin and Morimoto 2013, 104-105). In our essay we suggest that fanfics based on classical literature reflect the national peculiarity of interpretation more vividly compared with texts devoted to mass literature and films.



## Methodology

To describe how classical plots were interpreted by readers in their own texts we use the methodology of narrative researches. Bronwen Thomas, discussing three waves of fanfiction researches, makes a full overview of the works, which draw upon narrative theories, and investigate the forms of readers' engaging in an original story. As Thomas notices, the cognitive narratology focusing on the reader's interpretation way can allow us to understand "how readers process narratives and of how storyworlds in turn connect with and 'actualize' all sorts of 'latent' desires and needs" (Thomas 2011, 12). The example of how post-classical narrative theory can supplement our understanding of fan pleasure of the creating of their own fictional worlds based on classical literature is the research by Veerle Van Steenhuyse. The researcher uses Catherine Emmott's concept of "contextual frame" to investigate how "fan readers use the fan fiction text to build up a mental image of a world" of Jane Austen's *Pride and Prejudice* (Van Steenhuyse 2014, 1.1). Steenhuyse also underlines one of the narrative differences between the original works, which could refer to other texts, and fanfics, describing the concept of "implied reader:" "the implied fan reader is a reader who is able to bring the canon to bear on the fan fiction text" (Van Steenhuyse 2014, 2.1). It allows us to consider that investigating fan works and source texts we also investigate a reader of this text with their own imaginative capacities and peculiarities.

In our work we rely on Greimas's theory of *actantial models*, enabling us to specify readers' interpretation of classical narration comparing the original novel and fan works. Greimas states that narrativity analysis is based on two "autonomous levels": the *actants*, "having to do with narrative syntax," and the *actors*, which are recognizable in "the particular discourses in which they are manifested" (Greimas 1987, 106). The relationships between these levels are the key aspects of our analysis of fanfics based on the classical work. According to Greimas, the actantial roles are underscored by readers themselves in the work perception process: "A character in a novel, supposing that it is introduced by the attribution of a name conferred on it, is progressively, created by consecutive figurative notations extending throughout the length of the text, and it does not exist as a complete figure until the last page, thanks to the cumulative memorizing of the reader" (Greimas 1987, 119). Therefore, producing amateur works, a fic-writer transcribes their reading process and simultaneously investigates "the actantial organization of the 'characters of a story'" (Greimas 1987, 107) in Greimas's terms.

## Narrative interpretations of *Eugene Onegin*

The subject of our essay is the readers' interpretation of Alexander Pushkin's novel in verse *Eugene Onegin* in English-speaking and Russian-speaking fanfiction. In online fanfiction archives there is a significant quantitative difference between Russian and English corpora based on *Eugene Onegin*: in August 2020 there are 1213 texts in Russian and only 29 texts in English. We have analysed 23 English and 583 Russian texts written from 2005 to 2019 and published on the archives FanFiction, *Archive of Our Own*, *Kniga Fanfikov*.<sup>1</sup> The average length of Russian and English texts is about the same – 1500-2000 words.

Despite the fact that English-speaking community is much smaller than Russian, the appearance of fanfiction based on *Eugene Onegin* is a new stage in history of Pushkin's interpretations in foreign languages: "In the English-speaking world Pushkin is still less read than Tolstoy, Dostoevsky and Chekhov; people usually say that this is because he is impossible to translate" (Chandler 2009, 645). This is impossible to detect which Pushkin's translations are read by fic-writers because there are "more than 40 translations of the novel into English" (Razumovskaya 2014, 841) including the literal translation suggested by Vladimir Nabokov. Trying to determine the main reasons why Pushkin is unpopular in English-language culture, Philip Ross Bullock concludes that in "the first wave of translations of Russian realist fiction into English" "Pushkin simply failed to accord with widespread clichés about the nature of Russian literature and the uses to which it could be put in Britain" (Bullock 2011, 371). In a broad sense *Eugene Onegin* can be perceived by readers as the novel of tricked expectations. Sergei Bocharov notices that possible but not realized narrative lines play the key role in Pushkin's narration (Bocharov 1986, 145). And if Pushkin plays with his readers and their expectations, then fic-writers stay serious, following Pushkin's narrative variations and transforming them.

One of the most popular strategies of narrative transformation of *Eugene Onegin* is the reduction of the four-actantial narration into the two-actantial one. In Russian-speaking and English-speaking communities the difference in usage of the two-actantial model depends on the readers' awareness of the literary, musical and screen adaptations of *Eugene Onegin*. Following Tchaikovsky's opera (2018 [1879]) and Martha Fiennes' film *Onegin* (2000 [1999]), English-speaking and Russian-speaking fic-writers ignore the figure of the Author as "master and creator" of the fiction world (Dvigubski 2013, 23) and his role as the sender. Unlike Russian-speaking fic-writers, English-speaking authors more often denote that their fanfics are based on musical

---

<sup>1</sup> The archive links are in the footnotes above.

and opera adaptations, they also name Tatyana's husband as "Gremin," like in Tchaikovsky's opera (Uvarov 1963).

English-speaking fic-writers combine the functions of the object, the opponent, and the helper in one actor, or change a character's role throughout a story: one character is the opponent but then this character acts as the helper. This narrative model allows fic-writers to include the motifs of sentimental or gothic literature. The sentimental motif of rewarded virtue organizes the plot where Tatyana and Onegin stay together. For example, fanfic *In the Spring* (Devildream 2018, 69) is divided into two parts. In the first part Onegin acts as the opponent: he ruins Tatyana's virtuous life. The fic-writer retrieves a possible plot of Tatyana's disgrace after her love confession delineated in the original sources: "Perhaps an ancient glow of feelings / possessed him for a minute; / but he did not wish to deceive / an innocent soul's trustfulness./ Now we'll flit over to the garden where Tatiana / encountered him" (Pushkin 1964 [1833], 186). However, in the second part of fanfic, Onegin's motivation is changed: he helps Tatyana avoid the marriage without love, and Tatyana's virtuous feelings are rewarded with a happy marriage with Onegin. In fanfic *Happiness within Our Reach* as well as in the screen version of *Eugene Onegin* (Onegin [1999] 2000) Tatyana, who is the main character and the subject, witnesses Onegin and Lensky's duel. In the fan text Tatyana interrupts the duel and becomes rewarded for it: "he would take the memory of the light in her face with him, through all his journeys, through all his wrestles with himself, till he came home again to her at last" (raspberryyhunter 2018). According to the two-actantial narrative scheme, fic-writers also create fanfics in the genre of epistolary novel or diary (*My Better Half* by Alley\_Skywalker 2009, *Tatyana Larina's Diary* by TimeTraveller95 2013) conventional for sentimental literature and ironically repeated in Pushkin's novel in verse (*Tatyana's Letter to Eugene* in French or *Onegin's Letter to Tatyana*).

The actant roles combination of the object, the helper and the opponent is especially vivid in homoerotic fan story: more often Lensky instead of Tatyana acts as Onegin's lover and Onegin acts as the object. In fanfic *Something Money Can't Buy* (Alley\_Skywalker 2010) Onegin disputes with Lensky as the opponent, but also helps him to cope with sadness due to the quarrel with Olga. Otherwise in fanfic *Whither are You Banished?* (vass 2010), where Onegin kills Lensky on the duel, Lensky helps Onegin to feel "true love", but he becomes a victim of his own forbidden, unfeasible love: "I could not say: friend, when I taunted / You by dancing with your bride / It was always you I wanted. / So I hid behind my pride / And instead invoked your wrath."

The homoerotic plot versions are connected with Gothic imagery. Fic-writers create an image of Onegin-werewolf, who is simultaneously a villain and a lover that is a typical thematic role for *Gothic villain* (McEvoy 2007b, 7): "The figure of the vampire might be said to collapse the roles of Satan, the

hero, the villain and the victim into one" (McEvoy 2007a, 23). Fic-writers repeat the Gothic "shift in subjectivity", when "the boundary between self and other remains blurred" (Baker 2007, 167): "You monster! I have spoken the word to myself, over and over, since Onegin's return. [...] His mouth is red. I remember the taste of him. Onegin, you have made a monster of me too" (GloriaMundi 2005). In fanfiction Eugene Onegin acts as a vampire who is waiting for invitation to tempt and then murder other characters: "He was a vampire that night, needing to be invited in. 'Come in, then', Lensky said, although he did not move" (bogged 2009). Comparing Onegin with the vampire, a popular in mass culture image, fic-writers also follow the original source and its opera text, in which Tatyana calls Onegin a "tempter" twice (Uvarov 1963, 30-32). Fic-writers use the gothic imagery: mist, fog, dark sky, when they describe the nature around Onegin. It also has a mysterious meaning: so, in the mist characters can die or come to life (*No More Need for Sunrises* by Alley\_Skywalker 2010b, *Marche Funèbre* by SashaDerksen 2017, *Whither Are You Banished?* by vass 2010, etc.).

Russian-speaking fic-writers also concentrate on the axis of desire (the subject and the object), but the combination of three narrative roles (the object, the opponent and the helper) in one actor is absent. In both English-language and Russian-language archives fic-writers create a continuation of Eugene Onegin, where Tatyana inspires Onegin with her love and characters stay together or one of them dies. In this sense Russian and English-speaking fic-writers are both close to the screen version of Eugene Onegin (Onegin [1999] 2000), where Tatyana's image acquires the features of the heroine conventional for mass culture, for example, "femme fatale" (Leontovich 2015, 294).

Unlike English-speaking archive, in Russian-speaking texts the homoerotic fanfics occupy a huge part of the corpora. In numbers of fanfic the axes of power and desire are just inverted. If Onegin acts as the subject, the role of the opponent might belong to Olga, who tries to break Lensky's heart: "Dear Eugene! I'm so glad that your behaviour at the ball showed me who Olga really is" (*Akh, ty menya ne lyubish* [Ah, You Don't Love Me] by Temniy knyaz' Gabriel (2018); here and after our transl.). If the subject is Lensky, Tatyana could act as his opponent: for example, in fanfic *Tri kruga Ada* [*Three Circles of Hell*] (Volandamart Drarrimanovich 2019), Lensky scorns Tatyana but helps her with writing the love letter to Eugene. The ideological conflict of Gothic villain underscored by an English-speaking fic-writer is not so important for Russian-speaking readers, who concentrate on explicit conflict and include more characters in their stories. In numbers of fanfics (*Ponevole* [Oblidged] by Scrat 2013, *Vot kak vse jeto bylo* [That's How it Was] by Ta samaja bulochka s koricey 2019, *Chto zhe jeto?* [What is It?] by Fresh 2019) the duel between Onegin and Lensky results in the love confession or resolves the love conflict between Onegin and Lensky. The line of the struggle between Onegin and

Lensky and the line of Onegin's and Tatyana's love are well-known for Russian-speaking readers, so, relying on postreception of classical literature, they summarize two Onegin's situations typical for all Russian novelistic traditions in XIX century (Lotman 1995, 458): the situation of the struggle between two fellows and the situation of unrequited love. Readers of the original text remember that characters are opponents in Pushkin's novel but invert their motivation.

Another strategy of amateur interpretation relates to the axes of transmission and struggle: the figure of the Author acts as the sender or the helper. There are fewer works with this narrative scheme than fanfics with the two-actantial model.

Copying the original narrative style (Onegin's stanza), an English-speaking fic-writers perceive the figure of the Author (Pushkin) as the helper whereas in Pushkin's work the figure of the Author is the sender. In epistolary fanfic "Renewal" (raspberryyhunter 2018b) Onegin-subject is also the sender, Tatyana-object acts as the receiver. The figure of the Author is introduced as Onegin's fellow like in the original text: "Onegin, a good pal of mine" (Pushkin 1964 [1833], 96) – "I also have been spending a bit of time with a fellow I got to know when I was here before" (raspberryyhunter 2018b), but in the fanfic Pushkin also gives Onegin a piece of good advice and helps him. Moreover, the fic-writer notices the ironical style of Pushkin's text and copies it portraying Pushkin-character who is "a cynical, humorous little fellow, who is always making jokes about love". In fan poem *Coaching the Princess: A Zombie Epilogue in Verse* (archea2 2018) the helper of Tatyana is a pumpkin: "An act of love saw to my birth, / an empty hull cast on the earth / for your dear sake, Princess. True!" Pumpkin Pompushka has characteristics of the real author – Alexander Pushkin, who in the fanfic, like in Hoffman's tales (e.g. *Lindhorst in Golden Pot*), is Tatyana's conductor into the world of imagination.

The fairy tale plot in fanfiction is also connected with the scene of Tatyana's fairy tale dream in Pushkin's novel: in prophetic dream Tatyana meets a bear, which accompanies her to Onegin. This scene is absent in the movie adaptation (Onegin 2000 [1999]) and in numbers of fanfics. According to Yuri Lotman's commentary to Eugene Onegin, the image of bear is connected with the "symbolic of matchmaking, marriage in ritual poetry" (Lotman 1995, 655). In fanfics Tatyana is called "Princess" (*It Cannot Be Forever* by Songstress21 2013), she performs fairy tales' rituals ("Pompushka, as good as his claim, / leapt from the sofa to the grate; / snapped a tendril into a flame" archea2 2018). In readers' perception the plot-forming folklore references and the ironical style are difficult to translate and commentary. Fic-writers reproduce them in specific forms: the ironical intonation of the narrator in the original source is transposed to the portrait of the Author-character; folklore plots are connected with literary tales.

In Russian-speaking fanfiction the figure of the Author acts as the sender and the helper, and the receiver is fic-writers community. Fic-writers construct the story where Pushkin-character publishes his novel on online fan archives: “Forgive me, poor Lensky! / I am not happy too: / The ‘yaoy’ cannon reign there / And demand to sacrifice your bottom” (Ikiori 2014). The narrative roles changing organizes a humoristic plot close to children’s sexual humor or the tradition of children’s anecdote. The goal of children’s parody is to deconstruct the “sacred” literary text read by heart at school. But Russian-speaking readers perceive Eugene Onegin not only as the object for parody, but as the model for parodying any literary tradition. For example, in fanfics the sender could also be the character of another Russian novel, historically connected with Pushkin’s novel: for example, Gregory Pechorin the main character from M. Lermontov’s *A Hero of Our Time* is the sender and the subject in fanfic *Nikogda ne zabyt* [Never Forget] (wolkenlos 2012), Alexander Chatsky, the character of A. Griboedov’s comedy *Woe from Wit*, acts the same role in fanfic *Dvenadcat’ bezumnyh chasov* [Twelve Crazy Hours] (Shadoof 2013), and others. In fanfics Onegin wants to avoid the “Russian handra”, and a character from another novel acts as the sender or the donor and gives the “true love” to Onegin: “Onegin thinks, he learned all about him in a second, it wasn’t planned and he dealt with his sadness” (Twice 2012).

Fic-writes notice the parodying nature of Pushkin’s narration, but if Pushkin transforms the contemporary literature, fic-writers recomprehend mass culture or literary practices of fanfiction communities.

## Conclusion

Russian-speaking and English-speaking fanfics are created by passing the narrative structure and saving the structure of fabula in the original source. The possibility of such investigation and transformation is due to the variability of the plot in novel itself (Bocharov 1986, 143). English-speaking fic-writers mostly ignore the figure of the narrator and underscore a character as the subject of perception and evaluation of the events. Fic-writers take Tatyana’s point of view: Tatyana can’t read in Russian and is keen on European literature; she is also an active reader, so, she sees herself and Onegin as the characters of sentimental or romantic novel. Creating a sentimental or Gothic story, fic-writers follow Tatyana’s reading preference: “She grew enamoured with the fictions / of Richardson and of Rousseau” (Pushkin 1964 [1833], 143). Tatyana also knows “plain-folk ancience” (Pushkin 1964 [1833], 211). This part of Tatyana’s and Onegin’s identities (Tatyana “being Russian at heart, herself not knowing why”, Pushkin [1833] 1964, 211) is neutralized by English-speaking fic-writers through the two-actantial model with the combination of the object, the opponent and the

helper, close to European tradition of Gothic and sentimental novel, and through the including of the Author-helper. For Russian-speaking fic-writers the comparison of the novel in verse with its historical and cultural context (including digital or mass media context) is more important. That is why Russian-speaking Eugene Onegin fan archive consists of stories with the inverted narration structure or with the four-actantial model: it requires readers to know the variations of “Onegin’s situations” in Russian novelistic tradition. If English-speaking authors ignore folklore references in Eugene Onegin, Russian-speaking readers multiply it.

Both Russian-speaking and English-speaking readers are familiar with the original text or its transmedial adaptations. They perceive Eugene Onegin as the text, open to the adaptation in any cultural tradition. The result of the analyses of the narrative models allows us to agree with the researchers who notice that “the place of Pushkin and his novel Eugene Onegin in the English-speaking space is becoming more and more significant” (Nesterova, Popova 2017, 99). Characters and author are sophisticated readers in Pushkin’s novel and its different adaptations. Such strategy of the active reading and writing inspires and unites the speakers of different languages. That is why in transcultural sphere fic-writers actively implicate their readers’ identity and literature preferences in the texts based on Eugene Onegin.

## ACKNOWLEDGEMENT

The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research according to the research project No 18-312-00127.

## REFERENCES

- BAKER, B. 2007. "Gothic Masculinities." In C. Spooner, E. McEvoy (eds.). *Routledge Companion to Gothic*, 164-173. London and New York: Routledge.
- BARNES, J.L. 2015. "Fanfiction as Imaginary Play: What Fan-Written Stories Can Tell Us about the Cognitive Science of Fiction." *Poetics* 48/69: 82.
- BLACK, R.W., STEINKUEHLER, C. 2009. "Literacy in Virtual Worlds." In L. Christenbury, R. Bomer, P. Smagorinsky (eds.). *Handbook of Adolescent Literacy Research*, 271-286. New York: The Guilford Press.
- BOCHAROV, S.G. 1986. "Problema real'nogo i vozmozhnogo syuzheta (*Evgeniy Onegin*) [The Problem of the Real and the Possible Plot (*Eugene Onegin*)]." In *Genezis khudozhestvennogo proizvedeniya* [Genesis of the Artistic Work], 143-155. Moscow: USSR AS.
- BULLOCK, P.R. 2011. "Untranslated and Untranslatable? Pushkin's Poetry in English, 1892-1931." *Translation and Literature* 20/3: 348-372.
- CAWELTI, J.G. 2014. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- CHANDLER, R. 2009. "Some Recent Translations of Pushkin." *The Slavic and East European Journal*, 53/4: 645-650.
- CHIN B., MORIMOTO L.H. 2013. "Towards a theory of Transcultural Fandom." *Participations*, 10/1: 92-108.
- DERECHO, A. 2006. "Archontic Literature: Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction." In K. Hellekson, K. Busse (eds.). *Fan fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, 61-78. Jefferson, North Carolina, London: McFarland.
- DVIGUBSKI, A. 2013. "And What of My Onegin? Displacement and Reinvention of the Hero in *Eugene Onegin*." *The Russian Review* 72/1: 1-23.
- GREIMAS, A.J. 1987. "Actants, Actors, and Figures." In A.J. Greimas (ed.). *On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory*, transl. by P.J. Perron and F.H. Collins, 106-120. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- JENKINS, H. 1992a. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York-London: Routledge.
- . 1992b. "'Strangers no More, We Sing': Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community." In L.A. Lewis (ed.). *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, 208-236. New York: Routledge.
- LEONTOVICH, O.A. 2015. "Word and Image in Search of Each Other: Intersemiotic Translation of Narratives from an Intercultural Perspective." *Procedia-Social and Behavioral Sciences* 200: 289-295.
- LOTMAN, Y.M. 1995. *Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki, 1960-1990; 'Evgenij Onegin': Kommentarij* [Pushkin: Author's Biography; Articles and Notes, 1960-1990; Eugene Onegin: Commentaries]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB.
- MCEVOY, E. 2007a. "Gothic and the Romantics." In C. Spooner, E. McEvoy (eds.). *Routledge Companion to Gothic*, 19-28. London and New York: Routledge.
- . 2007b. "Gothic Traditions." In C. Spooner, E. McEvoy (eds.). *Routledge Companion to Gothic*, 7-9. London and New York: Routledge.
- NESTEROVA N.M., POPOVA Y.K. 2017. *Eugene Onegin* in the English-Speaking Linguacultural Space." *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 4/9: 82-101.
- Onegin*. [1999] 2000. DVD. Directed by M. Fiennes. Samuel Goldwyn Films LLC.
- PUSHKIN, A. [1833] 1964. *Eugene Onegin: A Novel in Verse*. Trans. by V. Nabokov, vol. 1. New York: Pantheon Books.



- RAZUMOVSKAYA, V. A. 2014. "Strong' Texts of Russian Culture and Centers of Translation Attraction." *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 7/5: 834-846.
- SANDVOSS, C. 2017. "The Death of the Reader? Literary Theory and the Study of Texts in Popular Culture." In J. Gray, C. Sandvoss, C.L. Harrington (eds.). *Fandom, Second Edition: Identities and Communities in a Mediated World*, 29-44. New York: New York University Press.
- TCHAIKOSKY, P. "Eugene Onegin. Mariinsky Theatre (1984)." *YouTube*, uploaded by Sovetskoe Televidenie. Gosteleradiofond Rossii, 2:40:17, June 20, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=GRVfurlduVs>. (In Russian).
- THOMAS, B. 2001. "What Is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It?" *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 3: 1-24.
- TOSENBERGER, C. 2014. "Mature Poets Steal: Children's Literature and the Unpublishability of Fanfiction." *Children's Literature Association Quarterly*, 39/1: 4-27.
- VAN STEENHUYSE, V. 2014. "Wordplay, Mindplay: Fan Fiction and Postclassical Narratology." *Transformative Works and Cultures*, 17. [dx.doi.org/10.3983/twc.2014.0572](https://doi.org/10.3983/twc.2014.0572).
- UVAROV, I. 1963. *Evgenij Onegin P.I. Chajkovskogo* [P.I. Tchaikovsky's Eugene Onegin]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.

## FANFICS CITED

- ALLEY\_SKYWALKER. 2009. *My Better Half*. <https://archiveofourown.org/works/30891>.
- . 2010. *Something Money Can't Buy*. <https://archiveofourown.org/works/96435>.
- . 2010b. *No More Need for Sunrises*. <https://archiveofourown.org/works/96553>.
- ARCHEA2. 2018. *Coaching the Princess: A Zombie Epilogue in Verse*. <https://archiveofourown.org/works/16435772>.
- BOGGED. 2009. *All the Wine*. <https://archiveofourown.org/works/34519>.
- DEVILDREAM69. 2018. *In the Spring*. <https://archiveofourown.org/works/14101374>.
- FRESH. 2019. *Chto zhe jeto?* [What is It?]. <https://ficbook.net/readfic/8672634> (In Russian).
- GLORIAMUNDI. 2005. *Duet for Four Voices*. <https://archiveofourown.org/works/45018>.
- IKIORI. 2014. *Zhestokaja real'nost'* [Cruel Reality]. <https://ficbook.net/readfic/2290916> (In Russian).
- RASPBERRYHUNTER. 2018. *Happiness within Our Reach*. <http://www.archiveofourown.org/works/13540737>.
- . 2018b. *Renewal*. <https://archiveofourown.org/works/13554252/chapters/31101672>.
- SASHADERKSEN. 2017. *Marche Funèbre*. <https://archiveofourown.org/works/12806265>.
- SCRAT. 2013. *Ponevole* [Oblidged]. <https://ficbook.net/readfic/849165>. (In Russian)
- SHADDOOF. 2013. *Dvenadcat' bezumnyh chasov* [Twelve Crazy Hours]. <https://ficbook.net/readfic/1378745>. (In Russian)
- SONGSTRESS21. 2013. *It Cannot Be Forever*. <https://archiveofourown.org/works/913818>.
- TA SAMAJA BULOCHKA S KORICEY. 2019. *Vot kak vse jeto bylo* [That's How it Was]. <https://ficbook.net/readfic/8516399>. (In Russian)
- TEMNIY KNYAZ', G. 2018. *Akh, ty menya ne lyubish'* [Ah, You Don't Love Me]. <https://ficbook.net/readfic/6674224> (In Russian).
- TIMTRAVELLER95. 2013. *Tatyana Larina's Diary*. <https://www.fanfiction.net/s/9105758/1/Tatyana-Larina-s-Diary>.
- TWICE. 2012. *Razvejat' skuku* [Release Boredom]. <<https://ficbook.net/readfic/136587>> (In Russian).

VASS. 2010. <*Whither are You Banished?* <https://archiveofourown.org/works/139571>>.

VOLANDAMART, D. 2019. *Tri kruga Ada*. <<https://ficbook.net/readfic/8512755>> (In Russian).

WOLKENLOS. 2012. *Nikogda ne zabyt'* [Never Forget]. <https://ficbook.net/readfic/136412> (In Russian).

GUIDO BONINO, PAOLO TRIPODI  
**DISTANT READING AND THE PROBLEM  
OF OPERATIONALIZATION**

*Goldilockean Considerations*

**ABSTRACT:** The paper focuses on the role of operationalization (i.e., the building of models and the setting down of rules of annotation) in quantitative research in the humanities, and especially in the history of ideas. On the one hand, the presence of fully explicit annotation rules and fully operationalized concepts allows one to formulate claims that are clearly verifiable, or falsifiable, or in any case testable. On the other hand, full operationalization seems to have some controversial aspects: is it practically feasible? Is verifiability what we always want to achieve in the humanities? Are operationalized concepts semantically “well-anchored”?

**KEYWORDS:** Distant reading, Operationalization, Verifiability, Goldilocks principle, History of ideas.

### Operationalization and Explication

Some proposals have been recently advanced concerning the role of operationalization (i.e., the building of models and the setting down of rules of annotation) in quantitative research in the humanities, and especially in the history of ideas. On this view, if one aims at inquiring, with quantitative methods, the history of a concept *x*, one has to operationalize the concept *x*, i.e., build a model of the concept *x* itself, in which its different aspects are made completely explicit (at least ideally). In this way one provides annotators (be they human beings or computers) with completely explicit rules, so that they do not need to resort to intuition or common sense in order to accomplish their annotation task.<sup>1</sup>

The advocates of operationalization argue that a thorough explicitness in the operationalization itself is a worthwhile goal to be attained, because in such a way one can formulate claims concerning the operationalized concepts that are clearly verifiable, or falsifiable, or in any case testable. Such

---

<sup>1</sup> See, among others, Betti and van den Berg (2014; 2016), Betti *et al.* (2019), Sangiacomo (2019), Ginammi *et al.* (2020). In our own work, namely in Bonino, Maffezoli and Tripodi (2020), we ourselves made an attempt to adopt this methodological approach. For different, though related applications of quantitative methods to the history of ideas, broadly conceived, see for example de Bolla (2013), Petrovich (2018), de Bolla *et al.* (2019), Malaterre, Chartier and Pulizzotto (2019).

verifiability depends on the fact that, working with operationalized concepts, we always know exactly what we are speaking about, so that other researchers know what to do if they want to confirm or disconfirm our claims. The disadvantage of non-operationalized concepts is that they are usually somewhat vague, so that one can only advance vague claims about them, and vague claims are not clearly comparable, verifiable or falsifiable.

As is well known in the philosophy of science, the operationalized concept is presumably different (though hopefully slightly different) from the original, intuitive concept. Operationalization is more or less equivalent, from this point of view, to what Rudolf Carnap called the explication of a concept (Carnap 1950). We start with an intuitive or common sense concept  $x$ , which – like all intuitive concepts – is rather vague, or even somewhat confused, and we try to explicate it, by making it more precise. What we get is the explicated concept  $x^*$ , which is unabashedly different from  $x$ , even if it certainly aims at approximating  $x$ . All that means that there will be – or at any rate that there can be – items that fall under the original, intuitive concept, but do not fall under the explicated one, and vice versa.

Carnap was well aware that in the process of explication something gets lost: we are not really speaking of the concept  $x$  anymore, but rather of the concept  $x^*$  (the nuances of the original concept, for instance, are not considered anymore). Yet there is also a gain: now we have a well-defined concept, that can be easily incorporated into axiomatic systems, or about which we can make rigorously verifiable claims. For example, the common sense concept of salt has been replaced in chemistry by the more rigorously defined concept of NaCl, which is not exactly the same thing, but is certainly better suited to the needs of chemistry. In more or less the same way, a biologist explicates the pre-scientific concept *fish* by replacing it by the scientifically defined concept *piscis*: most of the animals we used to call ‘fishes’ still come out as ‘piscis’, but there are exceptions (for example, a whale, which is a mammal, falls under the everyday concept *fish* but not under the biological concept *piscis*). Yet another example is the intuitive notion of truth, which has been refined by Alfred Tarski into the concept of truth-in-L (where L is a specific language), thus avoiding some possible difficulties with an unregimented concept of truth; for many purposes truth can be replaced successfully by truth-in-L, though the two concepts are clearly not the same.

It is usually assumed that in most cases the gain is bigger than the loss. In the case of mathematical or formal disciplines such an evaluation is usually made in terms of comprehensiveness, simplicity, fruitfulness with respect to the theorems to be demonstrated, etc. In more empirically-oriented disciplines, the relevant considerations usually concern the greater suitability of explicated concepts to be connected with other concepts belonging to different disciplines (chemical concepts, for instance, can be reduced to physical concepts, and this reducibility is an important requirement for

chemical concepts: *NaCl* easily fits in with the atomic theory of matter, whereas *salt* is too vague).

### A Clarification

As suggested above, the request for fully explicit models and rules of annotation in the history of ideas is usually motivated by epistemological reasons: verifiability, falsifiability, comparability, etc. By contrast, it is to be noticed that it is not motivated by “technical” reasons, that is by the idea that, in order to employ automatic tools (computers) as an aid to the researchers, one necessarily needs this level of explicitness. Assuredly, if one wants the computer to pick out a concept from a text on the basis of a list of necessary and sufficient conditions, then one needs to provide fully explicit rules, since it is not possible to rely on the intuition or common sense, or implicit knowledge of a human distant reader. In this case one would actually need a fully operationalized concept, that is a concept\*. But that is definitely not the only way in which computers can be used in this kind of inquiries. A very common alternative is that of training a program to simulate the judgments of domain experts, which are based on the intuitive (i.e., non-operationalized) concept.

There is a superficial similarity between this case and that in which one makes use of operationalized concepts. In both cases the results will probably be an approximation with respect to the results that could be obtained by the domain experts. But they are an approximation in two completely different senses. In the trained program case, the results are an approximation just by chance; their being an approximation is – so to speak – a mistake, in that the results themselves are good insofar as they are similar to those obtained by the domain experts. The intuitive concept, in other words, is the standard with respect to which we assess the quality of the results. By contrast, when we replace an intuitive concept by an operationalized (explicated) concept\*, the original concept is fully abandoned, and the concept\* wholly takes on its role. Possible disagreements between the results based on the use of the original concept and those based on the explicated concept\* are not an unfortunate mistake, but something that is fully accepted from the beginning, in exchange for other advantages.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> The two cases that have just been contrasted are “ideal” cases: in real life (that is, in most actual investigations), things are more nuanced and sometimes uncertain. Our only aim here is that of making a principle point.

## Operationalization in the Humanities: the Problem of Practical Feasibility

We do not want to object to the desirability of the goals that the advocates of explicitness set to themselves: verifiability, falsifiability, comparability are certainly good things, *per se*.<sup>3</sup> Yet it seems to us that the requirement of full explicitness in the history of ideas can also pose some problems. The first problem is in a way a rather trivial one. It has not to do with a difficulty in principle, but as soon as one thinks of actual examples, the difficulty seems apparent. Consider the following two actual examples, one taken from literary studies, and one from the history of philosophy.

First example. In a famous article, *The Slaughterhouse of Literature*, Franco Moretti focuses – among other things – on a specific device of detective stories: the clue (Moretti 2000). In developing his arguments Moretti needs to distinguish different subclasses of clues: there are (1) non-necessary clues, (2) necessary clues that are non-visible, (3) necessary and visible clues that are non-decodable, and finally (4) necessary, visible and decodable clues. All such kinds of clue were used not only by minor authors, but also by Arthur Conan Doyle himself. The last kind of clue – necessary, visible and decodable – would then turn out successful, becoming paradigmatic for the generation of writers following that of Conan Doyle. For his investigation into the reasons of the success or unsuccess of detective stories, Moretti needs to detect – in a large number of texts – the possible presence of the different kinds of clue. In order for a distant reader to be able to detect them, the very brief definitions provided above are probably not enough. He or she needs some more satisfying explanation of what, for instance, a necessary but non-visible clue is, in order to be able to correctly identify it when occurring in the text. In other words, he or she needs some sort of guidelines. But how much detailed should and can such guidelines be? Is it really possible to provide completely explicit rules, so that the distant reader can – by applying them in a completely automatic way – recognize the different kinds of clue? It seems that one does not even know how to start with the formulation of such wholly explicit rules, which are supposed to make any recourse to intuition or common sense unnecessary.

Second example. It is taken from our paper on *Logic and Analytic Philosophy (1941-2010). A Quantitative Analysis*, recently published in *Synthese* (Bonino, Maffezoli and Tripodi 2020). In this paper we try to quantify the presence of logic in analytic philosophy papers. That means that we had to “distantly read” (that is browse) a huge amount of papers, in order to understand whether some logic was present in them, and possibly what kind of logic. We tried to give ourselves some guidelines, in order to make our

---

<sup>3</sup> We ourselves tried to adhere to such methodological recommendations in some of our works (see footnote 1).

judgments as consistent as possible. But we certainly fell somewhat short of completely explicit rules. And we did not have any clear idea as to how make them more explicit. Logic is many things, and it can manifest itself in many different ways. For instance, we wanted to recognize the presence of logic even when no logical symbolism was present; in other words, we wanted to detect the mere presence of logical notions; but of course, notions manifest themselves in texts by means of words. Should we have written down an exhaustive list of logical words, whose presence was to be taken as a signal of the presence of logic? But then, words are often ambiguous. ‘Valid’ is a technical term in logic, but it may also occur in a paper in its ordinary language meaning, which has nothing to do with logic. Should we have formulated explicit (and presumably highly complicated) rules of disambiguation? All that seems well beyond actual feasibility. There is a point at which, if one is pushed towards ever more explicit rules, one is almost tempted to say, with Wittgenstein, that “if I have exhausted the justifications, I have reached bedrock and my spade is turned. Then I am inclined to say: ‘This is simply what I do’” (Wittgenstein 1953, § 217). Thus the problem is: how long must one go in this search for explicitness? On the whole, it seems to us that in these cases – as in many others one could think of – there were very good practical reasons not to aim for complete explicitness.

Some results in the cognitive sciences seem to suggest that the perception of experts in many fields is rarely or never characterized by complete explicitness. Consider for example the so-called chicken-sexers. Confronted with a chick, they find themselves inclined to say “male” or “female”. As a matter of fact, their dispositions are reliable. In these cases the chicken-sexers, as much as the experts in other domains, quickly make inferences from observational features of which they are only partly aware. They were given examples and explicit instructions, but they are not able to provide an explicit justification, in each single case, for their reliable responses (Pylyshyn 1999).<sup>4</sup>

### Do We Always Need Verifiability?

The second problem – contrary to the first one – concerns a principle matter. But in this case we do not really have a straightforward objection. Rather, ours is a sort of uneasiness, or a doubt. Formulated as a doubt, it runs like this: Are we certain that verifiability (or falsifiability) must always be a goal in the humanities, or in the historical disciplines? The humanities often –

---

<sup>4</sup> In philosophy and in cognitive science there has been and there is a wide debate on the chicken sexers case, from which many different conclusions have been and can be drawn. It is here mentioned only as a case that is – at least for some aspects – parallel to that under consideration.

or at least sometimes – seem to aim, among other things, at an understanding, or an interpretation of the investigated phenomena. And if our aim is that of understanding the concept  $x$ , defining (in a completely explicit way) the concept  $x^*$  does not seem to make us progress a lot towards that end (this critique was famously raised by P.F. Strawson against Carnap’s attempt to achieve conceptual clarity and better understanding in philosophy by replacing ordinary concepts with concepts\*; see Strawson 1963 and Carnap’s reply, Carnap 1963). We do not necessarily want to argue in favour of a deeply grounded methodological peculiarity of the *Geisteswissenschaften*, along Dilthey’s lines (Dilthey 1883). More humbly, we are just wondering whether the verifiability/explicitness constraint may not be useless with respect to, or even incompatible with such “humanistic” aims as understanding, interpreting, becoming aware. It is worth noting that the problem seems to be especially serious for the history of philosophy. Let us consider an example. Moretti talks of the concept of gothic novel (Moretti 2011). One could try to operationalize the concept, so as to obtain the concept *gothic novel\**. If one is good at operationalizing, *gothic novel\** approximates *gothic novel* rather well, that is, there is little difference between the list of novels that fall under the concept *gothic novel* and those that fall under the concept *gothic novel\**. Yet there is, or there may be, a difference. That is probably not a big problem if what you are really interested in are gothic novels themselves, not the concept of gothic novel, as it was entertained, for instance, by some 19th-century writer.<sup>5</sup> For this latter objective, the concept *gothic novel\** does not seem to be of great use. Now, it seems that in the history of philosophy we are very often interested in concepts as they were entertained by some philosopher. When we investigate the notion of *res cogitans* in Descartes, we are usually not interested in some concept\* whose extension approximates that of Descartes’s notion, but rather in the intension of the concept as it was entertained by Descartes. According to a well-known reading, for example, Descartes conceived thought or *cogitatio* very broadly. And that was historically crucial, since the boundaries between mind and body were entirely redrawn, if compared, say, to the views of Aquinas, thus opening the door to the very idea of a disembodied spirit. In such a case, a proper historical-philosophical understanding requires an accurate description of the intensional concept entertained by Descartes (whereas in the case in which we focus on the extension, possibly to find out new and interesting correlations, a small discrepancy is not only allowed but can be fruitful).

Things are certainly more complicated and nuanced than this, and we do not want to claim that this must always be the aim of the history of philosophy. Yet it seems to be a legitimate aim, for the attainment of which

---

<sup>5</sup> In fact, as we shall see in the next section, this very difference may be explanatorily fruitful, allowing for the discovery of previously unknown correlations.



the verifiability/explicitness constraints might be a hindrance rather than a help.

### The Anchoring Problem

Let us now grant that the feasibility problem is somehow solved, and that verifiability is accepted as an important methodological requirement. Let us also suppose that, in virtue of this method, we can make interesting discoveries in the history of ideas. A typical case is that in which we find a strong correlation between an operationalized concept, say *clue\**, *logic\**, *gothic novel\**, and some other phenomena, possibly external to the discipline in question. For example, we can speculate that the revised version of *gothic novel*, that is *gothic novel\**, strongly correlates with some social phenomena, and this does not happen in the case of the intuitive, common sense concept (or at least, that in this case the correlation is weaker). That would certainly be an interesting socio-literary finding, that is made possible – or at least easier to discover – by the operationalization. It seems to us that, even in these very favourable circumstances, a further problem arises. In order to satisfy the explicitness/verifiability constraint in a consistent way, all the concepts that are correlated should be operationalized, that is, they should be concepts\*. In our example, the social phenomenon that is supposed to be correlated to *gothic novel\** should itself be conceptualized by means of a concept\*. But in the humanities as they presently are, and as they have always been, the overwhelming majority of these concepts take on their meaning from their being connected to a host of other concepts which are inevitably non-operationalized concepts. This may raise a sort of dilemma: either we operationalize the two correlated concepts as well as many other concepts in their semantic surroundings (possibly even all the concepts in the semantic surroundings) – but this leaves us somewhat puzzled, wondering whether such an operationalization on a large scale is a realistic task, and also what it would amount to exactly<sup>6</sup> –; or the correlated concepts\* run the risk of not being anchored to what gives them meaning, and of fluctuating – so to speak – in a sort of conceptual void. Let us illustrate the dilemma by means of an example. Consider the possible operationalization of the concept *gothic novel*: “a novel is *gothic\** if and only if it is written after 1790 and it includes at least two of the following elements: ruins, castles or monasteries, subterranean passages, dark battlements, hidden panels, and trapdoors”. Suppose we find the (quite unsurprising) correlation between gothic novels\* and, say, the issue of degeneration. Strictly speaking, it would be impossible to verify the correlation, unless we operationalize the concept of degeneration. Notice that

---

<sup>6</sup> One could wonder, for instance, whether the results could still be regarded as answers to our *initial* questions and interests.

we could not be satisfied with something like “degeneration\* is a process of deviation from human nature”, since that wouldn’t be precise enough to be verified. On the one hand, this consideration could get us to embark on a snowballing process of new operationalizations. We would first need a concept of *human nature\**. And other and other new concepts\* as well. At a certain point, we could perhaps confirm (or disconfirm) the following claim: *gothic novels\** put into *question\** the very *idea\** of *man\** and its *nature\**. Suppose this is perfectly verifiable (or falsifiable). But is the formulation of such a claim a realistically attainable goal? (And was that really what we wanted?) On the other hand, suppose that, with the aim of avoiding this puzzling and perhaps even unreasonable consequence, we operationalize only the “target” concepts: besides the concept of gothic novel, suppose we operationalize only the concept of degeneration. In this case, a different problem arises concerning the *meaning* of the concept\* in question: while *degeneration* is semantically (i.e., inferentially) embedded into a cluster of non-operationalized concepts (normally, inferential relations partly determine the meaning of a word: for example, the inference “there is a dog, therefore there is an animal” is partly constitutive of the meaning of the word “dog”), this does not seem to apply to *degeneration\**, for its meaning is fully determined, by hypothesis, by the operationalization (or, which is the same, by the fully explicit annotation rules). In this sense, *degeneration\** could end up fluctuating in a sort of conceptual void, as it would not be well-anchored in its semantic web.

### Modest (Goldilockean) Conclusions

We would like to add two comments, one on the nature of the operational project, and one on its possible consequences. As to the first issue, the strong operational project seems to be prompted, among other things, by a revisionary attitude with respect to the history of ideas as it has been done until now. The request for full explicitness and testability contains an implicit criticism of the way in which the history of thought has usually been pursued. There is nothing necessarily wrong with this revisionary attitude. We only want to remark that this is not our attitude. But this is connected to the second comment. If one overly insists on the explicitness and testability constraints, a possible consequence is that of restricting the domain of the questions that can be asked, of the topics that can be investigated, and that for the simple reasons that some questions or some topics may come out as unsusceptible of such treatment, if not in principle, at least in practice. In other words, there is the risk that questions and topics be dictated by the method.<sup>7</sup> On our part,

---

<sup>7</sup> In the field of digital humanities, a method-driven approach has been often taken for granted, more or less implicitly. As a consequence, the debate focused more on the question

we have always been interested in a methodological approach in which the introduction of quantitative methods in the history of philosophy stimulates or suggests new questions, which would be unanswerable by means of the traditional methods. We wanted to ask more questions, not less, and that is why we thought it useful to make recourse to quantitative methods.

All we have done until now is raising some perplexities. Do we have some positive and fully worked-out conclusions? Not really. All we can put forward is a modest proposal, or – if you prefer – a sort of rather trivial (almost philistine) methodological rule of thumb. It can also be regarded as a sort of “provisional morality”, in Descartes’s spirit, to be adopted while waiting for a more carefully thought-out verdict. Or perhaps it would be better to speak of a provisional moral of our tale. And the provisional moral is suggested by a real tale, the tale of *Goldilocks and the Three Bears*: on a table in the home of the three bears Goldilocks finds three bowls of porridge, at different temperatures. She tastes the porridge from all of them and she concludes – wisely if not exactly surprisingly – that she prefers neither the porridge that is too hot, nor the one that is too cold, but the one that “has just the right temperature”. We can say more or less the same thing in a more dignified way with Aristotle: “It is the mark of an educated man to look for precision in each class of things just so far as the nature of the subject admits” (*EN* 1094b24).

---

of how to find a shared agenda and how to make the data interoperable (see, e.g., Kuhn and Reiter 2015), than on the substantial questions that could be addressed by means of quantitative methods.

## REFERENCES

- ARISTOTLE 1984. *Nicomachean Ethics*, Tr. by B.W.D. Ross, rev. by J.O. Urmson. In *The Complete Works of Aristotle, The Revised Oxford Translation*, vol. 2, ed. by J. Barnes. Princeton: Princeton University Press.
- BETTI, A., VAN DEN BERG, H. 2014. "Modelling the History of Ideas." *British Journal for the History of Philosophy* 22/4: 812-835.
- . 2016. "Towards a Computational History of Ideas." In L. Wieneke, C. Jones, M. Düring, F. Armaseleu, R. Leboutte (eds.). *Proceedings of the Third Conference on Digital Humanities in Luxembourg with a Special Focus on Reading Historical Sources in the Digital Age. CEUR Workshop Proceedings*. CEUR-WS.org, vol. 1681, Aachen.
- BETTI, A., VAN DEN BERG, H., OORTWIJN, Y., TREIJTEL, C. 2019. "History of Philosophy in Ones and Zeros." In M. Curtis, E. Fischer (eds.). *Methodological Advances in Experimental Philosophy*, 295-332. London: Bloomsbury.
- BONINO, G., MAFFEZIOLI, P., TRIPODI, P. 2020. "Logic and Analytic Philosophy (1941-2010). A Quantitative Analysis." *Synthese*. <https://doi.org/10.1007/s11229-020-02770-5>.
- CARNAP, R. 1950. *Logical Foundations of Probability*. Chicago: University of Chicago Press.
- DE BOLLA, P. 2013. *The Architecture of Concepts: The Historical Formation of Human Rights*. New York: Fordham University Press.
- DE BOLLA, P., JONES E., NULTY, P., RECCHIA, P., REGAN, J. 2019. "Distributional Concept Analysis: A Computational Model for Parsing Conceptual Forms." *Contributions to the History of Concepts* 14/1: 66-92.
- DILTHEY, W. 1883. *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch Einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Leipzig: Teubner.
- GINAMMI, A., BLOEM, J., KOOPMAN, R., WANG, S., BETTI, A. 2020. "Bolzano, Kant and the Traditional Theory of Concepts - A Computational Investigation." In A. de Block, G. Ramsey (eds.). *The Dynamics of Science: Computational Frontiers in History and Philosophy of Science*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- KUHN, J., REITER, N. 2015. "A Plea for a Method-driven Agenda in the Digital Humanities". *Proceedings of Digital Humanities* 13: 1-4.
- MALATERRE, C., CHARTIER, J.-F., PULIZZOTTO, D. 2019. "What Is This Thing Called Philosophy of Science? A Computational Topic-Modeling Perspective, 1934–2015." *HOPOS: The Journal of the International Society for the History of Philosophy of Science* 9/2: 215-249.
- MORETTI, F. 2000. "The Slaughterhouse of Literature." *Modern Language Quarterly* 61/1: 207–227.
- MORETTI, F., ALLISON, S., HEUSER R., JOCKERS, M., WITMORE, M. 2011. "Quantitative Formalism: An Experiment." *Stanford Literary Lab Pamphlet* 1 (January 2013), [https://litlab.stanford.edu/Literary LabPamphlet1.pdf](https://litlab.stanford.edu/Literary%20LabPamphlet1.pdf) (20/08/2017).
- PETROVICH, E. 2018. "Accumulation of Knowledge in Para-Scientific Areas: The Case of Analytic Philosophy." *Scientometrics* 116/2: 1123-1151.
- PYLYSHYN, Z. 1999. "Is Vision Continuous with Cognition? The Case for Cognitive Impenetrability of Visual Perception." *Behavioral and Brain Sciences* 22: 341-423.
- SANGIACOMO, A. 2019. "Modelling the History of Early Modern Natural Philosophy: The Fate of the Art-Nature Distinction in the Dutch Universities." *British Journal for the History of Philosophy* 27/1: 46-74.
- WITTGENSTEIN, L. 1953. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.

MARIA GIOVANNA MANCINI  
RIPENSARE L'ARCHIVIO  
NELL'ERA DEI BIG DATA

**ABSTRACT:** The increasing use of ICT is radically changing research methodologies in art history. In such a rapidly evolving context, predictably, art history shall increasingly benefit from Knowledge Representation & Automated Reasoning methodologies related to several aspects, namely data classification and integration, interoperability between different data sources, and semantically driven response to archival queries. In particular, the Semantic Web and interoperable archives seem to embody the universalist dream of some 20<sup>th</sup> century visionary projects. In the light of the challenges posed by new technologies, the archive remains a significant space that calls for reflection on conceptual models for the representation of knowledge and on the effects that the logic of computation will have on the way we experience cultural heritage.

**KEYWORDS:** Formal Ontologies, Cultural Heritage, Art History, Digital Art History.

### Strumenti per una storia globale dell'arte

Le trasformazioni sociali che negli ultimi decenni hanno radicalmente mutato, su scala globale, le società contemporanee hanno contribuito a scardinare ulteriormente la struttura delle discipline storiche già da alcuni decenni in crisi.<sup>1</sup> Negli ultimi anni gli storici dell'arte hanno risposto all'impasse prodotta dalla pulviscolarizzazione della Storia con narrative particolareggiate, individuando, di volta in volta, delle specifiche categorie da utilizzare come elemento aggregatore dei fatti (le esposizioni, i generi, i media): dalle forme più comunemente utilizzate come quelle governate da una indicazione geografica (la "storia dell'arte in Italia o italiana") si è passati alle "Storia della scultura", "Storia delle mostre", "Storia dell'arte digitale", per fare alcuni tra gli esempi più comuni.

Il ripensamento dei limiti disciplinari, all'interno del dibattito più ampio degli studi culturali, ha avuto come esito una costellazione di proposte teoriche che rispondono alla domanda, centrale nella discussione teorica odierna, di aggiornamento metodologico in uno scenario globale.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nell'ampio dibattito internazionale che da alcune decadi anima la riflessione sulla crisi della storia dell'arte appaiono imprescindibili, tra gli altri, i riferimenti alle proposte di Hans Belting (1990; 2003) e di James Elkins (2008; 2021).

<sup>2</sup> L'esigenza di riflettere sulla "messa in storia" degli accadimenti emerge prima di tutto tra gli storici che avvertono il pericolo che la Global History nasconda una serie di "meta-

L'approccio globale della storia dell'arte trova, a partire dalla riflessione sul digitale, sugli archivi nell'era dell'informatizzazione un nuovo campo di articolazione e nuove risorse teoriche.<sup>3</sup> In particolare, lo sviluppo dell'automatizzazione dei grandi archivi di dati, chimera dell'accesso ipoteticamente illimitato a qualunque prodotto culturale, impone una sfida interessante alla storia dell'arte. Internet e il web semantico costituiscono lo strumento – e allo stesso tempo il campo – per connettere, con infrastrutture interoperabili, tutte le discipline coinvolte nell'ampio dominio del patrimonio culturale.

In questo scenario, l'idea che Internet si presti per essere un "archivio universale" in cui si ha libero accesso alle produzioni artistiche realizzate in qualunque contesto culturale appare suggestiva, in particolar modo poiché sembra avvicinare la riflessione che nel Novecento ha visto nell'archivio un luogo epistemologico emblematico. La svolta digitale che ha contraddistinto lo sviluppo della cultura globale nelle ultime decadi spinge all'attenzione di tutte le discipline umanistiche il problema dei Big Data, dell'organizzazione delle informazioni, dell'accesso a esse. Le istituzioni museali e archivistiche non solo fanno i conti con l'esponenziale crescita dei dati da conservare, organizzare e rendere accessibili, ma devono tenere anche nella giusta considerazione che gli strumenti tecnologici rispondono a principi epistemologici nella cosiddetta società "ipermediale" (Raieli 2016). Nei fatti, Internet e le tecnologie digitali offrono sfide inedite alla storia dell'arte ma

---

narrative" e si esaurisca in "pseudosynthetic global histories" (Fillafer 2017, 34). Analogamente gli studi di Global Art History, mossi sui presupposti degli studi post-coloniali, hanno evidenziato le specificità culturali di singole produzioni che, rivendicando uno spazio maggiore nelle narrazioni occidentali-centriche, hanno superato la marginalità che era stata assegnata loro nella storia canonica dell'arte. Restituiscono una mappa di voci e di temi, attraverso il formato del seminario, James Elkins, Zhivka Valiavicharska e Alice Kim (2010). Più di recente il tema della storia dell'arte contemporanea in rapporto alla globalizzazione viene interpretata da Anna Maria Guasch, direttrice del progetto AGI/Art globalization interculturality, attraverso il ricorso all'idea di un processo continuo di spostamento e indirizzo dei temi su una dimensione globale (Guasch 2019). Connessa al ripensamento dei metodi della storia dell'arte in epoca di globalità, negli ultimi anni è emersa, attraverso mostre (si pensi per esempio a *Modernités plurielle de 1905 à 1970* a cura di Catherine Grenier, dall'ottobre 2013 al gennaio 2015, Centre George Pompidou – Parigi) e occasioni di riflessione teorica, la necessità di stravolgere la storia dell'arte e il canone occidentale su cui è costruita, facendo riferimento a narrazioni plurali, *alter-modernism* e *counter-modernism*. A partire dal testo fondamentale di Griselda Pollock, ripensare il canone dell'arte contemporanea, oltre a misurarsi con la consapevolezza che la disparità di genere ha avuto effetti sulla disciplina, necessariamente ha assunto come presupposto la dimensione globale (Iskin 2017) e la messa in discussione di una prospettiva che James Elkins nella sua più recente indagine metodologica definisce "nord-atlantica" (Elkins 2021).<sup>3</sup> Di recente, nell'ambito di un più ampio studio sulle geografie dell'arte, il contributo di Béatrice Joyeux-Prunel sottolinea le opportunità dell'indagine comparativa su scala globale della circolazione delle immagini, analizzate secondo il loro contenuto formale e non solo secondo i metadati testuali (Joyeux-Prunel 2020).

anche un infinito potenziale di informazioni che potrebbe ben interpretare il sogno enciclopedico dei progetti visionari come quello del *Musée à croissance illimitée* di Le Corbusier del 1939, del *Musée imaginaire* di Malraux del 1947, del *Palazzo enciclopedico* di Marino Auriti del 1960. Con l'espressione Digital Art History (DAH), letteralmente storia digitale dell'arte, ci si riferisce al potenziale trasformativo che le nuove tecnologie digitali esercitano sulla disciplina storico artistica. Digital Art History comprende, per esempio, lo studio e l'elaborazione delle riproduzioni fotografiche di altissima risoluzione di un enorme numero di dipinti (Rodríguez-Ortega 2020), analisi prodotte con l'aiuto di sistemi di riconoscimento dell'immagine basati su *machine learning* e analisi predittive di dati (Drucke, 2013). Più in generale, una disciplina non del tutto nuova ma, piuttosto, rinnovata negli strumenti e in parte nei metodi attraverso l'applicazione di tecnologie avanzate al patrimonio culturale (Doulikaridou 2015) e di analisi quantitativa e mappatura dei dati (Bentokwska-Kafel 2015).

I nuovi strumenti non solo accelerano e aggiornano le pratiche attributive, già alla base degli studi degli storici dell'arte moderna, ma offrono la possibilità di rappresentare, interrogare e aggregare un gran numero di dati, rendendo così accessibili informazioni che provengono da risorse e contesti differenti. Ciò permette, attraverso l'analisi di caratteristiche riconosciute in maniera automatica (*feature extraction*) o dedotte mediante l'uso di motori inferenziali, l'acquisizione di informazioni altrimenti difficilmente recuperabili. La possibilità di interrogare enormi *repository* permette di analizzare i dati dello specifico dominio in relazione a dati provenienti dal contesto e da altri domini.

In questo modo il *computational design* e l'*informational design* offrono alla storia dell'arte nuovi strumenti per coadiuvare tutte le discipline interessate a capire la complessità della produzione e della fruizione dei materiali culturali. Superando i limiti disciplinari dello studio del manufatto artistico per sé la Digital Art History, che applica alle ricerche della storia dell'arte i metodi innovativi e quantitativi delle discipline dell'informazione, in qualche modo recupera, amplificandone la portata, la tradizione teorica di George Kubler che rifondava la "storia dell'arte" come "storia delle cose" sviluppando la sua proposta attraverso l'idea della serie, della contiguità e somiglianza tra i singoli avvenimenti della serie.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Un analogo indirizzo si riscontra nella struttura dei modelli ontologici per le informazioni del patrimonio culturale di cui si parlerà in seguito. Qui mi preme sottolineare che come la teoria di Kubler, per cui "ogni opera d'arte importante può essere considerata come un avvenimento storico e allo stesso tempo come la soluzione faticosamente raggiunta di un certo problema" (Kubler 1976 [1972], 48) è orientata all'evento, allo stesso modo CIDOC-CRM, la più importante ontologia formale utilizzata su larga scala nell'ambito del patrimonio culturale è da considerarsi "evento centrica" (Biagetti 2016, 64).

La consultazione automatica delle estese basi di dati e il lavoro collaborativo tra storici dell'arte e informatici alla base della progettazione di tali archivi progressivamente sta attraendo l'interesse del mondo accademico poiché l'uso crescente delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione sta cambiando profondamente le metodologie di insegnamento e di ricerca. L'organizzazione dell'enorme quantità di dati ha orientato la ricerca verso la costruzione di ontologie formali<sup>5</sup> attraverso le quali descrivere i dati e le relazioni tra essi. In questo contesto in rapida evoluzione, è concepibile che, nei prossimi anni, la storia dell'arte trarrà sempre più profitto dalle metodologie di Knowledge Representation & Automated Reasoning<sup>6</sup> in diversi aspetti come la classificazione e l'integrazione dei dati, l'interoperabilità delle diverse fonti e la risposta semanticamente guidata alle interrogazioni. Big Data e Big Image Data non solo si offrono come strumenti utili per la ricerca scientifica ma, come già accade per molti archivi online, si tratta di sistemi progettati per essere consultati da ogni tipo di pubblico consentendo un sempre più libero accesso alle risorse.

Esistono differenti ordini di questioni legate all'indagine sulla DAH e ai suoi metodi: prima di tutto bisogna riflettere sul fatto che quando si parla di Big Image Data non si fa riferimento agli archivi di immagini che gli storici dell'arte sono abituati a consultare, ma a enormi quantità di dati e metadati che, organizzati attraverso delle ontologie formali, formano archivi interoperabili, consultabili da un pubblico vasto, formato non solo da esperti ma potenzialmente da tutti i tipi di utenti. L'utilizzo di algoritmi di classificazione, che producono predizioni, e algoritmi di raccomandazione, che in termini più generali fanno parte dei sistemi di analisi di dati (*data analytics*) insieme all'elaborazione di immagini con tecniche di *deep learning* permettono agli storici dell'arte di analizzare vasti archivi di dati e produrre modelli interpretativi. In questo senso si può pensare superata l'idea suggerita da Joanna Drucker di distinguere una storia dell'arte digitale e una digitalizzata,<sup>7</sup> poiché anche nel caso della seconda ipotesi e, quindi, di un

---

<sup>5</sup> Secondo la definizione data da Nicola Guarino: "an ontology refers to an engineering artifact, constituted by a specific vocabulary used to describe a certain reality, plus a set of explicit assumptions regarding the intended meaning of the vocabulary words. This set of assumptions has usually the form of a first-order logical theory, where vocabulary words appear as unary or binary predicate names, respectively called concepts and relations" (Guarino 1998).

<sup>6</sup> Knowledge Representation & Automated Reasoning è una branca dell'Intelligenza Artificiale che si occupa di rappresentare la conoscenza di domini diversi, tra cui anche il dominio del Cultural Heritage, attraverso sistemi logico-formali e di realizzare algoritmi che ne automatizzano i processi di deduzione.

<sup>7</sup> Della preliminare indagine della studiosa appare ancora interessante, proprio nell'ottica del rinnovamento metodologico nei termini di una messa in discussione dei caratteri globali



potenziamento esclusivamente tecnologico degli strumenti visuali già in uso agli storici dell'arte – e non di una vera e propria innovazione – l'enorme quantità di dati a cui lo storico dell'arte può accedere simultaneamente impone una radicale trasformazione dei metodi di interpretazione. Dello stesso avviso è Nuria Rodríguez-Ortega che mette in guardia dall'emergere di una prospettiva neo-formalista e neo-strutturalista nella riconcettualizzazione dell'oggetto disciplinare in relazione ai nuovi paradigmi computazionali (Rodríguez-Ortega 2019)<sup>8</sup>. La velocità di sviluppo dei sistemi tecnologici, inoltre, rende la riflessione sull'obsolescenza (non solo per quanto riguarda i supporti di stoccaggio delle informazioni, ma anche per quanto concerne le tassonomie) questione improcrastinabile tanto che nell'ambito degli studi di Digital Humanities assume una parte rilevante della discussione la questione del riuso delle ontologie formali al fine di un continuo aggiornamento delle infrastrutture e dei modelli a partire da standard ufficiali già in uso, sebbene in differenti ambiti di applicazione (Antonini *et al.* 2020).

L'innovazione del Semantic Web, in parte, risponde anche al problema dell'obsolescenza. Infatti, la trasformazione del World Wide Web in una piattaforma dove le informazioni sono connesse e interrelate (Semantic Web) sta rendendo sempre più possibile l'accesso a dati provenienti da risorse differenti e, quindi, per l'eterogeneità dei supporti, più sicure. Inoltre sarà possibile condurre ricerche più complesse di quanto sia possibile fare oggi. Questo cambiamento ha imposto una riflessione sull'organizzazione della conoscenza da parte dei soggetti che detengono e producono enormi quantità di dati. Un caso specifico è quello delle reti di istituzioni culturali che per assolvere al compito di conservazione, tutela e promozione del patrimonio culturale in una condizione di cultura globalizzata e di ricerca mondializzata e al fine di rendere le enormi risorse di dati interrogabili e interoperabili da umani e da macchine, sempre più di consueto sfruttano le ontologie formali.<sup>9</sup>

---

della disciplina, l'auspicio di radicale apertura dell'orizzonte teorico che può giovare del dinamismo che i nuovi strumenti offrono (Ducker 2013).

<sup>8</sup> La studiosa spagnola, che in coda alla riflessione del 2019 aveva sostenuto la necessità di costruire una Digital Art History su basi pluralistiche e non esclusivamente orientata da un protagonismo anglofono, per il 2021 sta curando un numero monografico della rivista Digital Art History Journal indirizzato a problematizzare la matrice globale della storia dell'arte nel suo aggiornamento in relazione alle tecnologie informatiche.

<sup>9</sup> Le ontologie formali e gli strumenti offerti dal Semantic Web più in generale offrono modelli validi a gestire l'enorme quantità di dati anche al fine di creare sistemi di supporto e di *decision-making* nell'ambito della conservazione (Moraitou, Christodoulou Yannis 2020).

## Ontologie formali per il patrimonio culturale

Le ontologie concettualizzano un dominio esprimendo le relazioni semanticamente qualificate che permettono il collegamento tra i dati. Tali ontologie, esplicite e condivise, descrivono i concetti, le gerarchie tra questi e le relazioni tra gli oggetti allo stesso modo in cui la semantica ha provato, in ambito logico-matematico, a esplicitare il nesso tra linguaggio e realtà. Si tratta quindi di produrre una teoria formale che espliciti, in un linguaggio comprensibile alla macchina, i rapporti tra le cose: la rappresentazione della complessità del reale. Inoltre le ontologie formali fanno riferimento a vocabolari di settore condivisi. Tali strumenti, che progressivamente stanno affiancando il web classico in modo da rendere i dati e i linguaggi *machine-readable* e, quindi, rendere possibile l'interrogazione automatica, non sono unici o univoci.<sup>10</sup> L'informatica non ambisce a produrre un'unica rappresentazione del reale, bensì le ontologie sono strumenti volti a rappresentare settori parziali e a organizzare tali conoscenze in sistemi interoperabili. L'ontologia è, quindi, la strutturazione logica di una parziale realtà la cui espressione, però, non esaurisce la complessità dello specifico dominio, bensì ne dà una parziale concettualizzazione. Quasi sempre, infatti, all'ontologia segue una spiegazione dei meccanismi, delle gerarchie e delle relazioni per disambiguarne l'utilizzo (Tambassi, Magro 2015). All'ontologia segue anche, in molti casi, un'estensione che, facendo riferimento a *thesaurus* settoriali condivisi, amplia la rappresentazione del dominio con aspetti non ancora esplicitati.

In questo senso, gli standard e le infrastrutture del Semantic Web forniscono l'ambiente necessario per implementare un recupero di dati flessibile ed efficace. Simultaneamente, la storia dell'arte offre nuove sfide al Semantic Web nello sviluppo di linguaggi specifici e ontologie formali che permettono di descrivere al giusto livello di astrazione la complessità e l'eterogeneità dei dati relativi a questo dominio di interesse. Inoltre, tenendo conto di pratiche di open-data sempre più pervasive la storia dell'arte stessa è fonte di una grande quantità di dati, che richiedono tecniche assistite da computer per essere elaborate, catalogate e rese effettivamente disponibili attraverso interfacce flessibili. A questo proposito, finora sono stati compiuti notevoli sforzi per definire modelli concettuali che rappresentino adeguatamente l'ambito del patrimonio culturale.<sup>11</sup> Tra gli altri, uno dei

---

<sup>10</sup> Svariate sono le ontologie dedicate al patrimonio culturale, si segnala in ambito italiano l'interessante progetto dell'ICCD e del CNR volto alla realizzazione di un network di ontologie. ArCO non solo è allineato alle ontologie più diffuse ma ha anche lo scopo di pubblicare i propri dati come LOD (Linked Open Data) (Carriero 2019).

<sup>11</sup> Proprio a partire dalla riflessione sul contesto interpretativo, lo sforzo fatto nell'ambito della digitalizzazione del patrimonio fotografico della Fondazione Zeri di Bologna e del progetto Zeri & LOD è stato indirizzato anche alla concettualizzazione delle informazioni

progetti più importanti, diventato persino uno standard ISO, è il CIDOC CRM. Il CIDOC CRM è stato sviluppato negli ultimi dieci anni dall'International Council of Museums (ICOM) ed è una delle più grandi, e meglio consolidate, ontologie formali per descrivere concetti generali e relazioni nel campo del patrimonio culturale.<sup>12</sup> CIDOC CRM è alla base della ricerca degli utenti che usufruiscono in remoto dei contenuti della collezione del British Museum, di alcuni dei progetti condotti dal Getty Conservation Institute e di molti progetti nati con l'obiettivo di creare un sistema informativo interrogabile basato sulle localizzazioni geospaziali per il patrimonio culturale immobile. L'Istituto centrale per il catalogo unico (ICCU) del Mibact, il progetto europeo Europeana e Pharos – consorzio di photo image – e il progetto Zeri & LODE<sup>13</sup> della Fondazione Zeri sono solo alcune delle istituzioni e dei progetti più conosciuti che forniscono i contenuti digitali organizzati secondo CIDOC.

---

contestuali che contribuiscono alla definizione di un oggetto del patrimonio culturale, esplicitando nell'ontologia HiCO l'atto interpretativo, “describing context information of cultural objects as entities indirectly bounded to the objects themselves via an intermediate one (i.e. the interpretation act)” (Daquino 2015).

<sup>12</sup> Il processo che ha portato alla costituzione di un'ontologia formale così largamente condivisa affonda le sue radici nella ricerca pionieristica di studiosi, come Suzanne Briet e Jean-Claude Gardin per esempio in Francia (a questo proposito si rinvia alla relazione di Roger Bautier dal titolo “Modèle et récit, un enjeu épistémologique récurrent” e alla conferenza internazionale *Forms, History, Narrations, Big Data: Morphology and Historical Sequence*, 21-22 November 2019, Torino), che, fin dagli anni Cinquanta, per lo più hanno condotto le loro ricerche all'interno delle istituzioni nazionali per la conservazione e catalogazione del patrimonio culturale. In Italia nell'alveo del lavoro dell'Istituto Centrale per Catalogo Unico negli anni Novanta, un interessante dibattito prende le mosse dalla necessità di costituire standard unici per la catalogazione e la digitalizzazione dei materiali del patrimonio culturale, oggi costantemente aggiornati alle questioni semantiche. Tale indirizzo già alle fine degli anni Settanta aveva trovato in Paola Barocchi una fondamentale guida con l'istituzione del Centro di Elaborazione Automatica di Dati e Documenti storico artistici della Scuola Normale di Pisa (poi CRIBeCu) (Carrara 2020). Donata Levi (2018) ricostruisce con rigore metodologico il pionieristico contributo che Paola Barocchi ha dato nel corso degli anni con una vastissima attività di ricerca, convegnistica e didattica in collaborazione con le maggiori istituzioni internazionali come Villa I Tatti e Getty Art History Information Program, allo sviluppo di nuovi strumenti e materiali per la storia dell'arte. Invece, più specificamente indirizzato alla costituzione di modelli rappresentativi della conoscenza, è il lavoro di Nicola Guarino nell'ambito *del* Laboratory for Applied Ontology (LOA) dell'Istituto di Scienza e Tecnologie della Cognizione del CNR di Trento (Guarino, 2009). Negli ultimi anni la riflessione sull'organizzazione e sulla rappresentazione della conoscenza ha giovato di una prospettiva radicalmente rivoluzionaria che prevede la costituzione decentralizzata di un “ecosistema” dei dati (Verborgh 2017).

<sup>13</sup> Oltre all'uso dell'ontologia CIDOC per descrivere i materiali dell'ampio patrimonio fotografico della Fondazione, nel progetto Zeri & LODE è stata utilizzata l'ontologia SPAR per i riferimenti bibliografici. Il tentativo di rendere i risultati realmente interoperabili è evidente nella scelta di allineare i termini usati al Thesaurus Getty (AAT Getty Thesaurus), i nomi degli artisti, ove possibile, ai linked open data di DBpedia, per esempio, e i luoghi indicizzati ai dati di GeoNames.

Come la definizione di patrimonio culturale, recentemente ridiscussa non senza dibattito e polemiche, promossa dall'ICOM comprende collezioni museali, monumenti, siti archeologici, beni paesistici e beni culturali immateriali e persino le tradizioni intangibili, così anche l'architettura di CIDOC prevede un livello di astrazione inclusivo tale da poter rappresentare le eterogenee entità che compongono il patrimonio culturale.

La produzione delle ontologie rappresentative, se da un lato ripropone un analogo processo di omogeneizzazione delle informazioni, dall'altro contribuisce a scardinare quei *conceptual schemata* occidentali che, secondo James Elkins, continuano ad essere replicati nello studio dell'arte e delle produzioni non occidentali (Elkins 2007).<sup>14</sup> Questo accade perché le ontologie sono costruite per rappresentare insiemi eterogenei di dati attraverso tre differenti classi di termini: individui, concetti e relazioni. Un termine individuale si riferisce a una sola *entity* e l'ontologia è costruita in modo tale da evitare riferimenti ambigui. Una singola entità può essere rappresentata da "Leonardo da Vinci" o "Milano" o "L'ultima cena", per esempio, mentre i concetti e le relazioni costituiscono una collezione di termini che specifica i legami tra le singole *entities*. CIDOC CRM contiene circa 90 concetti e 148 *relations*, decisamente un vocabolario scarno ed esiguo se lo si confronta con la vastità dei differenti oggetti che fanno parte del patrimonio culturale o artistico. Molti termini comuni della storia dell'arte mancano nel vocabolario dell'ontologia, per esempio "opera", "museo", "scultura", poiché questi termini, legati a definizioni storiche oppure a pratiche specifiche, potrebbero risultare ambigui.

Confrontando *Il monumento a Balzac* di Rodin con un'installazione di arte contemporanea, per esempio, *The Weather Project* di Olafur Eliasson, è evidente che termini come "scultura" o "installazione" creerebbero delle

---

<sup>14</sup> Paul B. Jaskot lega strettamente gli strumenti offerti dal Semantic Web e dall'analisi quantitativa con le questioni metodologiche nella prospettiva di un rinnovamento della storia sociale dell'arte. Adottando a esempio l'analisi sistematica della diffusione degli architetti di origine tedesca e della loro pratica, attraverso l'uso dell'analisi quantitativa dimostra che gli studi sull'imperialismo tedesco e sulla diaspora della cultura tedesca e sulla diffusione di una moderna idea di razza in termini globali abbiano giovato di un sistema di analisi che insiste su "una più complessa e granulare storia sociale che pone il nodo dell'avanguardia come solo uno dei tanti nodi di un network" (Jaskot 2019). In questo senso, l'apporto dei sistemi di interrogazione dei dati semanticamente organizzati offre la possibilità alla storia dell'arte di interrogare informazioni su scala globale contribuendo radicalmente alla messa in discussione del canone. In tale direzione è interessante lo sviluppo di nuovi sistemi automatici di prosopografia, come per esempio BiographySampo che permette l'esplorazione, lo studio e la visualizzazione in grafici di "associazioni semantiche" all'interno delle biografie (Hyvonen 2019). Un esempio di interrogazione di un *data set* che incrocia dati biografici e altre informazioni è l'indagine e mappatura della circolazione degli artisti contemporanei croati (Puc 2019; Sekelj 2020).

indicazioni non univoche.<sup>15</sup> CIDOC CRM allo stesso tempo prevede che si inserisca una definizione di tal genere poiché esiste la classe E55 Type in cui il termine “scultura” o “installazione” può essere inserita come attributo. E55 Type è sottoclasse di “Conceptual Object”, a sua volta sottoclasse di “Man-Made Thing”. Le relazioni quali “was produced by”, “was created by”, “consist of”, “moved to” servono per descrivere la produzione, la circolazione dell’oggetto rappresentato, mentre “E39 Actor”, le cui sottoclassi sono rappresentate da “Person” e da “Group”, può essere usato per esempio per indicare l’autore. Anche nel caso della definizione dell’*Autore*, ambigua se si pensa a opere che prevedono la riproduzione l’indicazione dell’autore è dedotta dalla relazione “was produced by” o “was created by” tra le due *entity* “Man-Made Thing” e “Actor”. In questo modo i capisaldi del canone della storia dell’arte occidentale, legati alle retoriche del *maestro* e dell’opera, intesa come capolavoro, sembrano non poter esercitare più il loro potere fondativo.

Le ontologie, provvedendo all’organizzazione dei documenti secondo un linguaggio comprensibile alla macchina, pervengono a una standardizzazione del linguaggio. Tali ontologie non possono interpretare una serie di modalità della conoscenza che pertengono esclusivamente all’intelligenza umana. Il modello concettuale, infatti, viene rappresentato, per necessità di disambiguazione, mediante una tassonomia rigida la quale non può catturare a livello logico la conoscenza stereotipale. È interessante riflettere, inoltre, sulle peculiarità dell’esperienza che tali *repository* offriranno al pubblico indistinto della rete. Poiché la tecnologia della comunicazione sta abituando gli utenti ad avere quasi esclusivamente un’esperienza delle cose mediata dagli schermi dei dispositivi e ad acquisire conoscenze disincarnate, a discapito del contatto diretto – condizione ulteriormente esacerbata negli ultimi mesi di isolamento durante la pandemia COVID-19 – è ormai diventato urgente riflettere sulla qualità delle informazioni che vengono raccolte, sulle modalità di organizzazione dei dati e addirittura sui “significati inconsci” di cui le ontologie sono portatrici. Va considerato, inoltre, che i nuovi strumenti di formalizzazione dei dati informatizzati producono una sorta di perdita di “eccedenza” dei significati dei singoli oggetti all’interno della struttura semantica che necessariamente deve raggiungere un alto livello di astrazione e standardizzazione. Si pensi infatti alla portata di alcuni progetti di

---

<sup>15</sup> Alla base delle scelte terminologiche nella costituzione delle ontologie fondazionali c’è sempre un “impegno ontologico” volto a evitare l’ambiguità dei termini: “To capture (or at least approximate) such subtle distinctions we need an explicit representation of the so-called ontological commitments about the meaning of terms, in order to remove terminological and conceptual ambiguities. A rigorous logical axiomatisation seems to be unavoidable in this case, as it accounts not only for the relationships between terms, but – most importantly – for the formal structure of the domain to be represented” (Masolo *et al.* 2003).

estensione di CIDOC CRM volti a capire e modellare i processi di produzione della conoscenza (Bruseker 2017, p. 127). Già André Malraux, a proposito delle immagini in bianco e nero con cui aveva costruito il suo museo immaginario, sottolineava il potere della fotografia di rendere omogenei “oggetti fortemente distinti ma che riprodotti su una stessa pagina diventano una famiglia” (Malraux 1952, 24). La riproduzione digitale e l'organizzazione delle informazioni raccolte, strutturalmente, possiedono lo stesso potere omogenizzante che Malraux evidenziava nella sua opera. Il passaggio dell'esperienza dell'arte dall'ambito del *continuum* della vita materiale all'ambito del *discreto* prodotto dalla digitalizzazione elimina l'esperienza empatica dell'individuo con l'oggetto. Gli archivi così organizzati ripropongono la riflessione sul visuale già cardine della grande sfida di Malraux, di Auriti e non ultimo del modello culturale, più che solamente cifra curatoriale, proposto da Massimiliano Gioni nella Biennale d'arte di Venezia del 2013.

La fotografia, l'immagine e, in generale, i dati fruibili interrogando archivi interoperabili attraverso un'interfaccia grafica non ribadiscono quel primato dell'occhio che ha fondato l'episteme visuale così come ereditata dall'Illuminismo, bensì risultano essere “una reale sussunzione.”<sup>16</sup> Alex Galloway, con termini marxiani, mette in evidenza il paradosso del software, che trattiene e nega l'immagine. Allo stesso modo, sulla centralità dell'immagine e sulla sua negazione è costruito l'archivio semantico. L'immagine infatti subisce una sorte duplice: ne viene enfatizzata la sua natura documentaria, nella relazione con il referente originale e analogico che non è conservato nell'archivio semantico, ma la stessa immagine si identifica in una stringa di dati che con il referente non istituisce affatto una relazione indicale, né tantomeno iconica. Il referente di tale stringa è esclusivamente l'immagine digitale e quindi l'informazione stessa. Le affermazioni di Galloway sono radicali, egli formalizza quanto salta all'occhio nello studio delle ontologie formali, molto prima che Internet si fosse indirizzato verso il Web Semantico. Galloway nello studio sulle interfacce e nello studio sulla teoria dei Networks chiaramente afferma che nell'archivio digitale il contenuto è assente e la struttura, di cui l'interfaccia è parte, è il vero

---

<sup>16</sup> “A real subsumption is always a complete erasure of its object (as opposed to the formal subsumption which merely negates its object in a dialectical inversion). The real subsumption of the visual, its erased inversion, allows informatics both to retain and deny its viability. The raster image is an image to the eye but a fata array to the machine” (Galloway 2010, 167). Più di recente Johanna Drucker, sottolineando la questione della restituzione dei dati in immagini e grafici, scrive: “The blind spot of art history, its considerable disregard for epistemological images as images, contributes to the disbalanced cultural authority of data visualizations” (Drucker 2020).

contenuto o significato dell'archivio.<sup>17</sup> Tale struttura, che nel Web Semantico si identifica con l'ontologia formale, è da ricercare nelle relazioni tra le entità.

### Gli archivi interoperabili

Riflettere sul determinato rapporto tra ontologie formali e metodi della storia dell'arte, da un lato serve ad evidenziare le logiche che sono alla base di tali strutturazioni, dall'altro, è utile per immaginare come l'utilizzo dei nuovi archivi interoperabili trasmetta le logiche sottese e contribuirà a indirizzare la storia dell'arte verso direzioni inedite.<sup>18</sup> A partire dalle riflessioni di Hal Foster (2004) sulle caratteristiche dell'archivio e sulla pervasività nella cultura contemporanea di tale modello e dell'estetica che lo pervade, su più fronti gli studiosi avvertono che il nuovo modello che ha soppiantato quello dell'archivio tradizionalmente inteso assume la sua forza, fuor di metafora, dal *cloud*. Il passaggio dall'archivio tradizionalmente inteso al nuovo sistema si identifica nel processo di registrazione della memoria che non è più semplicemente lo stoccaggio di dati su supporti digitali ma piuttosto prevede l'organizzazione delle enormi quantità di dati decentrati, dove – è necessario aggiungere – oggetti differenti “tradotti” in dati matematicamente comparabili risultano essere assolutamente intercambiabili, attraverso sistemi matematici algoritmici: una *anarchival practice*, secondo quanto rilevato in termini paradossali da Wolfgang Ernst (Ernst 2010, 68-71). Di questa pervasiva cultura dell'archivio attuale, che secondo le tesi di Ernst assume la forma di una *radical media archeology* di ascendenza foucaultiana (Ernst 2013, 195), le pratiche artistiche da subito hanno registrato le

---

<sup>17</sup> Editto nel 2007 insieme a Eugene Thacker, il saggio *The Exploit: A Theory of Networks* è una lucida analisi dei processi di controllo della comunicazione e del network che a dispetto dell'idea comune per cui si intende il network multiagent, rizomatico, aperto e inclusivo più libero e meno controllato di forme gerarchiche verticali o verticistiche, dà prova di quanto i *protocolli* alla base dei network sono inclusivi anziché esclusivi, sono universali e totali anziché parziali ma che in virtù di ciò operano un'esclusione interna al sistema, e sono fondati su “principi di politica liberista” (Galloway, Thacker 2007, 30). Intendendo lo studio del network come indiscernibile relazione tra “an informatic view of life” e la nozione di “life itself” gli studiosi adottano l'analisi biopolitica foucaultiana affermando che se il controllo in una prospettiva biopolitica si esercitava sul corpo di un individuo o di un organismo, il network nella sua accezione “protocollare” esercita il suo controllo su “massified biological species-population”.

<sup>18</sup> Appare utile in questo senso la proposta teorica di Luciana Parisi che da alcuni anni si interroga sulle trasformazioni che il cosiddetto *computational turn* ha avviato nei processi cognitivi. La studiosa ha indagato le nuove modalità di “pensiero” degli algoritmi evidenziando una problematica trasformazione nelle logiche utilizzate: gli algoritmi evitano l'ordine logico deduttivo, fino ad ora centrale nel ragionamento (Parisi 2019).

tendenze (Østby Sæther 2010, 85) e hanno restituito, come in uno specchio, gli effetti dell'accesso costante alla conoscenza medializzata.<sup>19</sup>

Il riferimento all'archivio e al principio di scelta, problema che trova ampia discussione nella proposta teorica di Foucault, resta imprescindibile per l'analisi dell'archivio come matrice culturale (Foucault 1980, 16), anche per quanto riguarda le basi teoriche delle indagini sulla computazione e sulle ontologie formali. Infatti, per quanto possa sembrare imparziale e oggettiva la scelta di descrivere l'oggetto attraverso le relazioni tra entità, modellando così la rappresentazione della conoscenza come accade nelle ontologie formali, è difficile sospendere l'idea che anche in tali costruzioni operi "la legge di ciò che può essere detto" e cioè "il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli" (Foucault 1980, 173). Se è vero per l'archivio ciò che Foucault definisce il "sistema dell'enunciabilità" del singolo enunciato, tale definizione sembra assolutamente appropriata per le ontologie formali. Senza nemmeno dover immaginare un futuro distopico, divenuto già presente nel 2020, in cui la conoscenza sembra irreversibilmente passare per la strumentazione tecnologica senza neanche più la necessaria validazione del corpo, riflettere in termini critici sulla natura – nient'affatto neutrale – dei grandi archivi interoperabili sempre più pervasivi nell'accesso alla conoscenza si rivela urgente. Proprio Wolfgang Ernst ha confrontato la memoria "associativa" dell'uomo con la logica matematica che descrive in serie numeriche i dati degli *storage* tecnologici. La rappresentazione della conoscenza nella sua versione tecno-matematica e la memoria di tali dati conservati in strumenti tecnologici computerizzati differiscono per Ernst dalla memoria umana che non "richiama dati da una bancadati," poiché procede per rimembranza. Ernst nello specifico confronta la memoria umana con la memoria cibernetica degli *storage* computerizzati senza costruire il suo ragionamento sulla facile opposizione tra umano e macchinico. Una parte della memoria umana, infatti, è definita semantica e si identifica con quelle affermazioni di cui il singolo individuo non ha fatto esperienza individuale (per esempio "Garibaldi incontrò Vittorio Emanuele II a Teano" coinvolge la memoria semantica a differenza di "ricordo che a scuola abbiamo studiato che Garibaldi incontrò Vittorio Emanuele a Teano"). Appare significativo sottolineare che lo scarto evidente tra i due sistemi d'archiviazione (archivi materiali e Big Data) si indentifica non solo nella mole delle informazioni contenute ma soprattutto nella logica che sottendono: l'uno prevede l'esperienza del materiale, l'altro, invece, l'esperienza dei dati che riproducono il materiale. Ciò che appare rilevante, e i cui esiti non possono essere predetti, è la riflessione sulle trasformazioni cognitive che l'accesso

---

<sup>19</sup> In Italia il dibattito estetologico ha trovato in Pietro Montani un attento interprete del rapporto tra immaginazione e tecnologie che intervengono nella relazione sensibile tra individuo e reale (Montani 2014).



alla conoscenza digitalizzata e organizzata semanticamente produrrà nell'individuo. Intanto, possiamo di certo affermare che la pervasività degli archivi semantici e quindi delle logiche formali che li costituiscono in qualche modo trasformerà le narrazioni, le storie e le storie dell'arte, perché se è condivisibile ciò che afferma Ernst, e cioè che a partire dall'archeologia del sapere di Foucault l'idea di archivio è molto vicino alla nozione di grammatica generativa del linguaggio, che secondo la teoria di Noam Chomsky raccoglie le caratteristiche operative che permettono a chi usa la lingua di produrre frasi, i nuovi archivi digitali, costruiti attraverso le ontologie formali, oltre che rappresentare la conoscenza, ne costituiscono la quintessenza e cioè il modo stesso di prodursi del sapere. Chiedersi se tali ontologie fondazionali sono utili al fine di rappresentare la conoscenza dell'ambito del patrimonio culturale appare una questione già superata dalla natura di tali sistemi che, in continuo aggiornamento con il riuso e l'estensione delle ontologie,<sup>20</sup> produrranno informazioni sempre più accuratamente connotate in modo da realizzare in termini sempre più pervasivi, anche per quanto riguarda i dati relativi al patrimonio culturale, l'interoperabilità e l'automazione della ricerca. Piuttosto appare necessario interrogarsi collettivamente sui modi della conoscenza che i sistemi computazionali applicati al dominio culturale replicano. Al di là della tradizionale opposizione tra entusiasti e luddisti, gli inviti ad affrontare criticamente la questione arrivano da molti intellettuali: Claire Bishop, per esempio, appare preoccupata per la fragilità della relazione tra storia, memoria e interpretazione su cui è costruita la Digital Art History.<sup>21</sup>

Avvicinando le logiche dei sistemi computazionali, anche Luciana Parisi, a partire dalle tesi di Alex Galloway, sostiene che "tali costruzioni ontologiche fanno evaporare la possibilità di critica all'automazione poiché replicano le logiche interne del tecno-capitalismo." Il linguaggio delle matematiche e il sistema computazionale di classificazione, valutazione e decisione hanno reso astratta la forma di lavoro e hanno ristrutturato – scrive la studiosa – "il nostro potenziale di socializzazione, di comprensione, creazione e interazione e addirittura di sviluppo di nuove capacità cognitive" (Parisi 2016). Questa condizione per Parisi si è verificata quando la logica computazionale ha reso astratta la dimensione affettiva del pensiero, attraverso l'uso massiccio di algoritmi decisionali. Il sistema capitalistico, che ingloba le risposte individuali e riduce la complessità dell'esistente alla logica binaria per

---

<sup>20</sup> Tra i tanti esempi di sviluppo ulteriore dell'ontologia Cidoc CRM al fine di integrare relazioni e concetti specifici di un ambito si veda per esempio l'estensione Cidoc CRM archeo che integra dati legati agli scavi archeologici. (Doerr *et al.* 2020).

<sup>21</sup> "Does the data set exist in history before being sequenced digitally or is it only actualized once it has been laid out via the digital archive? Are the assembled historical "facts" found or produced?" (Bishop 2018, 127).

renderla operabile in procedure automatiche, ha decostruito la complessità delle strutture cognitive conformandole al credo scientifico.<sup>22</sup>

In questo scenario, ripensare l'archivio nell'era dei Big Data, accettandone le sfide e misurandone gli effetti, è divenuto urgente.

L'allerta che gli studiosi dei media digitali hanno già da qualche decennio sollevato a proposito del controllo e dell'appiattimento dell'esperienza individuale che risulta dalla traduzione nella logica binaria della macchina della complessità del reale, deve necessariamente trovare posto nella riflessione delle discipline umanistiche che si misurano con l'applicazione delle logiche della computazione, soprattutto alla luce degli sviluppi degli studi e delle applicazioni delle ontologie formali indirizzati alla rappresentazione della "produzione di conoscenza". Le possibilità offerte dal Semantic Web alla storia dell'arte sono svariate, in particolare per quanto riguarda le analisi quantitative, ma pensate nel loro complesso – l'idea del libero accesso alla conoscenza, la possibilità di creare un archivio globale dell'arte – si caricano di una potenza simbolica enorme. Allo stesso momento, però, tali riflessioni devono contribuire a evitare il rischio che la novità disciplinare si esaurisca in una rappresentazione iper-inclusiva dei dati che sacrifica l'eccedenza dell'esperienza sensibile alla neutrale concettualizzazione formale del reale e che rinuncia all'idea di una matrice ambigua, discontinua, opaca della produzione di conoscenze nuove.

## BIBLIOGRAFIA

- ANTONINI, A., *et al.* "Understanding the Phenomenology of Reading through Modelling." *Semantic Web Journal*.
- BELTING, H. 1990 [1983]. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* [Das Ende der Kunstgeschichte]. Torino: Einaudi.
- . 2003. *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BENTOKWSKA-KAFEL, A. 2015. "Debating Digital Art History." *DAH-Journal* 1, 51-64.
- BIAGETTI, M. 2016. "Un modello ontologico per l'integrazione delle informazioni del patrimonio culturale: CIDOC-CRM." *JLIS.it* 7/3, 43-77.
- BISHOP, C. 2018. "Against Digital Art History." *Digital Art History Journal*: 123-131.
- BRUSEKER, G.C. 2017. "Cultural Heritage Data Management: The Role of Formal Ontology and CIDOC CRM." In M.L. Vincent *et al.* (eds.), *Heritage and Archaeology in the Digital Age, Quantitative Methods in the Humanities and Social Sciences*, 93-131. Berlin: Springer.
- CARRARA, E. 2020. "Paola Barocchi e il Centro di Ricerche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa: ai primordi delle Digital Humanities." *Il capitale culturale*: 397-417.

---

<sup>22</sup> In tale condizione persino le sensazioni corporee e affettive legate ai beni culturali e non solo sono divenute oggetto di analisi ed estrazione di dati. Si veda a questo proposito come frontiera già raggiunta l'ambito di ricerca del Sentiment Analysis.

- CARRIERO, V.A. 2019. "ArCo Ontology Network and LOD on Italian Cultural Heritage." In *Proceedings of the First International Workshop on Open Data and Ontologies for Cultural Heritage Co-located with the 31st International Conference on Advanced Information Systems Engineering, ODOCH@CAiSE*. Rome: Springer.
- DAQUINO, M.T., TOMASI, F. 2015. "Historical Context Ontology (HiCO): A Conceptual Model for Describing Context Information of Cultural Heritage Objects." In E. Garoufallou, R.J., Hartley, P., Gaitanou (eds.). *Metadata and Semantics Research*, 424-436. Cham: Springer.
- DOERR, M., *et al.* 2020. "Definition of the CRMarchaeo. An Extension of CIDOC CRM to Support the Archaeological excavation process", version 1.5.0
- DOULKARIDOU, E. 2015. "Reframing Art History." *DAH-Journal* 1: 67-83.
- DRUCKER, J. 2020. "Blind Spot: Information, Visualization and Art History." In K. Brown, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. London: Routledge.
- . 2013. "Doing Art History Digitally,/Doing Digital Art History." In *Digital Art History*: [http://digitalarthistory.weebly.com/uploads/6/9/4/3/6943163/johannadrucker\\_remarks\\_gettydah-lab\\_2013.pdf](http://digitalarthistory.weebly.com/uploads/6/9/4/3/6943163/johannadrucker_remarks_gettydah-lab_2013.pdf) [Ultimo accesso: 20 settembre 2020].
- ELKINS, J. 2007. *Is Art Global?* London: Routledge.
- . 2008. *The State of Art Criticism*. New York: Routledge.
- . 2021. *The End of Diversity in Art Historical Writing: North Atlantic Art History and Its Alternatives*. Berlin: de Gruyter.
- ELKINS, J., VALIVICHARSKA, Z., KIM, A. 2010. *Art and Globalization*. University Park: Penn State University Press.
- ERNST, W. 2010. "Cultural Archive versus Technomathematical Storage." In E. Rosaak. *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, 53-77. Oslo: National Library of Norway.
- . 2013. *Digital Memory and Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FILLAFER, F.L. 2017. "A World Connecting? From the Unity of History to Global History." *History and Theory*, 3-37, doi.org/10.1111/hith.12000.
- FOSTER, H. 2004. "An Archival Impulse." *October* 110: 3-22.
- FOUCAULT, M. 1980. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Bur.
- GALLOWAY, A.R. 2010. "What You See Is What You Get?" In E. Rossaak, *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Oslo: Novus Press.
- GALLOWAY, A.R., THACKER, E. 2007. *The Exploit: A Theory of Networks*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- GUARINO, N. 1998. "Formal Ontologies and Information Systems." *FOIS'98*. Trento: Italy.
- . 2009. "The Ontological Level: Revisiting 30 Years of Knowledge Representation." In A. Borgida *et al.* (eds.). *Conceptual Modelling: Foundations and Applications. Essays in Honor of John Mylopoulos*, 52-67. Berlin: Springer.
- GUASCH, A.M. 2019. *The Turns of the Global*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.
- HYVONEN, E. 2019. "Using the Semantic Web in Digital Humanities: Shift from Data Publishing to Data-analysis and Serendipitous Knowledge Discovery." *Semantic Web Journal*.
- ISKIN, R.E. 2017. *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon: Perspective in a Global World*. London: Routledge.
- JASKOT, P.B. 2019. "Digital Art History as the Social History of Art: Towards the Disciplinary Relevance of Digital Methods." *Visual Resources*.
- JOYEUX-PRUNEL, B. 2020. "Digital Humanities for a Spatial, Global, and Social History of Art." In K. Brown (ed.). *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. London: Routledge.

- KUBLER, G. 1976 [1972]. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Trad. it. di G. Casatello. Torino: Einaudi.
- LEVI, D. 2018. "Paola Barocchi e l'elaborazione automatica." In *Risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia: progetti, ricerca scientifica e territorio*, 15-37. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- MALRAUX, A. 1952. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris: Gallimard.
- MASOLO, C., et al. 2003. *WonderWeb Deliverable D18*. Laboratory for Applied Ontology (LOA): <http://www.loa.istc.cnr.it/wp-content/uploads/2020/03/D18inv.31-12-03.pdf> [Ultimo accesso: 15 agosto 2020].
- MONTANI, P. 2014. *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*. Milano: Cortina.
- MORAITOU, E., CHRISTODOULOU YANNIS, C.C. 2020. "Semantic Models and Services for Conservation and Restoration of Cultural Heritage: A Comprehensive Survey." *Semantic Web Journal. Special Issue on Cultural Heritage 2021*.
- ØSTBY SÆTHER, S. (2010). "Archival Art: Negotiating the Role of New Media." In E. Rossaak, *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, 77-108. Oslo: National Library of Norway.
- PARISI, L. 2016. "Automation and Critique." In D. Breitling, V. Bohal, & V.E. Janošík, *Reinventing Horizons*, 99-122. Berlin: Vice Versa Art Books.
- . 2019. "Critical Computation: Digital Automata and General Artificial Thinking." *Theory, Culture & Society*: 1-33, doi.org/10.1177/0263276418818889.
- PUC, T. 2019. "Exhibition Networks in the 'Globalized' Contemporary Art Field: The Case of Contemporary Artists from Croatia". *Život umjetnosti*.
- RAIELI, R. 2016. "Introducing Multimedia Information Retrieval to libraries." *JLIS.it* 7/3: 9-42, doi:10.4403/jlis.it-11530.
- RODRÍGUEZ-ORTEGA, N. 2019. "Digital Art History: The Questions that Need to Be Asked." *Visual Resources*, 1-15.
- . 2020. "Image Processing and Computer Vision in the Field of Art History." In K. Brown, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. London: Routledge.
- SEKELJ, S. 2020. "Qualitative Approaches to Network Analysis in Art History: Research on Contemporary Artists' Networks." In K. Brown, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. London: Routledge.
- TAMBASSI, T., MAGRO, D. 2015. "Ontologie informatiche della geografia. Una sistematizzazione del dibattito contemporaneo." *Rivista di estetica* 58: 191-205.
- VERBORGH, R. 2017. *Paradigm shifts for the decentralized Web*. <https://ruben.verborgh.org/blog/2017/12/20/paradigm-shifts-for-the-decentralized-web/>.

# PERCORSI

## MORPHOLOGY AND HISTORICAL SEQUENCE

Visual and Material Arts



ALESSANDRA MASCIA

## L'AUTOBIOGRAFISMO DELLA MANO

*Da mano d'artista a mano divina*

**ABSTRACT:** In the artistic lexicon, we sometimes come across archetypal forms. Among these there is also the artist's hand; compared to the hand of a divine demiurge, it reveals a theoretical approach to the artistic identity. In the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, the hand is the visual focus of the self-portraits painted by Parmigianino and Artemisia Gentileschi and, as allegorical apparition, it appears in Rembrandt's *Belshazzar's Feast* (1636) and even, much more recently, in the graphic work by Hinsberg (2004). Géricault's anatomic *left-hand drawing* (1823) is a metaphorical fragment and, in the 20<sup>th</sup> century, it returns in the *signature-pictures* by Duchamp, Fontana and Boetti.

**KEYWORDS:** Artist's Hand, Pictorial Self-portrait, Artistic Identity, Ribera, Rembrandt, Boetti.

Il linguaggio artistico, pur modificandosi continuamente in funzione del tempo e del luogo che lo esprime, sembra, tuttavia, contenere alcune immagini ricorrenti. Sono quelle forme archetipiche per le quali Warburg ha coniato l'espressione *Pathosformeln*<sup>1</sup>: fermi-immagine che hanno una specificità morfologica. Tra queste, si può annoverare la mano d'artista, una mano che ritratta da sola rappresenta un'eccezionale metonimia visuale (Chastel 2001, 30).



Fig. 1. Engelgrave, 1655, 32.

<sup>1</sup> Sulla nozione di *Pathosformel* di Warburg, cfr. Didi-Huberman 2002. Su come questa nozione abbia influito sulla formazione di un pensiero iconologico si rinvia a Cieri Via 2003 e 2011. Un altro contributo sulla genesi e sul significato del *Pathosformel* warburghiano: Ginzburg 2012, 13-34.

Nel 1648, il gesuita fiammingo Heinrich Engelgrave pubblica una raccolta di meditazioni: *Lux Evengelica Sub Velum Sacrorum Emblematum Recondita* [fig. 1]. Ogni meditazione è accompagnata da un emblema e nel quarto si vedono le mani divine che, ancora avvolte dalle nuvole, scalpellano il legno, definendo una forma umana.<sup>2</sup> Il dio che plasma la materia dandole vita è, dunque, paragonato allo scultore che estrae la forma da un tronco: un dio artista che realizza il proprio simulacro.<sup>3</sup>

La metafora di Engelgrave è un *tòpos* iconografico: lo è di per sé la *manus Dei* che spunta da una nuvola, ma, all'immagine sacra tradizionale, l'emblema ha ancorato un significato moderno, facendo coincidere la mano d'artista con quella divina. A rendere possibile l'avvicinamento è l'immagine stessa che, nella sua enigmaticità, diventa un acceleratore semantico.

L'apparizione misteriosa della mano di Dio richiama alla mente l'episodio biblico (*Dn* 5:1-31) del *Festino di Baldassarre*: illustrato da Rembrandt, intorno al 1639, in un dipinto oggi conservato a Londra [fig. 2]. Nel racconto biblico tutto comincia con un sontuoso banchetto nel palazzo di Baldassarre, l'ultimo re babilonese.



Fig. 2. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Il festino de Baldassarre*, 1639 ca, olio su tela, 167×209 cm, London, National Gallery.

A sfregio degli Ebrei e del loro Dio, il re ordina che il vino sia servito nelle ricche coppe che suo padre ha saccheggiato nel tempio di Gerusalemme, ma proprio quando la festa sta per iniziare: “In quel momento, apparvero le dita di una mano d'uomo, le quali scrivevano sulla parete della sala reale, di fronte al candelabro. Nel vedere quelle dita che scrivevano, il re cambiò d'aspetto” (*Dn* 5:5-6). L'iscrizione è indecifrabile e Baldassarre convoca l'ebreo Daniele per sciogliere l'enigma e sarà proprio lui a rivelare che il messaggio è una

<sup>2</sup> La prima ed. del volume è quella anversina del 1648. Qui è stata, però, consultata l'ed. stampata a Colonia nel 1655 (I, 42). Nell'emblema la scultura parla per citazioni letterarie. L'*inscriptio*: “Tu quis es?” è tratta da *Gv* 1:19. E la *subscriptio* dalle *Satire* di Orazio: “Olim truncus eram” (I, 8, 1).

<sup>3</sup> Engelgrave precisa che la trasformazione a cui si riferisce è l'effetto di un processo interiore (1655, I, 42).



sentenza di morte: una profezia di sventura che si avvererà quella stessa sera, quando il re morirà assassinato.

Il festino di Baldassarre è una fiaba cupa e Rembrandt ne cattura l'atmosfera sinistra: la luce dei candelieri, l'apparizione della mano senza corpo, la scrittura sul muro e la costernazione dei presenti, che non sono in grado di decifrarla. Nel contesto del cristianesimo riformato, come quello olandese, Rembrandt rimane fedele al racconto biblico, concentrandosi sul tema della visione. Il dipinto è simile a un fermo-immagine: da un lato l'apparizione della nuvola con la mano che spunta e la traccia delle lettere sul muro e dall'altro lato gli occhi spalancati del re, fissi sull'iscrizione.<sup>4</sup> In effetti, la parola scritta nell'Antico Testamento, oltre che portatrice di un messaggio, assolve una funzione simbolica: è un'icona,<sup>5</sup> una traccia fisica della presenza divina; il suo potere, simile a quello di una reliquia, è così forte che, entrando in contatto con la parola scritta, Baldassarre soffre.<sup>6</sup>

D'altro canto, nella rappresentazione di Rembrandt, l'apparizione della mano misteriosa richiama alla mente un gioco di prestigio, e tale è anche la messa in scena figurativa. Nel suo celebre *Éloge de la main*, Henri Focillon, riflettendo sul mestiere dell'artista, osserva come questi:

riceve con gratitudine il dono del caso, e lo mette rispettosamente in evidenza. Gli proviene da un dio, e così è anche per la causalità che è frutto della sua mano. Se ne appropria senza esitare, e fa nascere qualche nuovo sogno. È un prestidigitatore (mi piace questa vecchia parola, così lunga) capace di trarre partito dai suoi errori, dalle sue prese mancate, per farne giochi nuovi.<sup>7</sup>



Fig. 3. Jusepe de Ribera, *La visione di Baldassarre*, 1635, olio su tela, 52×64 cm, Milano, Galleria Arcivescovile.

<sup>4</sup> L'opera non è datata, ma sembrerebbe risalire al 1639; per ricostruire la sua storia e il dibattito intorno alla sua cronologia, si rinvia alla scheda nel catalogo generale e alla bibliografia qui citata: Bruyn, Haak, Levie *et al.* 1989, 124-133.

<sup>5</sup> Sul problema della scrittura nel mondo ebraico veterotestamentario: Niditch 1996. Nel *Festino*, per evidenziare il tema della scrittura-icona, Rembrandt utilizza i caratteri ebraici: Bruyn, Haak, Levie *et al.* 1989, *ibid.*

<sup>6</sup> "Il re cambiò d'aspetto: spaventosi pensieri lo assalirono, le giunture dei suoi fianchi si allentarono, i ginocchi gli battevano l'uno contro l'altro" (*Dn* 5:6).

<sup>7</sup> Sulla morfologia genetica delle forme artistiche, Focillon ribadisce quanto scritto in *Éloge de la main* (2002 [1934], 123).

La scrittura-reliquia, ma soprattutto la mano del prestidigitatore sono il soggetto de *La visione di Baldassarre*, dipinta nel 1635 da Jusepe Ribera [fig. 3]: un quadro di piccolo formato, firmato e datato, appartenuto al cardinale milanese Cesare Monti e oggi nelle collezioni del Palazzo Arcivescovile di Milano.<sup>8</sup> Nel dipinto, Ribera non mostra la scena del banchetto e neppure Baldassarre e Daniele, protagonisti dell'episodio. In un interno scuro e spoglio si vede soltanto una mano maschile che uscendo da una nuvola traccia alcuni caratteri su un muro. L'assenza di figure e l'ombra del braccio sul muro creano un'atmosfera sinistra, a cui contribuisce una prospettiva obliqua: l'iscrizione, infatti, è leggermente inclinata e lo è ancor più la firma del pittore, apposta sul margine inferiore del dipinto. L'iscrizione è, come nel racconto biblico, il nodo drammatico della scena, ma nel dipinto di Ribera la scrittura è davvero indecifrabile. I segni tracciati dalla mano misteriosa non sono caratteri ebraici e non corrispondono a una sequenza fonetica in un'altra lingua. Il pubblico si trova, dunque, come Baldassarre, di fronte a una scritta illeggibile.

Nel 1650, redigendo l'inventario della collezione del Cardinale Monti, l'estensore descrive il dipinto come: "una mano fatta da Giovanni de Rivera Spagnuolo detto Spagnoletto, con doto accenna alcune lettere, le altre stanno in pugno".<sup>9</sup> Il motore narrativo dell'immagine è, infatti, proprio il gesto della mano e quello che la mano omette. D'altra parte, dobbiamo chiederci di chi sia la mano che vediamo: è quella che è apparsa a Baldassarre o è piuttosto la mano del pittore? Se la scritta è indecifrabile, c'è un'altra iscrizione leggibile nel dipinto. Si tratta della firma di Ribera apposta sul margine inferiore della parete, la stessa parete su cui la mano scrive. La vicinanza spaziale suggerirebbe un'ulteriore prossimità. Seguendo, infatti, la pista dei sottintesi, il secondo carattere della scritta misteriosa, che ricorda una «r» latina maiuscola, potrebbe riferirsi all'iniziale del cognome dell'artista, che si firma più in basso come: "Jusepe de Ribera espanol F[ecit] 1635".<sup>10</sup> Ecco, dunque, che il soggetto del dipinto non sarebbe più una *mano fatta da Ribera*, come riporta l'inventario del 1650, ma si tratterebbe proprio della *mano di Ribera*. Lo confermerebbe, peraltro, la descrizione del dipinto fatta nel 1742 da Bernardo de Dominici, pittore napoletano e autore di una *Vita di Giuseppe Ribera*. Scrive, infatti, de Dominici che "Nella Galleria dell'Arcivescovo di quella Città [Milano] fra' quadri di Pittori eccellentissimi, si novera una mano,

<sup>8</sup> L'opera, che proviene dalla collezione del cardinale e vescovo di Milano Cesare Monti, è stata riscoperta in occasione della mostra statunitense dedicata al pittore spagnolo: Felton, Jordan (eds.) 1982, 146-147.

<sup>9</sup> Nella nota inventariale il dipinto corrisponde al n. 66, come confermato dalla documentazione pubblicata da Basso 1994, 121. Nel catalogo della mostra milanese è presente anche una scheda relativa al dipinto: *ivi*, 223-224.

<sup>10</sup> Una riflessione su come la firma d'artista possa influenzare la struttura segnica dell'immagine dipinta è contenuta in Calabrese e Gigante 1989, 27-43.

che scrive, dipinta con tanta arte ch'è passata in proverbio la mano dello Spagnoletto" (1742, 16).

Rendendo presente il pittore assente, come in un fuori campo cinematografico, la mano mette in scena la reversibilità visiva del quadro, che determina l'azione del vedere e quella dell'essere visti, e segnala il complesso gioco della pittura. Avvolta da una nube, al centro di un'inquadratura stretta che la fa apparire quasi amputata, più simile a uno studio anatomico che a una mano viva, la mano di Ribera sarebbe, dunque, una metafora pittorica. D'altronde, proprio questa mano che incide su una parete dei segni illeggibili, di una scrittura muta, unicamente visiva, i contemporanei del pittore spagnolo ritenevano di riconoscere la mano dell'artista: la sua *pars pro toto*<sup>11</sup>. Ribera ha così trasformato una teofania in un'epifania pittorica, facendo del pubblico il testimone oculare dell'apparizione. L'ombra sul muro aumenta l'impressione di una presenza fisica immanente e l'effetto richiama ancora alla memoria la figura del pittore prestidigitatore e le parole di Focillon che, sempre nell'*Éloge de la main*, osserva come l'arte sia anche *negromanzia*, l'arte che si decifra "sulle pietre, nello sciabordio delle onde, sulle ali degli uccelli, nei segni scritti da mani che non si vedono" (Focillon 2002, 123).



Fig. 4. Parmigianino, *Autoritratto entro uno specchio convesso*, 1524 ca., olio su tavola, 24,4 × 24,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

La mano del pittore è una sineddoche, una parte per il tutto, ed è così che appare nel celebre *Autoritratto in uno specchio convesso* di Francesco Mazzola, il Parmigianino [fig. 4]. L'opera – conservata a Vienna e dipinta nel 1523 per impressionare Clemente VII, dal quale il pittore sperava di essere ingaggiato – è di un esercizio di abilità tecnica, quasi un trompe-l'œil, realizzato

<sup>11</sup> Occorre osservare che né l'estensore dell'inventario del 1635, né De Dominici, più tardi, associano l'opera a *La visione di Baldassarre*. Sulla vicenda, cfr. Bona Castellotti 1994, 223-224. È possibile che Ribera sia stato influenzato nella scelta del soggetto dal successo che pochi anni prima aveva avuto un dramma teatrale messo in scena alla corte madrilená, ispirato proprio alla storia di Baldassarre.

adoperando uno specchio sferico.<sup>12</sup> Come osserva Vasari nell'edizione torrentiniana delle *Vite* (1550), Mazzola:

avanzandosi nell'arte et investigando le e sottigliezze, si mise un giorno a fare esperimento e saggio di sé, a ritrarsi in uno specchio da barbieri, di que' mezzi tondi. [...] e dentro si mise con grande amore a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso. (Vasari 1550 [1986], 816-817)

E nella successiva edizione delle *Vite* (1568) Vasari precisa:

e perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima. E perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina. (Vasari 1964 [1568], 13-33)<sup>13</sup>

Se il volto angelico del pittore riflesso *in quella palla* sembra una *cosa divina*, l'attenzione è, però, sulla sua mano, ingigantita nello specchio. Una mano che sta disegnando ed è *tanto bella* da sembrare *verissima*. In realtà, Vasari inciampa in un lapsus: la mano non disegna e, nell'ombra scura, sotto le dita, non si distingue un lapis o un pennello. Tuttavia, proprio la curvatura dello specchio suggerisce quello che non c'è, accelerando l'impressione di trovarsi di fronte a un'impugnatura: di fronte, per l'appunto, alla mano di un artista al lavoro. D'altronde, il passo tra la *mano* e la *maniera* è breve e Mazzola esibisce la propria maniera per ottenere, come poi accadrà, una commissione papale.

La mano d'artista riflessa nello specchio è un richiamo visivo a quello straordinario e ingannevole gioco di specchi che è la pittura. La relazione tra lo specchio e l'immagine dipinta è già presente nella *Repubblica* di Platone (X, 596), ma tornando all'autoritratto di Mazzola, l'esegesi del passo vasariano citato chiama in causa, con la sua complessità, la relazione tra lo specchio e l'immagine dipinta, una relazione strumentale evocata anche dai padri della letteratura artistica quattrocentesca. Per Alberti lo specchio deve *emendare le cose prese dalla natura* e Leonardo lo considera *maestro di natura*; Mazzola, invece, non nasconde l'inganno della pittura, ma lo accentua utilizzando la convessità dello specchio. Nell'autoritratto di Vienna, la mano distorta e

<sup>12</sup> La fortuna eccezionale del dipinto si accompagna a una copiosa letteratura artistica. Tra i contributi più recenti, si ricordano lo studio di Ferino Pagden (2002, 67-82) e il saggio di Marzia Faietti, nel catalogo di una mostra curata dalla studiosa, in cui si ricostruisce la fortuna critica del dipinto (2016, 139-161). Inoltre, sul dipinto e sul suo autore, si rinvia al catalogo della mostra al Quirinale: Ekserdijan 2016.

<sup>13</sup> L'aggiornamento della *vita* di Parmigianino è successivo al viaggio di Vasari a Parma, nel 1566, quando probabilmente lo storico dell'arte fiorentino aveva preso nuove informazioni sull'artista.

ingigantita dal riflesso dello specchio non coincide con il naturale, ma è proprio quella mano che sancisce il primato della pittura: una pittura che, con piena consapevolezza, mette in scena il proprio potere illusivo.<sup>14</sup> D'altro canto, l'accento posto sulla mano d'artista è sintomo di una sensibilità nuova.<sup>15</sup> Se il Rinascimento aveva rivendicato la componente intellettuale del mestiere dell'artista, nella seconda metà del Cinquecento la mano del pittore e, quindi, il lavoro manuale erano stati rivalutati dai trattatisti come dai pittori.<sup>16</sup>



Fig. 5. Artemisia Gentileschi, *Autoritratto come allegoria della Pittura*, 1638-1639, olio su tela, 98,6 × 75,2 cm, Royal Collection, London, Kensington Palace.

Realizzando il proprio *Autoritratto come allegoria della Pittura*, dipinto nel 1633 e oggi nella Royal Collection di Windsor e conservato a Londra, a Kensington Palace [fig. 5], Artemisia Gentileschi si identifica con la divinità stessa della pittura.<sup>17</sup> Con lei la tradizionale allegoria della pittura dell'*Iconologia* di Cesare Ripa diventa autoritratto, dando un'identità biografica alla personificazione di Ripa.

L'iconografia, infatti, ricorda da vicino la descrizione che nel suo trattato Ripa fa della pittura:

<sup>14</sup> Su questo tema, è ineludibile il riferimento a Victor Stoichița e al suo studio sulla nozione moderna di quadro, dove, tra gli esempi di specchi dipinti come *inserzioni autoriali*, è citato anche l'autoritratto di Viena di Parmigianino (1999, 289-293).

<sup>15</sup> Per una lettura semiotica dell'autoritratto d'artista è prezioso lo studio di Calabrese 2010, che si sofferma anche sull'iconografia della mano d'artista. Tra i contributi più recenti, Hall 2014, oltre agli studi storici di Friedländer 1949 (sul ritratto: 230-262) e Pope-Hennessy 1966.

<sup>16</sup> Lo conferma anche la frase attribuita ad Annibale Carracci: "Noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani". La citazione è tratta dalle *Diverse figure al numero di ottanta* (1646) di Agucchi; qui cit. nella versione ripubblicata e commentata da Denis Mahon (1947, 254).

<sup>17</sup> Sull'autoritratto di Artemisia, cfr. Garrard 1980, 97-112; Bissell 1999, 272-275; Woods-Marsden 1998, 194-195, 232. Oltre ai problemi di cronologia e alla fortuna del dipinto, discussi nei saggi già citati, appare utile la lettura semiotica di Calabrese 2010, 206.

Donna bella, con capelli neri et grossi, sparsi et ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate che mostrino pensieri fantastichi, si cuopra la bocca con una fascia ligata dietro a gli orecchi, con una catena d'oro al collo, dalla quale penda una maschera et habbia scritto nella fronte imitatio. Terrà in una mano il pennello et nell'altra la tavola, con la veste di drappo cangiante, la quale le cuopra li piedi et a' piedi di essa si potranno fare alcuni istromenti della pittura, per mostrare che la pittura è exercitio nobile, non si potendo fare senza molta applicatione dell'intelletto, dalla quale applicatione sono cagionate et misurate appresso di noi tutte le professioni. (Ripa 1603, 404-405)

Il volto di Artemisia si sovrappone, dunque, all'emblema della pittura. Se l'autoritratto richiede uno specchio e alcune pazienti sedute di posa, il ritratto di Londra accelera il discorso simbolico, creando una perfetta identità tra mito e realtà. Artemisia si ritrae con il braccio teso sulla tela vuota e il pennello nella mano, assorta nel momento dell'inizio di un lavoro: tutti i pensieri che l'attraversano sembrano presenti in quella mano che sta per creare. Il ritratto di un pittore che dipinge è di per sé una tautologia, se poi si tratta, come in questo caso, di un autoritratto, la *mise en abyme* è quasi inevitabile.



Fig. 6. Pierre Dumonstier, *Mano destra di Artemisia Gentileschi che tiene un pennello*, 1625, carboncino e sanguigna, 21,9×18 cm, London, British Museum.

L'autoritratto di Windsor rispecchia la divinizzazione/divizzazione del personaggio Artemisia, la cui identità di pittrice e donna era percepita con curiosità. *La mano di Artemisia che tiene il pennello* è ritratta dal vero nel 1625, durante un soggiorno a Roma, dal pittore parigino Pierre Dumonstier [fig. 6]. Nel *recto* del foglio, il francese appone firma e data, descrivendo il soggetto: “la digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romanine”.<sup>18</sup> Inoltre, sul verso, in una seconda iscrizione, citando un *topos* già omerico, evoca le bellissime mani dell'Aurora, superate però in bellezza dalla mano di

<sup>18</sup> L'iscrizione recita: “Faict a Rome par Pierre Du Monstier Parisien, Ce dernier de Decembre 1625/ aprez la digne main de l'excellente et sçavante Artemise gentil done Romanine”.

Artemisia, capace di produrre meraviglie che rapiscono gli occhi.<sup>19</sup> Il confronto tra il dipinto e il disegno è utile per capire la differenza tra come Artemisia si vede e come, invece, è vista dai suoi contemporanei. Entrambi i ritratti non mostrano quello che la mano dell'artista sta dipingendo, giacché il vero soggetto è il mestiere della pittura: un mestiere che Artemisia rivendica e che il suo collega francese racconta con curiosità, dal momento che a dipingere è una donna.

Nel dipinto di Londra, la mano destra impugna il pennello e il braccio è nudo. Con un gesto che tradisce un consapevole erotismo, quasi si trattasse di un corpo a corpo con il quadro, Artemisia per dipingere ha tirato su la manica dell'abito. Nel disegno di Dumonstier, invece, il volant della manica copre il braccio destro fino al polso, ad incorniciare il movimento elegante della sua mano che con delicatezza tiene il pennello sospeso in aria. Con una modalità feticista, Dumonstier trasferisce l'erotismo dal corpo a una sua parte: la mano. La citazione della mano, e quindi del tatto, è un richiamo all'esperienza fisica della sensualità, ma nel disegno la tensione erotica è prima di tutto oculare, dal momento che oltre al voyeurismo di chi sta ritraendo c'è anche, in questo caso, quello del soggetto ritratto. L'esperienza scopica è, infatti, una componente imprescindibile del mestiere del pittore e accomuna, quindi, Artemisia e Dumonstier.

Gli esempi fin qui proposti sono un piccolo saggio di un ricco repertorio, dal momento che, raccontata in prima persona o rappresentata da altri, la mano artista è un tema persistente. D'altro canto, per un artista, ritrarre la propria mano vuol dire manifestare una coscienza teorica. Osservare la propria mano è guardare dentro di sé: esaminare da vicino il proprio strumento di lavoro, interrogarsi sulla propria identità.



Fig. 7. Michael Willmann, *Autoritratto dell'artista che disegna la propria mano*, 1675, incisione su carta, 10,7×8,20 cm, Washington, National Gallery of Art.

<sup>19</sup> Sul verso: "Les mains de l'Aurore sont louées et renommées pour leur rare beauté. Mais celle cy/plus digne le doit estre mille fois plus, pour scavoir faire des merveilles,/qui ravissent les yeux des plus Judicieux". Sul disegno, cfr. Rosenberg 1971, 69-70.

Il pittore tedesco Michael Willmann, formatosi ad Amsterdam, all'ombra di Rembrandt, si ritrae nel 1675 in un'incisione, *Autoritratto dell'artista che disegna la propria mano*, mentre, con gli occhiali sul naso e appoggiato a uno scrittoio, sta disegnando la propria mano [fig. 7]. L'opera è un'operazione autopromozionale che offre un dietro le quinte di una seduta di posa, rivelando di fatto la struttura scissa dell'immagine. Nell'incisore, quasi per effetto di una dissociazione, la mano destra dell'artista sta disegnando la sinistra. Il gesto rivela la separazione strutturale tra realtà e immagine, d'altronde tutta la scena è ribaltata, dal momento che per studiarla, Willmann si è servito di uno specchio; lo certifica la scritta con data e firma apposta sul bordo dello scrittoio che leggiamo al rovescio, riflessa appunto nello specchio.<sup>20</sup>

L'immagine, in un gioco di rovesciamenti, racconta la complessa identità dell'artista: il suo essere figura da ritrarre e, al contempo, esecutore del ritratto. Lo specchio permette di guardarsi dall'esterno, anche se nell'immagine assistiamo a uno scrutarsi all'interno. Il pittore esamina la propria mano, osservandone con attenzione l'indice: è il dito che giudica e, in questo caso, è puntato proprio sulla scritta che svela il nome dell'artista. In fondo, come osserva Pascal Bonafoux, dipingere il proprio autoritratto è affermare una presenza *hic et nunc* e tale presenza è tanto dell'opera, quanto dell'artista.<sup>21</sup> Tuttavia, rivendicando il potere demiurgico dell'artista, può accadere che, in questo processo di divinizzazione, la mano dell'artista diventi una reliquia.



Fig. 8. Théodore Géricault, *La mano sinistra dell'artista*, 1823, disegno acquerellato su carta, Paris, Louvre.

In linea con il gusto romantico per il frammento, Théodore Géricault aveva già realizzato per la sua *Zattera della Medusa* (1818) alcuni frammenti anatomici. Nel 1823, però, segnato dalla malattia, aveva disegnato la propria

<sup>20</sup> Per l'opera, si rinvia a Lossow 1994, 15, 66, 95, 125, e Koziel 2001, 175.

<sup>21</sup> "Se peindre c'est affirmer une présence hic et nunc et cette présence est celle de l'œuvre comme est celle du peintre. L'une est l'autre" (Bonafoux 2014, 38).



mano sinistra (*La mano sinistra dell'artista*), per documentare il cambiamento del colore della pelle e il decadimento della carne<sup>22</sup> [fig. 8]. In questo caso, la mano del pittore ricorda da vicino la mano di Dio, dal momento che Géricault, come un Cristo sofferente, a 33 anni sta morendo.

L'episodio è riportato da Alexandre Dumas che ricorda di aver fatto visita con alcuni amici al pittore nel suo studio, trovandolo intento a disegnare la sua mano sinistra con la sua mano destra:

Quand nous entrâmes chez lui, il était occupé à dessiner sa main gauche avec sa main droite. *Que diable faites-vous, donc, là ; Géricault ?* lui demanda le colonel. *Vous voyez, mon cher,* dit le mourant, *je m'utilise. Jamais ma main droite ne trouvera une étude d'anatomie pareille à celle qui lui offre ma main gauche, et l'égoïste en profite.* (Dumas 1867, IV, 122)

Il corpo del pittore, consumato dalla malattia, era diventato un modello anatomico di cui approfittare. In effetti, osserva Dumas: "Géricault était arrivé à un tel degré de maigreur, qu'à travers la peau, on voyait le os et les muscles de sa main, comme on les voit sur ces plâtres d'écorchés qu'on lui donne pour modèle aux élèves" (*ibid.*).

In una delle due versioni del disegno, un'annotazione sul foglio spiega che l'immagine è stata fatta dal pittore, steso sul letto, appoggiando la mano sinistra sul foglio bianco e ripassando i bordi a matita.<sup>23</sup>



Fig. 9. Léon Bonnat, *La mano di Antoine-Louis Barye*, 1897, Baltimore, The Walters Art Museum.

<sup>22</sup> Bazin 1987-1997, 6, 150, cat. 2048. Sulla mano di Géricault e più in generale sul tema del frammento anatomico nella sua pittura, si rinvia al contributo di I.D. Knoch, nel volume curato da R. Michel: Knoch 1996, I, 143-160, 151, fig. 52 (201). Inoltre, sulla sensibilità anatomica di Géricault, si ricorda il saggio di Guédron 1997.

<sup>23</sup> L'iscrizione sul disegno, apposta dal suo allievo Lehoux, recita: "Il fit ce dessin étant alité pendant sa dernière maladie – le trait au crayon a été tracé en suivant les contours de la main, placée à plat sur le papier blanc".

Il ritratto della mano, eseguito per contatto, ricorda la tecnica del *moulage*, del calco dal vero,<sup>24</sup> ma, trattandosi in questo caso di una parte del corpo, la mano dell'artista non è soltanto una parte per il tutto: a contatto con il foglio è diventata una reliquia che sprigiona il suo potere a distanza.<sup>25</sup>

Quella del calco in gesso era una pratica antica, ma nell'XIX secolo aveva avuto una grande fortuna soprattutto in Francia, dove era stata utilizzata dagli scultori, non soltanto per lo studio dal vero, ma anche per la realizzazione di maschere mortuarie, destinate a eternizzare l'immagine dell'élite politica e culturale del paese. Con il *moulage* la duplicazione artistica avviava un processo di consolidamento del ricordo, contribuendo alla creazione di una reliquia laica; una reliquia che, proprio in quanto tale, poteva presentarsi in forma frammentaria, come nel caso del calco della mano di letterati, musicisti e pittori. Si inserisce, dunque, in questo culto del ricordo il *calco della mano destra di Géricault*, fatto da un anonimo, come pure il *calco della mano* dello scultore animalier Antoine-Louis Barye, che il suo collega, Léon Bonnat, realizzato nel 1897, per poi applicarlo su una tavolozza [fig. 9].

Nella sua carriera Barye non aveva adoperato spesso i pennelli, eppure la tavolozza è associata alla sua mano come un attributo artistico, alludendo a un'estensione narrativa dell'immagine. Non si tratta di un elemento esornativo, ma l'attributo potenzia il senso spirituale, quasi magico, di tutta l'operazione: la mano e la tavolozza sono la reliquia e il reliquiario. D'altronde, se la mano d'artista è un ritratto occulto, una sineddoche, il suo calco non comunica soltanto l'idea del vero, ma anche la consistenza fisica della realtà, proiettando sul feticcio il potere della mano creatrice (Rico 2010, 165-189).

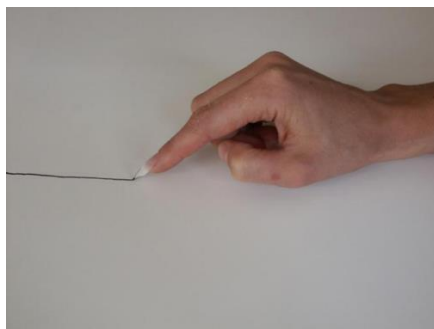


Fig. 10. Katharina Hinberg, *Di-segno*, fotografia, 2006. Dal catalogo della mostra collettiva: *Linie, Line, Linea, Contemporary Drawing*, Berlin 2006.

<sup>24</sup> Lo testimonia il successo della maschera funeraria di Napoleone e, pochi decenni più tardi, del manuale tecnico *Le Moulage* per realizzare calchi dal vivo: Lebrun e Magnier 1843. Su questo tema si rinvia anche al catalogo della mostra curata da E. Papet (2001).

<sup>25</sup> La questione dell'impronta è al centro di alcuni studi fondamentali sull'estetica e la funzione delle immagini. Infatti, è proprio partire dall'antropologia del calco negli ex voto in cera fiorentini che Warburg, prima di Schlosser mette a fuoco la nozione di Rinascimento. E, investigando la nozione di *traccia*, Benjamin affronta il problema della riproduzione delle immagini, approdando alla celebre definizione di *aura*. Per ripercorrere alcune di queste tappe, cfr. Didi-Huberman 2008, 313.

Il lavoro dell'artista tedesca Katharina Hinsberg intitolato *Di-segno*, del 2006,<sup>26</sup> mostra la sua mano destra, o per essere più precisi un prolungamento posticcio del suo dito indice, mentre traccia una linea su un foglio bianco [fig. 10]. In questo caso il segno grafico è fisicamente un'estensione della mano dell'artista, determinando la continuità tra gesto e segno e soprattutto la coincidenza tra artista e opera. Sorprendentemente la mano della Hinsberg ricorda da vicino quella dipinta alcuni secoli prima da Ribera, quella mano misteriosa che traccia alcuni segni indecifrabili sulla parete. Sembra davvero possibile che esista un modello comune, una figura iniziale; un simbolo che nel tempo si è progressivamente scarnificato, fino a diventare segno. Per citare André Chastel: "attraverso una degradazione progressiva, che più che una deriva semantica riflette una sorta di usura *di autoconsunzione* del simbolo, [...] il segno del mistero, impregnandosi di ciò che è implicito, diviene, assorbe e sprigiona il mistero del segno" (2001, 87-88). Scarnificata, ma non depotenziata, la forma ottiene, impregnandosi di ciò che è implicito, una grande forza espressiva.



Fig. 11. Lucio Fontana, *Io sono Fontana*, 1966, acquaforte 56/99, 19,7x15,8 cm, Locarno, collezione Rezzonico.

Ritornando a quanto detto prima, in relazione alla continuità tra gesto e segno e alla coincidenza tra artista e opera: dallo stile alla firma, allora, il passo è breve. Marcel Duchamp realizza il proprio autoritratto, apponendo una firma rossa su un foglio bianco. Nel suo *Autoritratto, firma* del 1964 non c'è un volto, non ci sono mani allusive; l'opera è un'autobiografia realizzata dalla sua stessa mano e servendosi del segno grafico che meglio lo identifica come artista: il proprio nome. Ripropone l'idea, due anni dopo, anche Lucio Fontana nel suo: *Io sono Fontana* (1966), mettendo al centro di un rettangolo-quadro la propria firma, e contornandola con una cornice grafica [fig. 11]. La

<sup>26</sup> L'opera di Katharina Hinsberg è stata esposta nel 2006, in una collettiva organizzata dall'Institut für Auslandsbeziehungen di Berlino e dal Goethe-Institut Wellington, e presentata anche in una successiva esposizione: Volker, Clemens *et al.* 2009. Sulla mano d'artista, e sull'uso che di questo tema è stato fatto nell'arte contemporanea, cfr. Casini 2011.

firma prende il posto dell'effigie dell'artista. Quella di Fontana, infatti, proprio come un autoritratto, ci appare speculare, come riflessa da uno specchio.<sup>27</sup>

Negli anni Sessanta, l'immagine tautologica della mano del pittore che dipinge si rivela in tutta la sua complessità, problematizzando, di fatto, il ruolo dell'artista e, come recita il titolo di una conferenza di quegli anni di Michel Foucault, obbligando ad interrogarsi su *Qu'est-ce-qu'un auteur ?* (1969).



Figg. 12 e 13. Alighiero Boetti, *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta*, 1970.  
Foto di Paolo Mussat Sartor.

Un artista come Alighiero Boetti, curioso della forma, intesa non come prodotto, ma come pratica del fare, nel 1970 si fa ritrarre mentre scrive con entrambe le mani, specularmente: *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* [fig. 12]. La performance è ripresa prima in studio, davanti alla macchina fotografica di Paolo Mussat Sartor, e poi montata in un video. La scritta che parte dal centro si allunga su entrambi i lati, duplicandosi e distanziandosi progressivamente dal punto di inizio. Protagonista di un gioco paradossale, la mano dell'artista manifesta, dunque, la propria schizofrenia. L'intervento è al contempo un'indagine identitaria e una strategia poetica. La scissione avviene in sincrono nell'opera, ma anche nella biografia di Boetti, che nel 1972 si firma scomponendo il proprio nome in Alighiero e Boetti. Dunque, Boetti difende la propria schizofrenia creativa. Sebbene in altra forma, anche il suo, come quello di Focillon, è, dunque, un elogio della mano del *prestidigitatore*, dell'artista che servendosi del caso inventa *giochi nuovi*. Perché, per dirla come Boetti, liberandosi delle costrizioni: *scrivere con la sinistra è disegnare* [fig. 13].<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Didi-Huberman 2008, 356. Tra le fotografie di Ugo Mulas realizzate da nello studio di Fontana, alcune immortalano la mano dell'artista, prima del taglio, appoggiata sulla tela (Castagnoli, Matino, Mattiolo 2007).

<sup>28</sup> Nel 1970, l'azione fu ripetuta davanti al pubblico in una serie di performance, anche con scritte diverse, come *Ciò che parla sempre in silenzio è il corpo*, una frase di N.O. Brown.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUCCHI, G.B. 1646. *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino*. Roma: L. Grignani.
- BASSO, L. 1994. "L'inventario del 1638 e l'Instrumentum donationis del 1650: documenti per una collezione." In Bona Castellotti (ed.). *Le stanze del cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta*, PP. Milano: Leonardo Arte.
- BAZIN, G. 1987-1997. *Théodore Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, 7 vol. Paris: Fondation Wildenstein.
- BISSELL, R.W. 1999. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park: Pennsylvania UP.
- BONA CASTELLOTTI, M. (ed.). 1994. *Le stanze del cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale. Milano: Leonardo Arte.
- BONAFoux, P. 2014. *Autoportrait, or tout paraît. Essai de définition d'un genre*. Paris: L'Harmattan.
- BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., et al. 1989. *A Corpus of Rembrandt Paintings. III, 1635-1642*. Dordrecht-Boston-London: Nijhoff.
- CALABRESE, O., GIGANTE, B. 1989. "La Signature du peintre." *La Part de l'Œil* 5: 27-43.
- CALABRESE, O. 2010. *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*. Firenze: Casa Usher.
- CASINI, T. 2011. *La mano parlante dell'artista. Predella* 29: 25-37.
- CASTAGNOLI, P.G., MATINO, L., MATTIROLLO, A. (eds.). 2007. *Ugo Mulas. La scena dell'arte*. Catalogo della mostra, Roma, Maxxi. Milano: Electa.
- CHASTEL, A. 2001. *Le Geste dans l'art*. Paris: Levi. Trad. 2001. *Il gesto nell'arte*. Bari: Laterza.
- CIERI VIA, A. 2003. *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma: Carocci.
- . 2011. *Introduzione a Aby Warburg*. Bari-Roma: Laterza.
- DE DOMINICI, B. 1742. *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*. Napoli, F. e C. Ricciardi.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2002. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit. Trad. 2006. *L'immagine insepolta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2008. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Minuit. Trad. 2008. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- DUMAS, A. 1867. *Mes Mémoires*. Paris: Lévy.
- ENGELGRAVE, H. 1648. *Lux Evangelica Sub Velum Sacrorum Emblematum Recondita*. Anterpiæ: J. Cnobbaert.
- EKSERDIJAN, D. (ed.) 2016. *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento*. Catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale. Milano: Silvana.
- FAIETTI, M. (ed.) 2016. *Raffaello, Parmigianino, Barocchi: metafore dello sguardo*. Catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli. Roma: Palombi.
- FELTON C., JORDAN, W.B. (eds.) 1982. *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto, 1591-1652*. Fort Worth, Texas: Kimbell Art Museum.
- FERINO PAGDEN, S. 2002. "L'autoritratto del Parmigianino: la consistenza (im)materiale dell'autoritratto di Vienna." In L. Fornari Schianchi (cura). *Parmigianino e il Manierismo europeo*, 67-82. Milano: Silvana.
- FOCILLON, H. 1934. "Éloge de la main." In *La Vie de formes. Éloge de la main*. Paris: PUF. Trad. 2002. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, 103-130. Torino: Einaudi.

- FOUCAULT, M. 1969. "Qu'est-ce-qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de philosophie* LXIII/3: 73-104. Trad. 1971. "Che cos'è un autore." In *Scritti letterari*, 1-21. Milano: Feltrinelli.
- FRIEDLÄNDER, M.J. 1949. *Landscape, Portrait, Still-life: Their Origin and Development*, Oxford: Cassirer.
- GARRARD, M.D. 1980. "Artemisia Gentileschi's Self Portrait as the Allegory of Painting." *The Art Bulletin* 62: 97-112.
- GINZBURG, C. 2012. "Le forbici di Warburg." *Schifanoia* 42-43: 13-34.
- GUEDRON, M. 1997. *La Plaie et le Couteau. La sensibilité anatomique de Théodore Géricault, 1791-1824*. Paris: Kimé.
- HALL, J. 2014. *The Self-Portrait: A Cultural History*. London: Thames & Hudson. Trad. 2014. *L'autoritratto una storia culturale*. Torino: Einaudi.
- KNOCH, I.D. 1996. "Une Peinture sans sujet? Etude sur les *Fragments anatomiques*". In R. Michel (ed.). *Géricault*, I, 143-160. Paris: Documentation Française.
- KOZIEL, A.F. (ed.) 2001. *Wagner und Michael Willmann*, Salzburg: Salzburger Barockmuseum.
- LEBRUN E., MAGNIER D. 1843. *Nouveau manuel complet du mouleur en médailles, ou l'art de les mouler en plâtre, en soufre, en cire, à la mie de pain, à la gélatine, à la colle forte [...] suivi de L'art de cliquer ou de frapper des creux et des reliefs en métaux*. Paris: Librairie Encyclopédique Roret.
- LOSSOW, H. 1994. *Michael Willmann (1630-1706). Meister der Barockmalerei*. Würzburg: Korn.
- MAHON, D. 1947. *Studies in Seicento Art and Theory*. London: Warburg Institute-University of London.
- MICHEL, R. (ed.). 1996. *Géricault*, Paris: Documentation Française.
- NIDITCH, S. 1996. *Oral Word and Written Word. Ancient Israelite Literature*, Louisville: Westminster-John Knox.
- PAPET, E. 2001. *A Fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*. Catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay. Paris: Réunion des musées nationaux.
- POPE-HENNESSY, J. 1966. *The Portrait in the Renaissance*. London: Phaidon.
- RICO, A. 2010. "Une Histoire de la Main dans la Littérature: Symbole Anthropologique de L'Imaginaire, Objet Fantastique et Image Inconsciente". In M.G. Bondio (ed.). *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, 165-189. Berlin: Lit.
- RIPA, C. 1603. *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità et di propria inventione, trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino*. Roma: L. Facio.
- ROSENBERG, P. 1971. "La Main d'Artemise." *Paragone* XXII/261: 69-70.
- STOICHITA, V.I. 1999 [1993], *Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz. Trad. 2013 *L'invenzione del quadro*. Roma: Il Saggiatore.
- VASARI, G. 1986 [1550]. *Le Vite de' più eccellenti architetti e pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*. A cura di L. Bellosi e A. Rossi. Torino: Einaudi.
- . 1964 [1568]. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori testo dell'edizione giuntina*. A cura di P. della Pergola, L. Grassi, G. Previtali. Milano: Rizzoli.
- VOLKER, A., CLEMENS, K. et al. 2009. *Linie, Line, Linea. Contemporary Drawing*. Manchester: Dumont.
- WOODS-MARSDEN, J. 1998. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Haven: Yale UP.

ALESSANDRO ROSSI

# HISTORICAL METHOD AND HERMENEUTIC CREATIVITY

*The Risen Christ in Carpaccio's Vision of Saint Augustine\**

**ABSTRACT:** This paper seeks to focus on how the search for a gnoseological and art-historical model, prompted by the article studied here, "Toward a New Model of Renaissance Anachronism," was articulated by its authors, Alexander Nagel and Christopher S. Wood. Their starting point was a morphological approach that sought to identify the artistic model of a specific figure, the *Risen Christ*, which appears in the *Vision of Saint Augustine* painted by Vittore Carpaccio in 1502-1503 for the Confraternity of San Giorgio degli Schiavoni in Venice. This matrix of models – gnoseological and morphological – shows how history and morphology, at least in the realm of art history, can only proceed if they are in unison, but at the same time they require particularly attentive reciprocal methodological monitoring in order to avoid creating a theoretical cognitive model based on analogies of form that fail to convince through empirical evidence, as the author believes was true in this case study.

**KEYWORDS:** Method, Morphology, Gnoseological Model, Artistic Model, Carpaccio, A. Nagel, C.S. Wood.

Research tools are in turn parts of the world which need researching. (Wind 2001, 285)

Si la théorie ne peut faire abstraction de l'histoire cette dernière ne peut non plus se libérer de la théorie; l'histoire nécessite une théorie gnoséologique qui l'encadre de façon critique. [If theory cannot disregard history, the latter cannot free itself from theory either; history requires a gnoseological theory which critically frames it]. (Damisch 2011)<sup>1</sup>

The elements fundamental to much of what underlies art-historical research can be recognized in the concept of "derivation" and in that of "influence". It is through resemblance, comparison and juxtaposition that the art historian constantly seeks what can probably be recognized as the "model"

---

\*I am grateful to Frank Dabell for the translation of this text, and to Salvatore Tedesco for a generous and fruitful discussion of Edgar Wind's thinking on esthetics.

<sup>1</sup> The citation is taken from a lecture given by Hubert Damisch during the international symposium *Pierre Francastel, Historien de l'art* (Paris, INHA, November 7-8, 2011) and transcribed by the present author.

by which a given work of art is *inspired*, from which it is *derived*, or by which it is *influenced*. The goal – or at least one of the primary goals – of the art historian is to reconstruct, in the most rigorous and philological way possible, the various connections or filiations between given works of art, as regards both style and iconography, rebuilding the *corpus* of a painter or school rather than creating chronologically-arranged thematic repertoires. If one agrees with this premise one can acknowledge the question of the “model” as a central topic of art-historical research. In this instance, the question must be examined with the support of a significant case study that may serve as a testing-ground for history with respect to theory, and for theory with respect to history, understanding each one as watching over the other, as it were.

This study addresses the reflections prompted by a painting by Vittore Carpaccio as studied by two American art historians, Alexander Nagel and Christopher S. Wood, the authors of a controversial article titled “Toward a New Model of Renaissance Anachronism” (2005; developed into a book in 2010).<sup>2</sup> The two scholars construct a fascinating theory of anachrony in Renaissance art, although – in our opinion – this is founded on faulty observation, and thus in the mistaken interpretation of the specific object in their analysis; the conception of their theory is therefore based on empirical data that fails to stand up to careful formal verification. Nagel and Wood focus their attention on the pictorial representation of the sculpture of Christ the Redeemer in the background of Carpaccio’s celebrated *Vision of Saint Augustine* (Venice, Confraternity of San Giorgio degli Schiavoni), painted between 1502 and 1503 [fig. 1].



Fig. 1. Vittore Carpaccio, *Vision of Saint Augustine*, Venice, Confraternity of San Giorgio degli Schiavoni.

<sup>2</sup> A few years later Nagel returned to the topic once again: 2011, 106-109 and 129-151.



The scholars view the figure of Christ [fig. 2] as a derivation from a bronze sculpture of the *Risen Christ* – which was present in the artist’s day in the Venetian church of Santa Maria della Carità and is now in the Poldi Pezzoli Museum in Milan<sup>3</sup> [fig. 3] – and regard the statue as the “substitution” for another work, lost and only recorded in early sources (Eusebius and Jacopo da Varagine) (2005, 404-405). According to them, Carpaccio inserted in his painting a sculpture that was to be read as the pictorial reproduction of a work that was in itself considered ancient (because it was drawn from a modern work that “substituted” an ancient one, fully identifying itself in that work, *coinciding* with it); thus – more or less consciously – they trigger a general theory of anachronic images that evolved during the Renaissance. Nagel and Wood write:

We will argue that the bronze Christ cited in the painting was not merely, for Carpaccio, a modern work functioning as an ingenious hypothesis of a lost ancient work. The bronze Christ did not just ‘stand for’ or refer poetically to antiquity. Rather, for him, the statue was an antique work. (2005, 405)



Fig. 2. Vittore Carpaccio,  
*Vision of Saint Augustine*, Venice,  
Confraternity of San Giorgio  
degli Schiavoni, detail of Christ  
the Redeemer.



Fig. 3. Follower of Pietro Lombardo (?),  
*The Redeemer*, bronze, Milan,  
Poldi Pezzoli Museum.

<sup>3</sup> It has been proposed that the author of the bronze was Severo da Ravenna (see Museo Poldi Pezzoli 1987, cat. no. 24, 198-199 and 229). At this moment, on the Poldi Pezzoli Museum website the bronze is registered as “Bottega veneziana / 1495-1505 / Numero di inventario: 0432”. Peter Humfrey attributes the statue to a follower of Pietro Lombardo (1993, 106-107 and 288, 336n44).

Having gone beyond the first level of similarity, affirming that Carpaccio's Christ could derive from the Poldi Pezzoli figure appears not to have any foundation. If – as demonstrated by Giovanni Agosti and Vincenzo Farinella's study on Trajan's Column (1984, 373-444) – the most rational and effective way of asserting a *derivation* or *inference* from a model lies in exercising a close comparison between objects that one supposes to be directly associated (such as for example the degree to which one work can almost be *superimposed* on another), the application of such gnoseological-morphological themes yields a result which is the opposite of that proposed by Nagel and Wood.

Apart from sharing an identical subject, the painting and sculpture do not have any stylistic or strictly morphological similarity that might warrant the claim of direct derivation. If Carpaccio had wanted to make explicit reference to the antique sculpture, then the correspondence with the modern one should have been much stronger. Taking the frontality of Christ's chest as a homogenous point of view for both works, we may note that the pose of the legs is different: the knee of the bent leg in the bronze statue is turned outward, and the foot, therefore, appears in profile, with the heel almost resting on the ground, while in the painting the corresponding knee is bent inward, and the foot, raised from the ground and diagonal to it, is depicted with the instep visible. In the sculpture, the forearm with the blessing hand is perpendicular to the ground, whereas in the painting it is positioned diagonally, at an angle of 45 degrees to the base. The other forearm, in the sculpture, is raised and appears parallel to the ground, while in the painting it is stretched downward, following the line of the body, and attached to Christ's waist. The head, more frontal in the sculpture, leans more decisively toward the blessing gesture in the painting. As for drapery, each work presents a completely different structure and rendering. An accentuated loop of the mantle covers Christ's abdomen in the bronze, covering his navel, and approximating the figure's literary source: in his *Historia ecclesiastica* 7.18, Eusebius describes the statue as dressed decorously or decently (κοσμίως: Nagel, Wood 2005, 414 note 16), whereas in the painted figure the mantle barely covers the Redeemer's genitals, clearly visible through the description of the wet-look drapery – which makes the figure most unbecoming and in no way aligned with the description provided by Eusebius). Then, in the painting, the mantle does not fall to the ground as it does in the sculpture. This feature is in no way secondary, nor is it strictly one of style, but on the contrary a fundamental point with respect to the two scholars' interpretation of the bronze as a reproduction of the lost ancient sculpture known from early sources (406). Had Carpaccio wished to represent the Poldi Pezzoli sculpture with the full awareness of retrieving a lost work, he would certainly not have eliminated this key iconographic feature. In particular, this is relevant to the base [fig. 4], which has been recognized as an integral part of the iconography

of the ancient sculpture and its modern “substitution”. According to Nagel and Wood, the foliate decoration encircling the round base of the bronze represents the miracle described in the early source: when Christ’s mantle touched the arid ground, it made it suddenly blossom (414 note 16). Why, then, did Carpaccio totally revise the type of base of his presumed model, not reproducing the vegetal ornament that was so important for the iconographic recognition of its very model? Moreover, this decoration, identified as illustrating a specific miraculous episode, could instead be a typical foliate motif with stylized palmettes, without any particular iconographical meaning, as Charles Dempsey has already suggested (2005, 417). Having noticed this inconsistency, the two scholars settle the question in a note to their article: “He [Carpaccio] missed, however, the telling detail of the drooping hem. The statue clearly carried authority for him without the support of ‘philological’ clues such as this” (414 note 24). In their response to Dempsey’s critique, Nagel and Wood further insist on the point that there was no need for philological support for the recognition of the “substitution” (2005a, 431). The point – in our opinion – is that what is lacking here is not only philological support but also the minimal, necessary morphological one, so that the phenomenon of substitution can be hypothesized.



Fig. 4. Follower of Pietro Lombardo (?), *The Redeemer*, bronze, Milan, Poldi Pezzoli Museum, detail of the base.

The two sculptures (both painted and three-dimensional) are also distinct in their colour and material components. Since Carpaccio paints a gold or gilded statue, why would he wish to distinguish it so starkly from its presumed model, which from its very origins is instead made of brown bronze?

Apart from this detailed clarification of the differences between the two works, it is clear even at first sight that the two representations are generated by entirely separate spirits. Leaving aside the distinction between pictorial and sculptural renderings of the same subject, the bronze, set firmly on the ground with a fairly rigid contrapposto and weighty, compact drapery, is clearly different from the lightness in the pose of the painted Christ. The

latter's contrapposto, which captures the figure as if it were almost in motion, and its transparent dress, characterize it as an airy, almost impalpable figure.

Thus, bearing in mind what we have stated so far, there are not enough elements to consider a close relation between Carpaccio's *Risen Christ* and the bronze in the Poldi Pezzoli Museum, nor can any such relation exist between the painted Christ and the lost figure mentioned in the sources. Consequently, we cannot find ourselves in agreement with the creation of a theory of anachronic images based on this specific case, even beyond the wealth of reflections that might be prompted by the theory in and of itself. Carpaccio's *Risen Christ* was probably based on other models. Indeed, there were numerous engravings circulating in Venice during the period in which he painted the *Vision of Saint Augustine*, for instance, the *Risen Christ* signed by Jacopo de' Barbari (with his customary caduceus) and datable to circa 1498 [fig. 5] (Ferrari 2006, 119-120).



Fig. 5. Jacopo de' Barbari, *The Risen Christ*, engraving.

The awareness of the disconnection that can sometimes occur between theory and direct observation of a work of art – like research into sources and documents that tries to confirm visually unconvincing morphological similarities – allow us to introduce the *pars construens* of this short essay. According to Erwin Panofsky, the tension – often manifest – between different cognitive methods can and should take on positive energy. The German scholar considered two methods as fundamental for the interpretation of works of art: on the one hand, what he defined as “archaeological research” and on the other, what he called “aesthetic recreation”. On the basis of this

distinction, he identifies two types of researchers: the *connoisseur*, defined as “a laconic art historian”, and the *art historian*, seen as “loquacious connoisseur” (1955, 22). These two types – adds Panofsky – work in the same field (that of art), the first adopting an essentially historical approach, the second functioning more through theory, as if “one of them owns the gun, the other all the ammunition” (22). It thus goes without saying that for Panofsky the two forms of research cannot exist as separate entities if they wish to be efficient.

In seeking a model, at least with respect to how this has been formulated, the “morphological approach” – first used systematically by Goethe in his studies on botany, zoology, anatomy, mineralogy, meteorology, and colour theory between 1776 and 1832 (1946), and applied to figurative art by Nagel and Wood in the case before us – must therefore be regarded with due attention and caution. A key element of such an approach is the “*immaginazione pontefice*” (*pontifical imagination*, in the literal sense of *bridge-building*) which if left uncontrolled, can use the powerful tool of analogy more as a creative poetic form capable of associating and assimilating elements that are truly heterogenous, or even only superficially comparable, rather than examining their slightest features through the lens of philological attention and incisive reasoning (Pinotti 2010).

The relationship between “historical method” and “hermeneutic creativity” thus shows itself to be a highly delicate one. This should be given a more prominent place, at the heart of the shared discipline of art history. Working on the possible point of contact between *context* and *concept* involves deeply-rooted methodological complexities which are hard to disentangle, if not with occasional use of paradox. At this stage – also as regards the problem dictated by the search for a “model”, especially in the realm of history and art history – one must quote what Edgar Wind proposed in the opening of his 1925 essay on the systematics of artistic problems. Wind writes:

An ‘artistic problem’ [which that of the “model” certainly is, in this author’s view] is posed by the *thought of the systematic study of art for artistic creativity* – yet not in such a way that the problem *precedes* the solution, but rather so that it is *sought out* for the interpretation of the solution. A paradox thus emerges: given [*gegeben*] the solution, the problem is posed [*aufgegeben*] – posed, so that the solution can be understood as ‘solution’. (1925, 440)

As Salvatore Tedesco has rightly recognized, the procedure expressed by Wind on how one should address an “artistic problem” calls for

enhancing the theoretical framework so as to make it capable of ordering the possible forms of the relationship between a given work and empiricism [...]. In this way, history

is not so much simply engulfed by theory as made functional to a theoretical understanding of that work. (2010, 19)<sup>4</sup>



Fig. 7. Marco d'Oggiono, *Suicide of Lucretia romana*, private collection.



Fig. 6. Leonardo da Vinci, *Virgin of the Rocks*, Paris, Musée du Louvre, detail.

The observation of paintings as suggested by Wind, with special attention given to the question of the “model”, sometimes allows one to read the gestures of certain painted figures as the esthetic-compositional “solution” found by artists to make such figures perform a symbolic function appropriate to the pedagogical and moral character of the whole image. For example, in a recent study (Rossi 2020) of a privately-owned *Suicide of Lucretia* painted in about 1506 by Marco d'Oggiono, a pupil and collaborator of Leonardo da Vinci [fig. 6], it was possible to detach the gesture of the Roman heroine – that of the “mano a cupola” (domed hand), morphologically resembling that of Mary in the *Virgin of the Rocks* by Leonardo [in both versions, Paris and London; fig. 7] – from its quality as nothing more than perspectival bravura or a simple citation from the great master, and thus a mere reproduction of a known model. A reconstruction of the painting's possible origins as a wedding gift for a bride who bore the same name as the ancient heroine, Lucrezia Franciotti Della Rovere (wife of Marcantonio Colonna and niece of Pope Julius II, an historically documented patron of Marco d'Oggiono) allowed the “mano a cupola” gesture to be understood as the “solution given” to the “problem posed” by the composition itself to

<sup>4</sup> Tedesco's considerations come in the wake of Carchia (1995, 97-110). For a more detailed study of Edgar Wind's thinking on esthetics, I would also direct the reader to Tedesco 2006, 75-114, and Branca 2019.

“artistic creativity”. In other words, the established iconography of the Roman matron, who takes her own life with a dagger, becomes an *exemplum virtutis*: this extreme and violent gesture is placed under the symbolic control of another gesture (this too a well-established iconographic tradition) enacted by the woman herself to express her complete command of the situation, safeguarding and enhancing the virtue of modesty which she embodies, creating an ethical “model” for the newlywed for whom the picture was made. The painter had to find a visible and intelligible solution that allowed the figure of Lucretia, the model of virtuous behaviour for Roman matrons, to also become an exemplar for an early-sixteenth-century bride. For this reason, Marco d’Oggiono borrowed a gesture from the Christian canon (in particular the figures of God the Father, Christ, the Virgin, Sant Anne, Saint Joseph, and the Archangel Michael) – a gesture with which these figures are often represented – and has the secular figure perform it, thus transferring the function of the “mano a cupola” (which expresses control, dominion, protection, justness) from one sphere to the other (Rossi 2020, 103-109). Having received such a gift from her uncle, a young woman of excellent family and Christian education, who had entered marriage (arranged by that uncle, the Pope) at the beginning of the sixteenth century, would have been able to understand or intuit the symbolic meaning conveyed to her by such an image: that of strenuously preserving conjugal fidelity and family honour, for politically strategic motives as well. This comprehension or intuition would have come precisely from a reading of the violent action of the Roman heroine painted by Marco d’Oggiono filtered through the gesture of the “mano a cupola” enacted by the matron herself. The symbolic gesture enables the crudeness of the scene to take on ideal value, shifting attention from a drastic action to the ethical and moral principle that informs and guides it.

The weaving together of “models” – gnoseological, artistic, morphological and ethical – thus offers fertile ground for the detailed study of the delicate rapport between history and theory in the field of art history. What is at stake here is the “concrete sense of a theory of the work of art”, that is (paraphrasing Hans Sedlmayr), the attempt to achieve a historical understanding of the work in question, capturing the theoretical specificity which the work, historically understood, manifests in itself (Sedlmayr 1955).

By following this interweaving of models and modelling, one can also connect the “bridge-building imagination” mentioned earlier in the context of the analogical investigation, to the “bridge images” themselves – that is, to those samples in which the most frequent morphological transmission mechanisms may be tested: 1) deduction of form and meaning from a model; 2) citation; and 3) reinterpretation. Based on this classification, one can define certain phenomena of morphological migration within a single cultural system, or different systems, throughout history (Tonini 2005). In this sense, the theory of “Renaissance anachronicity” formulated by Nagel and Wood fits

within the parameters of the transmission of models in an intellectually sophisticated way because it questions the very concepts of history and temporality; yet – as I have sought to argue – it fails to find due confirmation through the attentive morphological study of the artefacts from whose comparison their theory is deduced.

Furthermore, the theoretical model conceived by the American scholars appears to *imitate* and *repeat* the concept of “myth” conceived in 1949 by Mircea Eliade as an “exemplary model” for all gestures, rituals and modes of behaviour of human action. Every single sacrifice, asserts the celebrated historian of religion, not only *repeats* the initial sacrifice narrated by the myth but *coincides* with it (Eliade 1976, 404; 1989, 56). The same dynamic appears in Nagel and Wood’s article, now in the realm of art history: the bronze *Risen Christ* in the Poldi Pezzoli Museum and the figure of the resurrected Christ painted by Carpaccio in his *Vision of Saint Augustine*, in the two art historians’ view, *repeats* the appearance and significance of the lost sculpture described in the literary sources (the mythical account of its origins), *coinciding* with it and thus triggering the theorized process of “substitution” and “anachronicity”. However – as we have attempted to demonstrate on a specifically morphological level – given the absence of a *coincidence* (something that can be *superimposed*) between the bronze and painting in question, we may, from this point of view affirm the following: the “*New Model of Renaissance Anachronism*” sought by the scholars (*Toward ...*) was undermined from its very conception, as they unwittingly transformed the concept of “myth” as “exemplary model” into “myth of the exemplary model”.

In concluding this article, which seeks to reconcile different but complementary methodologies, may I be allowed to quote the words of a historian and theoretician of art who left us in December 2017, to whom I wish to pay tribute. In an English-language interview, Hubert Damisch asserted that

I never pronounce the word *theory* without also saying the word *history*. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within history, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other. (Bois *et al.* 1998, 8)



## REFERENCES

- AGOSTI, G., FARINELLA, V. 1984. "Memorie dall'antico nell'arte italiana." In S. Settis (ed.). *L'uso dei classici I*: 373-444. Torino: Einaudi.
- BOIS, Y-A., HOLLIER, D., KRAUSS, R., DAMISCH, H. 1998. "A Conversation with Hubert Damisch." *October* 85: 3-17.
- BRANCA, B. 2019. *Edgar Wind, filosofo delle immagini. La biografia intellettuale di un discepolo di Aby Warburg*. Milano-Udine: Mimesis.
- CARCHIA, G. 1995. *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*. Bologna: il Mulino.
- DEMPSEY, C. 2005. "Historia and Anachronism in Renaissance Art." *The Art Bulletin* 87/3: 416-421.
- ELIADE, M. 1976. *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Boringhieri. Originally published in 1949. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot [Trans. by R. Sheed as *Patterns in Comparative Religion*. New York: Sheed and Ward, 1958].
- . 1989. *Il mito dell'eterno. Archetipi e ripetizioni*. Roma: Borla. Originally published in 1949. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard. [Trans. by W.R. Trask - revised and enlarged - as *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. New York: Pantheon, 1954].
- EUSEBIUS. *Historia ecclesiastica*. <http://www.ccel.org/ccel/schaff/npnf201.toc.html> [Accessed November 2019].
- FERRARI, S. 2006. *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*. Milano: Bruno Mondadori.
- GOETHE, J.W. 1946 [1790]. *Metamorphosis of Plants*. In "Goethe's Botany." *Chronica botanica* 10, 2. Trans. by A. Arber.
- HUMFREY, P. 1993. *The Altarpiece in Renaissance Venice*. New Haven-London: Yale University Press.
- MUSEO POLDI PEZZOLI. Catalogo generale completo 1987. *Tessuti-Sculture-Metalli islamici*, vol. VII. Milano: Electa.
- . Online Catalogue. <https://museopoldipezzoli.it/scultura/> [Accessed June 2020].
- NAGEL, A. 2011. *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago-London: University of Chicago Press.
- NAGEL, A., WOOD, C.S. 2005a. "Toward a New Model of Renaissance Anachronism." *The Art Bulletin* 87/3: 403-415.
- . 2005b. "The Authors Reply." *The Art Bulletin* 87/3: 429-432.
- . 2010. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.
- PANOFSKY, E. 1955. *The History of Art as a Humanistic Discipline*, introduction to *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books: 1-25. Originally published in 1940. T.M. Greene. (ed.). *The Meaning of the Humanities*. Princeton: Princeton University Press: 89-118.
- PINOTTI, P. 2010. "Pazienza del dissimile e sguardo pontefice." *Aut aut* 348: 66-83.
- ROSSI, A. 2020. *Gestualità leonardesca tra teologia cristiana e virtus pagana. La Vergine delle rocce e la Lucrezia romana di Marco d'Oggiono*. Milano-Udine: Mimesis.
- SEDLMAYR, H. 1955. "Analogie, Kunstgeschichte und Kunst." *Studium Generale* VIII/11: 697-703.
- TEDESCO, S. 2006. *Il metodo e la storia*. Palermo: Aesthetica Preprint.
- . 2010. *Morfologia estetica*. Palermo: Aesthetica Preprint.
- TONINI, C. 2005. "Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione." In M. Centanni (ed.). *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*: 109-137. Milano: Bruno Mondadori.

WIND, E. 1925. "Zur Systematik der künstlerischen Probleme." In *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18: 438-486. [Trans. by F. Elliott, 2009 as "On the Systematics of Artistic Problems." In *Art in Translation* 1/2: 211-257. <https://doi.org/10.2752/175613109X462681>].

—. 2001 [1934]. *Das Experiment und die Metaphysik*, hrsg. B. Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Trans. as *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*. Cambridge: Legenda].

ALESSANDRA VACCARI

## GLI ABITI TRASFORMABILI

*Morfologia e performatività nella moda del XX e XXI secolo*

**ABSTRACT:** Transformable dresses are capable of incorporating the becoming of forms into a single object, thus offering a new perspective to investigate the relationship between the morphology and performativity of fashion. The analysis stems from Roland Barthes' interpretation of the "endless" or "total" garment to focus on the role of transformable dresses in the 1910s' European and American modernism and their effects on today's digital and post-digital fashion.

**KEYWORDS:** Fashion, Morphology, Performativity, Transformation, Roland Barthes, Illusionism, Modernism.

### Gli abiti trasformabili come oggetto di studio

L'edizione americana di *Vogue* del 1910 (n. 13) promuove un soprabito di pizzo *double face*, spiegando che la "caratteristica distintiva del modello è l'essere trasformabile".<sup>1</sup> Il piccolo gesto di rivoltare l'abito ha implicazioni storiche, culturali ed estetiche e rivela le peculiarità di un genere d'abbigliamento che incorpora il divenire delle forme nella permanenza di un unico oggetto.

Gli abiti trasformabili hanno interpretato gli ideali di modernità della moda occidentale dei primi decenni del XX secolo, quando in virtù della loro multiformità sono stati promossi in chiave funzionalista. È in questo periodo che la loro definizione si diffonde nel linguaggio della moda a livello internazionale, soprattutto con riferimento al guardaroba femminile, come testimonia l'articolo di *Vogue* citato in apertura. Abiti con elementi staccabili o intercambiabili (Muzzarelli 2003) sono tuttavia preesistenti alla diffusione della moda degli abiti trasformabili. Ne costituiscono un esempio gli abiti multifunzione, diffusi nella moda della seconda metà dell'Ottocento, quando *maison* francesi di fama internazionale come Worth proponevano modelli dotati di una gonna e di due o più corpetti intercambiabili, solitamente scollati per la sera e a maniche lunghe per il giorno.<sup>2</sup> Come nel caso degli abiti

---

<sup>1</sup> "The unique point of the model is that it is transformable." Dove non altrimenti specificato le traduzioni sono dell'autrice.

<sup>2</sup> Esempi di modelli della casa di moda Worth sono consultabili negli archivi digitali del Metropolitan Museum of Art di New York: "Court presentation ensemble", 1888c., cat. n.

trasformabili, anche gli abiti multifunzione del XIX secolo erano progettati per essere indossati in diversi momenti della giornata e situazioni sociali, offrendo così una testimonianza visiva e materiale delle relazioni pervasive che la moda coltiva con l'esperienza quotidiana delle persone (Jonge *et al.* 2012). Già gli abiti multifunzione avevano contribuito a promuovere il valore del cambiamento come elemento fondante della moda, in sintonia con l'equazione transitorietà-modernità messa a fuoco nello stesso periodo da Charles Baudelaire (2015). Ma il tratto peculiare che permette, a livello analitico, di isolare e studiare in modo specifico gli abiti trasformabili del principio del XX secolo rispetto ai predecessori è il fatto che contengono in sé il cambiamento. Permettono di modificare direttamente il loro aspetto una volta indossati, con pochi gesti, senza ricorrere all'aiuto di terzi e con un effetto di immediatezza.

Affrontando lo studio degli abiti trasformabili di inizio Novecento, questo articolo si colloca nel dibattito in corso che vede la moda come strumento del modernismo e non come riflesso della modernità (Wallenberg e Kollnitz 2018). Quando si parla delle relazioni tra moda e modernismo si tende a limitare l'analisi al contributo delle avanguardie artistiche. Non si considera sufficientemente come anche la moda – incluse le sue implicazioni commerciali e di cultura popolare – abbia prodotto manifestazioni originali della cultura modernista. Secondo la tesi qui avanzata gli abiti trasformabili ne sono un esempio. Questo è evidente se si supera l'interpretazione in chiave funzionalista che li vede come oggetti al servizio della semplificazione della vita quotidiana. Ribaltando tale lettura, l'articolo si sofferma soprattutto sulla complessità morfologica degli abiti trasformabili in relazione alla loro performatività. Ne deriva un approccio che – come sviluppato nelle parti che seguono – permette di studiare le capacità metamorfiche e cinematiche di questi abiti e le loro implicazioni culturali. Il tema è affrontato attingendo a una pluralità di fonti che spaziano dall'editoria di moda alle avanguardie artistiche, dal teatro di varietà al cinema degli esordi.

Lo studio degli abiti trasformabili offre diversi vantaggi tra loro collegati. Innanzitutto, permette di colmare la lacuna che esiste nei loro confronti a livello critico e storico. Nonostante la trasformazione sia stata riconosciuta come una forza guida della moda nelle società occidentali (Riello e Lemire 2008), tali abiti hanno ricevuto pochissima attenzione da parte di teorici e storici della moda. Il loro essere multiformi può forse spiegarne l'emarginazione. Per esempio, sono abiti difficili da rappresentare fotograficamente e da restituire in mostre e musei per mezzo di manichini statici. Ma avere forme molteplici, più che un limite è qui inteso come una risorsa, che apre la strada a interrogativi di carattere storiografico e

---

2007.385a-1; "Evening Ensemble", 1893c., cat. n. 2009.300.622a-c. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search> [Ultimo accesso 17 agosto 2020].

metodologico. Ad esempio, come tali abiti possano essere studiati una volta perduto il contatto con i corpi che li animavano. L'articolo intende anche contribuire a superare la dicotomia tra forme e significati che si è aperta negli ultimi quarant'anni, dopo che i *fashion studies* hanno mostrato i limiti della tradizionale storia del costume, accusata di essere eccessivamente descrittiva e acriticamente orientata alla costruzione di visioni evolutive su base stilistica.

### La moda come agente di trasformazione

Tra i pochi che hanno considerato la complessità morfologica degli abiti trasformabili come punto di partenza per analizzare il funzionamento della moda c'è Roland Barthes. Nel suo seminale *Il sistema della moda* (1992) si è interrogato su come essi interagiscono con il tempo e la sequenza del cambiamento. Nonostante la vasta eco delle analisi di Barthes, il ruolo importante che riserva a questi abiti non è stato sufficientemente esplorato. Cosa intenda per abiti trasformabili è l'autore stesso a chiarirlo, citando dalle riviste di moda questi due esempi: "cappotti con varianti"<sup>3</sup> e "abiti da primavera che possono diventare da estate con l'aggiunta di un collo e di una cintura di organza" (293). Si tratta, quindi, sia di abiti che possono essere indossati in modi diversi; sia di alterazioni sartoriali, con piccole aggiunte o modifiche da apportare a un modello della stagione precedente per adeguarlo alla nuova moda. Entrambe queste pratiche erano molto diffuse a inizio Novecento. Alla prima fa riferimento l'esempio del soprabito *double face* del 1910 citato in apertura; alla seconda un articolo dello stesso anno apparso sulla rivista francese *Femina* (n. 253), in cui si danno consigli pratici alle lettrici su come "ringiovanire o rinnovare un completo o un abito già indossati".<sup>4</sup> Accompagna questo articolo un'illustrazione che presenta il "costume à transformer" e quello "transformé". La pratica di modificare i modelli per aggiornarli è progressivamente scomparsa dalle pagine delle riviste di moda della seconda metà del XX secolo, salvo poi ritornare come tattica domestica per contrastare gli eccessi di consumo e allungare la vita dei capi presenti nel guardaroba quando è aumentata l'attenzione alla sostenibilità della moda nel XXI secolo.

Gli abiti trasformabili si collocano per Barthes "alle frontiere del sistema, pur senza trasgredirlo" (293). Ne rappresentano una articolazione fondamentale perché offrono la "soluzione dialettica proposta dalla Moda al conflitto del passato e del presente, dell'evento e della struttura, del fare e del

<sup>3</sup> Nell'edizione italiana, Lidia Lonzi traduce il francese "manteaux à variantes" come "mantelli con varianti."

<sup>4</sup> "De rajeunir ou de renouveler un costume ou une robe déjà portés."

segno”. La trasformazione è il “punto del sistema generale della Moda in cui la struttura si penetra di un fare che le resta interno”. In quanto fare interno alla moda, gli abiti trasformabili non ne interrompono, ma ne movimentano il flusso. Può essere utile ricordare che Barthes immagina la moda come “una donna coperta di un indumento senza fine” o abito “totale” prodotto dal “testo senza fine” di quella “macchina per fare la Moda” (45) che è costituita dalle sue riviste. La moda è stata spesso associata nel suo funzionamento a una macchina, come ad esempio la grande ruota che gira ininterrottamente proposta nell’Ottocento dall’illustratore francese Grandville nelle incisioni della raccolta *Un autre monde* (1844). Ciò che soggiace a tutte queste interpretazioni è il riferimento alla natura industriale della moda, non solo limitata alle catene di montaggio della produzione tessile e dell’abbigliamento, ma come suggerisce Barthes, da estendere anche alla concezione del cambiamento. Si può parlare in questo caso di “tempo industriale” (Evans e Vaccari 2020) della moda, ovvero della sua organizzazione stagionale, standardizzata e scandita dall’orologio e dell’impatto che ha su lavoratori e consumatori.

Ma la cosa più importante dell’attenzione di Barthes per gli abiti trasformabili è il cogliere, nella loro dinamica, una forma di apertura del sistema della moda, capace di progettarsi per restare aperto. Tale intuizione ha anticipato analisi più recenti, come ad esempio la mostra *Spectres: When Fashion Turns Back* curata da Judith Clark, in cui il cambiamento della moda è stato restituito tridimensionalmente come un grande ingranaggio che allude alla catena di montaggio. Tuttavia, spiega Clark (2004, 28) nel catalogo che accompagna la mostra, “riconoscimenti perturbanti e congiunzioni imprevedibili sono parti integranti della macchina della moda. La moda non può permettersi di incepparsi, ma non può nemmeno permettersi di essere prevedibile”.<sup>5</sup>

Barthes scrive negli anni Sessanta, periodo in cui gli abiti trasformabili dovevano apparire meno innovativi e radicali rispetto all’inizio del Novecento, ma questo non gli impedisce di riconoscere la trasformazione della moda come “spettacolarmente ingegnosa” (293). Tale definizione apre all’aspetto più affascinante e immaginifico della trasformazione e alle possibilità creative che essa prospetta. Andando oltre le intenzioni originarie di Barthes, permette anche di stabilire una relazione tra il sistema che progetta la trasformazione e le soggettività che la sperimentano quotidianamente attraverso la moda. Se tutta la moda richiede un ruolo attivo alle persone che la indossano, questo è soprattutto vero nel caso degli abiti trasformabili che, nella versione con varianti, necessitano di essere allungati, ribaltati, slacciati o abbottonati per compiere la loro performance. Sono abiti

---

<sup>5</sup> “Uncanny recognitions and unpredictable conjunctions are integral to the fashion machine. Fashion can’t afford to get stuck, but it also can’t afford to be predictable.”

totalizzanti perché pensati per contenere tutte le possibili varianti, ma nello stesso tempo, la loro pluralità di forme apre al soggetto in divenire e permette di immaginare una storia in costruzione. In altre parole, pensare alla morfologia degli abiti trasformabili consente di pensare la moda come agente attivo di trasformazione. Secondo il teorico della moda Malcolm Barnard (2014, 61) questo offre la possibilità di considerare come “[l]’abito non riflette i cambiamenti sociali e di genere. Piuttosto, è tali cambiamenti; li attiva ed è lo strumento che li rende possibili”.<sup>6</sup> La moda ha un atteggiamento trasformativo quando, per esempio, sfida gli stereotipi. In modo più articolato, come ha scritto la storica della moda Caroline Evans (2003, 6), la “moda, con la sua affinità per la trasformazione, può mettere in atto instabilità e perdita, ma può anche, e allo stesso modo, tracciare il terreno del ‘divenire’ – nuove identità sociali e sessuali, mascheramento e performatività”.<sup>7</sup> In una posizione analoga si colloca la teorica della moda Anneke Smelik (2014, 52), che interpreta la trasformazione nella moda partendo dal concetto di piega di Gilles Deleuze, osservando che per il filosofo francese “la piega, o il processo di piegare è una pratica del divenire”.<sup>8</sup>

Queste interpretazioni del potere positivo di trasformazione che possiede la moda sono utili per toglierla dalla visione che le attribuisce un aspetto essenzialmente ingannevole e cospirativo nei confronti dei consumatori, come ha notato l’antropologo Grant David McCracken (2008, 220).

### La performatività degli abiti trasformabili

Gli abiti trasformabili coniugano gli aspetti performativi che li caratterizzano con quelli del soggetto che li indossa. È già stato ampiamente indagato come le soggettività si attuino anche grazie alla moda, attingendo alle teorie del femminismo, al concetto del divenire come processo di continue trasformazioni creative teorizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987) e, soprattutto, alla teoria della costruzione del genere di Judith Butler (1990). Secondo Butler, le identità sono sempre performati come nel teatro, dove le persone possono diventare altre persone. Butler non parla della performatività degli oggetti, ma un più recente corpus di letteratura che include il design industriale e la moda ha spostato l’attenzione in questo senso, sostenendo che gli oggetti – così come le immagini – non sono inanimati, ma partecipano attivamente alla costruzione delle identità e sono

<sup>6</sup> “The dress is not reflecting social and gender changes. Rather, it is those changes; it is enabling those changes and it is the means by which they are made possible.”

<sup>7</sup> “Fashion, with its affinity for transformation, can act out instability and loss but it can also, and equally, stake out the terrain of ‘becoming’ – new social and sexual identities, masquerade and performativity.”

<sup>8</sup> “The fold, or the process of folding, is a practice of becoming.”

produttori di conoscenza (Hansson, Mörck e Petersson McIntyre 2010; Pecorari 2015).

Estendendo agli oggetti la domanda che W.J.T. Mitchell (2005) ha posto alle immagini, ci si chiede qui come gli abiti trasformabili ci influenzano, allo scopo di analizzarne le complesse interazioni con la cultura della moda e le identità di chi li indossa. Due esempi tratti dalla rivista satirica *Fantasio* invitano a riflettere sui rapporti che abbiamo con gli abiti. Il primo esempio è contenuto in una pagina intitolata “Les foll’modes. La robe à transformations” (n. 187 1914). Presenta con entusiasmo una versione erotizzata di un abito trasformabile lungo fino ai piedi che, all’occorrenza e grazie a “un semplice gioco di pieghe e ganci” – spiega la didascalia –, diventa un “abito più corto che permette di mostrare il ginocchio e si presta a tutte le coreografie”.<sup>9</sup> L’aspetto performativo è qui letteralmente incarnato dalla gonna-dispositivo che si alza come un sipario, mettendo così al centro della scena le gambe. La descrizione è accompagnata da una doppia fotografia. Nella versione con la gonna lunga, la giovane donna che indossa questo abito appare in una posa statica e a piedi uniti; nella versione trasformata, la gonna è sollevata fino a metà coscia mentre la donna accenna un passo in avanti, sottolineando l’importanza del movimento. Guardato con gli occhi maschili del pubblico a cui la rivista era principalmente diretta, questo abito trasformabile esplicita erotismo e disponibilità sessuale. Tuttavia, in quanto gonna che si accorcia, contribuisce anche a consolidare l’associazione tra gambe femminili e libertà di movimento, partecipando al dibattito di quegli anni sull’emancipazione sessuale e socio-politica delle donne (Vaccari 2018).

Il secondo esempio tratto da *Fantasio* (n. 174 1913) è costituito da una serie di scenette illustrate che mostrano con ironia un abito trasformabile in una scatoletta di latta – preconfezionato come un cibo industriale – e una donna che lo indossa sotto l’occhio attento del negoziante. L’abito è presentato come l’ultima novità che arriva dall’America e “può prendere tutte le forme,” rappresentando “un guardaroba completo per tutto un anno. È sufficiente seguire scrupolosamente le istruzioni,” spiega la rivista: “[s]e metto il bottone A nell’asola B, ecco un delizioso abito da casa; con un po’ di pratica, il bottone D in F ti fa un perfetto mantello da sera! [...] Mi sono già sbagliata? L’L in R doveva farti un adorabile tea-gown!”<sup>10</sup>

La vignetta ironizza sulla spinta all’americanizzazione della cultura europea, sulle aspirazioni dei consumatori alla modernità e anche sul

<sup>9</sup> “Un simple jeu de plis et d’agrafes”; “robe plus que courte qui permet de montrer le genou et se prête à toutes les chorégraphies”.

<sup>10</sup> “[...] qui peut prendre toutes les formes;” “une garde-robe complète pour toute une année. Il suffit de suivre scrupuleusement des indications du prospectus;” “[s]i je mets le bouton A dans la boutonnière B, cela fait une délicieuse robe d’intérieur; avec un peu d’habitude, le bouton D mis an F te fait un manteau du soir parfait! [...] Me serais-je trompée? L’L an R devait te faire un adorable tea-gown!”



confronto tra due diverse concezioni della moda: quella su base artigianale, tempi lunghi di esecuzione e personalizzata sulle richieste del cliente da un lato e, dall'altro, la sua traduzione in termini standardizzati per il consumo di massa, rappresentato dall'abito trasformabile. Nella scena conclusiva la donna getta l'abito contro il venditore, ribellandosi contro la macchinosità di un modello che dovrebbe semplificare la vita delle donne, ma in realtà la complica. In questo caso è la performatività dell'abito che innesca un atto di disobbedienza verso la natura dispotica dell'industria della moda.

L'abito trasformabile può essere interpretato come effetto del nuovo tempo industriale della moda, ma anche come la sua cattiva coscienza. Lo suggerisce Giorgio Agamben nel libro *Stanze* (1977, 55), dove interpreta – in una chiave che qui potremmo definire performativa – il modo in cui oggetti industriali irrompono nella cultura dei consumi del XIX secolo con la loro “deliberata perfidia” nei confronti delle esigenze dell'uomo moderno. Riportando il discorso di Agamben agli abiti trasformabili, si può sostenere come questi abbiano contribuito a esercitare le persone a essere veloci e predisposte al cambiamento. La loro mutevolezza formale non è solo in sintonia simbolica con il mito della flessibilità del capitalismo del XX secolo, ma induce anche le persone a comportamenti flessibili e le predispone al cambiamento.

Un ultimo esempio è rappresentato dall'abito-mantello *Tanagra* progettato dalla creatrice di moda italiana, attivista politica e femminista Rosa Genoni e da lei indossato durante la conferenza che tenne in occasione del Primo Congresso Femminile, a Roma nell'aprile del 1908 (Paulicelli 2015; Soldi 2019). Genoni stessa ha tenuto a sottolineare come l'abito sia stato da lei presentato “indossato”, come scrive nel libro *Per una moda italiana* (1909). Modella delle sue stesse creazioni, Genoni contribuiva a sperimentare una modalità espositiva – quella della moda indossata e in movimento – ancora del tutto all'avanguardia per l'epoca, considerando che si era agli albori tanto delle sfilate di moda, quanto della figura della *mannequin* professionista (Evans 2013).

Si tratta di un abito aderente, senza nessun elemento decorativo, di panno scuro tinta unita, dotato di un pannello di tessuto che poteva essere avvolto e drappeggiato in diversi modi intorno al corpo, all'occorrenza coprendo anche le spalle per assolvere le funzioni di mantello. Come la maggior parte degli abiti trasformabili, anche questo rompe con le convenzionali divisioni del guardaroba modernista in abiti da pomeriggio, teatro, sera e, in questo caso, grazie alla funzione di mantello, si adatta al cambio di temperatura e stagioni. Può assumere diverse forme e non ha contorni fissi. Con la sua debolezza formale e un riferimento esplicito all'archeologia greca delle omonime statue, il modello *Tanagra* di Genoni sembra riproporre l'immagine classica della donna come materia, ciò che Butler (1993, 53) chiama “formless femininity.” A una più attenta lettura, se è vero che in quegli anni gli abiti

cominciano a perdere struttura presentandosi come fluidi e multiformi – un altro esempio è il *Delphos* di Mariano Fortuny –, è altrettanto vero che l'affermarsi degli ideali di magrezza collegati alla modernità delineano una nuova architettura del corpo femminile. È in questa chiave che la storica della moda Rosita Levi Pisetzky (1978, 356) interpreta la versione in seta chiara dell'abito *Tanagra* indossato nel 1908 dall'attrice Lyda Borelli come esempio di modernità.

Il modello *Tanagra* di Genoni ha lo stesso nome del corsetto-guaina ideato in Francia dalla creatrice di moda Margaine Lacroix (*Les Modes*, n. 96 1908). Entrambi i modelli promuovono la linea del corpo lunga e affusolata di moda in quegli anni. Genoni e Lacroix non sono mai state studiate in modo comparato, così come non è mai stata studiata la scelta che entrambe fanno del nome *Tanagra*. Entrambe promotrici di una moda prorazionalista, come il modello *Tanagra* dimostra, sono entrambe animate dagli stessi ideali femministi. In un intervento sul *The New York Times* del marzo 1912, Lacroix dichiara di non amare le eccentricità e le stranezze della moda di Parigi, da lei considerate come invenzioni fatte da creatori di moda uomini senza tenere conto delle esigenze delle donne che devono indossarli. La nuova linea dinamica dei modelli *Tanagra* è però ridicolizzata dalla scrittrice Colette che in un articolo pubblicato su *La Vie Parisienne* (20 febbraio 1909) ne enfatizza gli effetti di costrizione: “Il corpo trepida impaziente, imbrigliato in un abito ‘Tanagra’ che sottolinea il posteriore e ostacola i piedi. Abito Tanagra, sciarpa Tanagra, corsetto Tanagra (*sic*), corsetto che scende dall'ascella, fino al ginocchio, che impedisce di sedersi, di mangiare, di chinarsi, di... esattamente!”<sup>11</sup>

### Il modernismo illusionista

Indossabili da mattina a sera, gli abiti trasformabili superano le rigide articolazioni del guardaroba secondo le ore del giorno e incorporano i valori di dinamismo. Sono abiti telescopici, metamorfici e cinematici, modificabili direttamente durante l'atto di indossarli. In sintonia con i valori e le aspettative della modernità, questi abiti non sono sfuggiti all'attenzione delle avanguardie artistiche e in particolare dei futuristi italiani, che li hanno inclusi nella loro poetica. Sono teorizzati da Giacomo Balla e Fortunato Depero nel manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915) dove annunciano: “La necessità di variare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno

<sup>11</sup> “Le corps trépidant impatient, bridé, dans une robe ‘Tanagra’ qui souligne la croupe et entrave les pieds. Robe Tanagra, écharpe Tanagra, corset Tanagra (*sic*), corset qui descend de l'aisselle, jusqu'au genou, qui interdit de s'asseoir, de manger, de se baisser, de... parfaitement !” L'indicazione (*sic*) è nel testo originale.

intuire il Vestito trasformabile (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui)" (Crispoliti 1986, 25). Sono anche presenti nel *Manifesto della moda femminile futurista* pubblicato nel 1920 da Volt (Vincenzo Fani Ciotti), che li descrive "a scatto a sorpresa a trasformazione" (Crispoliti 1986, 115). Balla li richiama indirettamente nel suo *Il vestito antineutrale. Manifesto Futurista* proponendo i celebri "modificanti:" "(applicazioni di stoffa, di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi) da disporre quando si voglia e dove si voglia, su qualsiasi punto del vestito, mediante bottoni pneumatici. Ognuno può così inventare ad ogni momento un nuovo vestito" (Balla 1914, 2).

Benché ci sia un legame chiaro e documentato tra gli abiti trasformabili e il Futurismo – riconosciuto come l'avanguardia più innovativa e sperimentale della cultura italiana degli anni Dieci – la loro storia è soprattutto legata a quella del teatro di varietà e degli spettacoli degli illusionisti. Questo da un lato ridimensiona "l'intuizione" degli abiti trasformabili che Balla e Depero si attribuiscono nel 1915 e, dall'altro, mostra i debiti che il Futurismo ha avuto nei confronti della cultura popolare e contribuisce a mettere in luce il ruolo di quest'ultima. D'altra parte, nel manifesto *Il teatro di varietà* del 1913, il fondatore del Futurismo Filippo Tommaso Marinetti (1960) portava proprio il *music hall* come esempio di teatralità completa per la vivacità e il senso di sorpresa, diceva, che sa infondere nel pubblico.

C'è un significativo parallelismo, anche di date, tra la moda degli abiti trasformabili e i cosiddetti spettacoli à *transformations* del teatro di varietà e del cinema degli esordi, dall'ultimo quarto dell'Ottocento fino agli anni Dieci del XX secolo. La trasformazione è l'ingrediente essenziale degli spettacoli con cui l'illusionista italiano Leopoldo Fregoli si guadagna una fama internazionale per la velocità con cui si muoveva sulla scena cambiando abiti, voce e personaggi. Con Fregoli l'illusionismo dal vero è per la prima volta associato al cinema, anche grazie alla sua personale conoscenza di Louis Lumière e dell'acquisizione del diritto di rappresentare film durante i suoi spettacoli (Brunetta 2001, 17). Comincia nel 1898 a filmare numeri del proprio repertorio di trasformista, utilizzando le tecniche cinematografiche di Georges Méliès e, più in generale, i trucchi scenici e gli effetti speciali che hanno caratterizzato il cinema muto degli esordi (Gunning 1986).

Come negli spettacoli degli illusionisti, così nella moda della stessa epoca i cambiamenti rapidi e inaspettati diventano parte di un immaginario popolare. I cinegiornali spettacolarizzano la moda proponendo i trucchi degli abiti trasformabili come divertenti. *La robe à transformation* della casa di moda Carlier appare in un "Journal Actualité Gaumont" (Gaumont-Pathé Archives. ref. 1112GJ 00007) all'inizio del 1911 indossata da una modella sorridente che si muove davanti alla cinepresa per mostrare come il suo abito possa trasformarsi in una coperta. Un "Journal Actualité Gaumont" (ref. 1135GJ 00016 187934) dello stesso anno presenta "Una borsetta a mano che

si trasforma in un cappello”,<sup>12</sup> mentre in altri cinegiornali borsette si trasformano in sgabelli e ombrelli nascondono un rossetto nel manico. Il cinema si rivela un mezzo ideale per restituire l’aspetto performativo degli abiti trasformabili, permettendo di seguirne visivamente le transizioni formali. Sono gli anni in cui la macchina da presa inizia a entrare negli atelier, documentandone lo spettacolo in movimento e accompagnando il passaggio storico dalla dimensione statica dei manichini a quella dinamica delle modelle che sfilano (Evans 2013). Una sorprendente restituzione di tale passaggio è offerta dal film documentario *Frivolités* (1929), diretto da René Le Hénaff, in cui, all’interno di una casa di moda, un manichino inanimato si trasforma in una giovane modella per mezzo di un effetto di dissolvenza.<sup>13</sup>

Dal modernismo in poi, gli abiti trasformabili sono diventati un *topos* della moda di ricerca, in un continuo dialogo con le tecnologie e senza rinunciare agli effetti speciali delle origini. La collezione *One Hundred and Eleven* (primavera-estate 2007) del designer Hussein Chalayan, inglese di adozione e turco-cipriota di origine, si conclude con la presentazione di sei *outfit* che incorporano il movimento attraverso dispositivi di automazione. Chalayan si propone così di raccontare più di un secolo di moda, attraverso un’indagine morfologica che è anche una rappresentazione della storia. Come si legge nel comunicato stampa della sfilata:

Il 1895 è il punto di partenza della collezione, una gonna lunga fino ai piedi con una vita stretta su un abito con collo alto e volant. Questo si trasforma in un capo dalla vestibilità più ampia con un orlo che si alza fino al polpaccio nello stile del 1910. A sua volta, questo si trasforma meccanicamente senza soluzione di continuità in una gonna al ginocchio, ampia e a più strati con una scollatura profonda, che è inconfondibilmente un vestito da flapper degli anni '20.<sup>14</sup>

Anche le uscite successive contengono forme in transizione e procedono dagli anni Trenta fino al XXI secolo. L’ultimo *outfit* è composto da un abito di chiffon bianco che si ritrae progressivamente all’interno delle falde di un cappello sempre di un bianco traslucido e luminescente, lasciando nudo il corpo immobile della modella. Sono gli abiti a essere animati e a muoversi al posto delle modelle, in una narrativa che ribalta la logica modernista della

<sup>12</sup> “Un sac à main qui se transforme en chapeau.”

<sup>13</sup> Il film è stato oggetto di discussione durante il *Workshop in Film and Fashion* organizzato da Stockholm University, in collaborazione con Columbia University, New York e Central Saint Martins, University of the Arts London. Stockholm, 7-8 giugno 2013. L’autrice ringrazia le organizzatrici e, in particolare, Louise Wallenberg; Caroline Evans, Marketa Uhlirova.

<sup>14</sup> “1895 is the starting point for the collection, a full-length skirt with a tightly pulled in waist on a gown with a high, frilled neckline. This transforms into a looser fitting dress with a hemline that has risen to the calf in 1910 style. In turn, this seamlessly morphs mechanically into a loose, layered knee length skirt with a plunging neckline, which is unmistakably a 1920s flapper dress.”

sfilata come spettacolo in movimento. La collezione non ha lo scopo di alterare la storia della moda e la sua tradizionale cronologia, ma di mostrarcela in un modo compresso e accelerato, provando così a rendere percepibile il processo storico che solitamente è invisibile quando vi si è immersi. Chalayan ha sviluppato anche successivamente questo tema della trasformazione, spostandosi però dal piano della storia della moda a quello autobiografico, portando cioè in passerella le stratificazioni delle forme alle quali ha dato vita e la sua concezione della moda. Ne sono un esempio la collezione autunno-inverno 2013-14, dove un abito corto e strutturato ne contiene uno lungo e fluido che si dispiega nel momento in cui, con un gesto della mano, la modella abbassa il collo. Un altro esempio è dato da un abito da sera della collezione primavera-estate 2014, in cui una giacca scivola dalle spalle per diventare parte della gonna, aumentandone il volume.

Secondo l'interpretazione delineata in questo contributo, gli abiti trasformabili sono rilevanti perché attuano il potere trasformativo della moda stessa. I fashion designer Viktor&Rolf (Viktor Horsting e Rolf Snoeren) hanno dichiarato di essere affascinati dalla trasformazione e soprattutto dalla "promessa della trasformazione, che è qualcosa di magico. Quel qualcosa che può cambiare al di là del riconoscimento, ma che proviene comunque dalla stessa fonte. È il potere dell'immaginazione".<sup>15</sup> (*Vogue* Netherland, novembre 2013, 48) Nel commentare questa affermazione Smelik (2014, 53) conclude che se anche il design della moda più sperimentale non sarà indossato dai consumatori, questi potranno però immaginarne le infinite potenzialità "liberando la materialità del corpo in qualcosa di continuamente mutevole, mobile e fluido. O, per dirla diversamente, i designer creano le condizioni per rendere reali molteplici forme del divenire".<sup>16</sup>

In conclusione, anche se gli abiti trasformabili suggeriscono cambiamenti in potenza, i loro effetti sono reali e, in questo senso, possono essere considerati performativi. Si tratta di una consapevolezza che emerge con sempre più forza nella cultura della moda, particolarmente in due ambiti: da un lato nella riflessione sugli sconfinamenti del genere, dall'altro rispetto al rapporto con i media e le tecnologie digitali. Nel primo caso, gli abiti trasformabili sono spesso chiamati in causa per rispondere alle istanze *agender* di una umanità che non si definisce in termini binari. Un esempio è la collezione significativamente intitolata *Unisex Transformable Collection #6*, presentata nel 2010 dal designer di moda Rad Hourani e consistente in sei *outfit* dai quali si possono ottenere ventidue diverse silhouette, indossabili

<sup>15</sup> "We are fascinated by transformations. The promise of transformation – that is something magical. That something can change beyond recognition, but still come from the same source. It is the power of imagination."

<sup>16</sup> "[...] liberating the materiality of the body into something continuously changing, mobile, and fluid. Or, to put it differently, fashion designers create conditions to actualize multiple becomings."

senza limitazioni di genere. Il secondo caso consiste nella più recente frontiera degli abiti trasformabili, vale a dire la possibilità di vestire oggetti digitali, la cui molteplicità di colori, texture, forme, stili e finiture è potenzialmente infinita. Vanno in questa direzione i progetti di styling digitale *Yoox Mirror* (2018) e *Yoox Mirror reloaded* (2019), basati sull'intelligenza artificiale e proposti dall'e-commerce Yoox Net-A-Porter. Un altro esempio è la piattaforma virtuale Sunnei Canvas, lanciata nel 2020 dal brand Sunnei di Loris Messina e Simone Rizzo, che offre ai rivenditori la possibilità di partecipare al design della collezione, modificando l'aspetto di una serie di abiti bianchi, e dare così un contributo alla riorganizzazione del funzionamento dell'industria della moda.

Il flusso continuo di dati prodotti dai media digitali e la nuova offerta di abbigliamento virtuale portano quindi alle estreme conseguenze l'intuizione di Barthes dell'abito "senza fine" che, nella sua dialettica con la trasformazione, guida l'idea stessa di moda.

**BIBLIOGRAFIA**

- AGAMBEN, G. 1977. *Stanze*. Torino: Einaudi.
- BALLA, G. 1914. *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista*. Milano: Direzione del Movimento futurista. 11 September.
- BARNARD, M. 2014. *Fashion Theory: An Introduction*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- BARTHES, R. 1992 [1967]. *Il sistema della moda*. Trans. by L. Lonzi. Torino: Einaudi.
- BAUDELAIRE, C. 2015 [1863]. *Il pittore della vita moderna*. Tr. it. G. Guglielmi, E. Raimondi. Milano: Abscondita.
- BRUNETTA, G.P. 2001. *Storia del cinema italiano. I: Il cinema muto*. Roma: Editori Riuniti.
- BUTLER, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London-New York: Routledge.
- . 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London-New York: Routledge.
- CLARK, J. 2004. *Spectres: When Fashion Turns Back*. London: V&A.
- CRISPOLTI, E. 1986. *Il futurismo e la moda. Balla e gli altri*. Venezia: Marsilio.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1987 [1980]. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- EVANS, C., VACCARI, A. (eds.). 2020. *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities*. London-New York: Bloomsbury.
- EVANS, C. 2003. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven-London: Yale.
- . 2013. *The Mechanical Smile Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. New Haven-London: Yale.
- GENONI, R. [1909]. *Per una moda italiana. Modelli saggi schizzi di abbigliamento femminile: 1906-1909*. Milano: Alfieri & Lacroix.
- GRANDVILLE. 1844. *Un autre monde*. Text by T. Delord. Paris: Fournier.
- GUNNING, T. 1986. "The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde." *Wide Angle* 8/3-4: 63-70.
- HANSSON, L., MÖRCK, M., PETERSSON MCINTYRE, M. 2010. "Design and Gender with a Competitive Edge." In G. Rusten, J.R. Bryson (eds.). *Industrial Design, Competition and Globalization*, 169-194. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- JONGE DE, J., BOGAERT, C., VAN GODTSENHOVEN, K., MERTENS, W., SLOOF, R., SORBER, F., HOHÉ, M. 2012. *Een leven in mode: Vrouwenkleding 1750-1950: Uit de collectie Jacoba de Jonge. = Living fashion: Women's Daily Wear, 1750-1950: From the Jacoba de Jonge Collection*, Tiel-Anversa: Lannoo-Modemuseum.
- LEVI PISETZKY, R. 1978. *Il costume e la moda nella società italiana*. Torino: Einaudi.
- MARINETTI, F.T. 1960. *Teatro*. Ed. G. Calendoli. Roma: Bianco.
- MCCRACKEN, G.D. 2008. *Transformations: Identity, Construction in Contemporary Culture*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- MITCHELL, W.J.T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MUZZARELLI, M.G. 2003. "Un altro paio di maniche." In P. Sorcinelli (ed.). *Studiare la moda*, 5-11. Milano: Bruno Mondadori.
- PAULICELLI, E. 2015. *Rosa Genoni. La moda è una cosa seria*. Milano: Deleyva.
- PECORARI, M. 2015. "Fashion Remains: The Epistemic Potentials of Fashion Ephemera." PhD Diss., Stockholm University.
- RIELLO, G., LEMIRE, B. 2008. "East and West: Textiles and Fashion in Eurasia in the Early Modern Period." *Journal of Social History* 41/4: 887-916.
- SMELIK, A. 2014. "Fashioning the Fold: Multiple Becomings." In R. Braidotti, R. Dolphijn (eds.). *The Deleuzian Century: Art, Activism, Society*, 35-49. Amsterdam: Brill-Rodopi.

SOLDI, M. 2019. *Rosa Genoni. Moda e politica: una prospettiva femminista fra 800 e 900*. Venezia: Marsilio.

VACCARI, A. 2018. "The Slit Skirt Fashion and Empathy in the Tango Era." In L. Wallenberg, A. Kollnitz (eds.). *Fashion and Modernism*, 157-176. London-New York: Bloomsbury.

WALLENBERG, L., KOLLNITZ, A. (eds.). 2018. *Fashion and Modernism*. London-New York: Bloomsbury.



PASQUALE FAMELI

**CALLIDAE IUNCTURAE***Schemi della percezione nella poesia figurata*

**ABSTRACT:** The desire or the need to elaborate poetry in graphic or iconic form has manifested itself in various cultures in different parts of the world and in different periods of history, so much so as to cause genuine semiotic interference. The Alexandrian *technopaegnon*, the medieval pattern poem, calligrams and twentieth-century concrete poetry all share schemes, logics and solutions that seem to exclude any conditioning caused by their cultural context. In his seminal study *La parola dipinta* (1981), Giovanni Pozzi examines the different logo-iconic experiences in a single critical perspective, despite, as he himself points out, there being no relationship of historical or cultural continuity or stylistic derivation among them. A morphological approach is therefore fundamental in order to identify their 'elective affinities' and formulate hypotheses about the reasons for their recurrence. Starting from Pozzi's reflections, this text integrates the theories of Gyorgy Kepes, Rudolf Arnheim and Ernst Gombrich about the schematism of visual perception in order to focus on the logo-iconic configuration that are consistent across various eras and identifies the connections with the perceptual conditions in creative relationships with the written page. In the light of a certain physical connaturality of writing and drawing (also noted by Pozzi) and of the measured nature of poetic text, this paper seeks to demonstrate how, despite the discontinuous and irregular nature of their appearance, logo-iconic instances are not an attempt to force the poetry, but rather are attempts to reveal the deepest nature of the written poetry itself.

**KEYWORDS:** *Technopaegnon*, *Carmen figuratum*, Concrete Poetry, Gestalt, Visual Studies.

In varie culture lontane nel tempo e nello spazio si è manifestata spesso l'esigenza di elaborare la poesia in forme iconiche, tanto da causare vere e proprie interferenze semiotiche. Uno studio di carattere morfologico può permetterci di avvicinare generi poetici lontani per cronologia, tecnica e cultura quali il *technopaegnon* alessandrino, il carme figurato latino e altomedievale, il calligramma e la poesia concreta al fine di verificare e comprendere la ricorsività di alcuni caratteri. Una tale analisi non può che partire tuttavia dall'individuazione delle più vistose differenze: il *technopaegnon* vede la disposizione dei versi nella forma dell'oggetto trattato nel testo;<sup>1</sup> il calligramma segue lo stesso principio rompendo però la linearità

<sup>1</sup> Gli studi più completi e aggiornati su questo genere di poesia sono Kwapisz 2013 e 2019, ma si vedano anche Simonini, Gualdoni 1978, Palumbo Stracca 2003 e 2007, Maurizio 2013 e Pappas 2013 per altri approfondimenti.

del verso in favore di un senso di lettura pluridirezionale e di una più libera distribuzione delle lettere;<sup>2</sup> la poesia concreta è invece estranea a ogni ambizione iconico-mimetica e tende a strutturare l'impianto visuale dell'opera a partire dalle proprietà grafiche delle lettere o delle parole impiegate. Rispetto a quelle dei *technopaegnia* e dei calligrammi, inoltre, le parole della poesia concreta sono slegate da nessi sintattici e si costituiscono come pretesti per la definizione di puri rapporti spaziali.<sup>3</sup> La ripetizione di una stessa parola è uno dei principali espedienti adottati in poesia concreta, proprio perché "inflazionando il significato verbale, si consente all'attenzione del fruitore di concentrarsi in misura preminente sulla struttura visiva del testo" (Pignotti, Stefanelli 2011, 113). Con la poesia concreta "l'aspetto semantico della parola cessa definitivamente di occupare un posto di privilegio, di essere al centro del discorso poetico" (Accame 1977, 53).

Al di là delle differenze generate dai contesti culturali e dalle intenzioni poetiche di ciascun autore, i *technopaegnia*, i calligrammi e la poesia concreta condividono un principio generale di coesione figurale delle parole o delle lettere. Tale principio si basa probabilmente su alcuni meccanismi percettivi che si innescano nel rapporto tra l'autore e il *medium* impiegato. Si tratta di fattori ricorrenti che dipendono dai problemi pratici del "fare", cioè da dinamiche, logiche e condizioni di lavoro dettate dagli strumenti adoperati. Pur essendo epidermicamente differenti, questi strumenti risultano del tutto omologhi nella funzione: ciò significa che essi esercitano le medesime sollecitazioni sui diversi autori, portandoli a compiere analoghe scelte operative. Queste forme di poesia soddisfano la propensione della percezione visiva all'organizzazione dei dati secondo ordini e schemi immediatamente individuabili. La percezione non è infatti un canale passivo di ricezione, ma un processo attivo che utilizza l'informazione per verificare e selezionare ipotesi sulla realtà allineando i suoi meccanismi predittivi con le nostre aspettative.<sup>4</sup>

La Psicologia della Gestalt ha chiarito che esiste un'osservabile preferenza della nostra percezione visiva per l'individuazione e la formulazione di configurazioni semplici nel rapporto con l'ambiente. I gestaltisti hanno rilevato la ricorrenza di alcuni schemi ordinativi basati sui principi di semplicità, prossimità, somiglianza, buona continuità e pregnanza.<sup>5</sup> Benché

<sup>2</sup> Sul calligramma si veda in particolare Peignot 1978. Utile anche la lettura di Orazi 2004. Per una panoramica della poesia figurata più in generale si vedano Pozzi 2002; Higgins 1987; Ernst 1991 e Parmiggiani 2002.

<sup>3</sup> Per una comparazione tra le tre tipologie di poesia visuale e le relative proprietà strutturali si vedano Elia 2005 e Domenichelli 2017. Sulla poesia concreta più in generale si vedano invece Solt 1970 e Lora Totino 2002. Restano fondamentali per una comprensione dei presupposti teorici della poesia concreta Bense 1969 e De Campos *et al.* 1965. Per una collocazione della poesia concreta nella cultura visuale novecentesca si veda invece Fastelli 2018.

<sup>4</sup> Su queste problematiche si vedano Gregory 1966, 1970 e 1974 e Rao, Ballard 1999.

<sup>5</sup> Per un'introduzione alla disciplina si vedano Köhler 1990 e Katz 1992.

riduttive rispetto alla totalità dell'esperienza, queste leggi si rivelano valide ed efficaci in particolari circostanze di controllo dei percetti.<sup>6</sup> La raffigurazione costituisce in tal senso il banco di prova ideale: teorici e studiosi come Rudolf Arnheim (2011) o Ernst Gombrich (1984) hanno infatti dimostrato come la sensibilità alle configurazioni ordinate guidi e regoli la costruzione delle immagini artistiche di tutte le epoche a prescindere dalle differenze culturali. L'organizzazione iconica dei grafemi nella poesia figurata asseconda questa stessa sensibilità mettendo a nudo le leggi che la regolano, per via della nettezza e dell'essenzialità grafica propria dei segni alfabetici. L'iconismo poetico possiede infatti la capacità di minimizzare la discrezionalità del tratteggio a tutto vantaggio della coesione figurale, dando ragione al postulato gestaltico secondo cui "il tutto è più della somma delle sue parti". La poesia figurata si basa soprattutto sui principi di somiglianza e di buona continuità, secondo i quali siamo portati a percepire elementi omogenei e vicini come unità coerenti e continue. Il principio della vicinanza prevede inoltre che gli elementi vengano raggruppati in funzione delle reciproche distanze: tale principio costituisce la condizione più semplice per stabilire un criterio organizzativo e gioca un ruolo fondamentale nel funzionamento della scrittura. Come rileva Gyorgy Kepes (1971, 50), infatti, "leggiamo le parole come entità distinte perché le loro lettere sono più vicine tra loro che non l'ultima e la prima lettera di due parole consecutive. [...] la distanza relativamente minore fra unità sensorie offre minor resistenza al loro collegamento reciproco e rende così possibile il principio di cristallizzazione in una forma stabile". Sono dunque i rapporti di vicinanza e distanza fisica tra le lettere a garantire la produzione e l'individuazione di unità dotate di significato così come, a un livello più alto, la loro articolazione frastica.

Sarebbe ingenuo credere, ancora oggi, che i principi gestaltici siano innati: essi infatti poggiano su strutture geneticamente predeterminate soggette alle continue modificazioni indotte dall'esperienza. L'applicazione di questi principi in poesia deve dunque trovare la sua origine in una particolare esperienza percettiva comune a tutti gli autori di poesia figurata. Tale esperienza può essere individuata proprio nella dimensione pratica della scrittura e nelle condizioni percettive dettate dalla pagina scritta. È significativo che le soluzioni del *technopaegnon*, del calligramma o della poesia concreta siano state messe a punto sempre e solo da poeti, mai da

---

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty (2003, 39) critica aspramente la teoria della Gestalt, accusandola di affidarsi a schemi troppo riduttivi, insufficienti a cogliere la complessità dell'esperienza, da lui intesa come fondamento dell'esistenza. Nel saggio postumo *Il visibile e l'invisibile*, il filosofo precisa tuttavia che gli schemi gestaltici possono funzionare solo "nelle condizioni del laboratorio", ossia in circostanze di estremo controllo dei percetti: da questa prospettiva, la loro applicazione ai prodotti delle arti visive, in larga parte rispondenti a criteri formativi controllati e più o meno codificati, risulterebbe pertanto efficace. Sugli influssi della Gestalt nella filosofia di Merleau-Ponty si vedano Barilli 1964, 211-214; Embree 1980; Petrelli 1994, 79-83; Nilsen 2008 e Montagna 2013.

artisti legati alle arti visive. Questo dato permette di rilevare l'esistenza di un vettore o di una propensione unidirezionale che va dalla scrittura alla figura e non viceversa. L'esigenza dell'iconizzazione nasce quindi in seno a un rapporto diretto con la scrittura poetica e non con l'immagine: l'approdo a una visualizzazione della scrittura diventa perciò un modo di affrontare la scrittura stessa, di indagarla nelle sue proprietà e scoprirne certi aspetti latenti o solitamente trascurati. Si tratta, in sostanza, di esercitare quello che Gérard Genette (1985, 118n) definisce il "potere della messa in condizione poetica", un potere che "dipende dalla disposizione della poesia nel *bianco della pagina*".

Secondo W.J.T. Mitchell (1994, 95) la scrittura costituisce una "sutura" tra il verbale e il visuale: essa è un rappresentante della lingua che funge da intermediario tra questa e il disegno e che basa la definizione delle forme delle singole lettere sul tratteggio (Pozzi 2002, 32). La connaturalità pratica di scrittura e disegno, già attestata dalle origini notoriamente iconiche dell'alfabeto<sup>7</sup>, trova conferma nell'uso del termine *graphêin* nell'antica Grecia: esso infatti era impiegato per indicare sia la pratica della scrittura sia quella del disegno. Se la lingua può "sottoporsi alle esigenze della rappresentazione", afferma Giovanni Pozzi (2002, 25), è perché essa possiede alcune proprietà che "coincidono" con quelle del disegno e sono quelle "messe in luce, sia pure solo parzialmente, dalla scrittura". La restituzione della scrittura all'ordine iconico nei processi della poesia figurata non avviene però attraverso un'elaborazione formale della singola lettera (come nel caso degli alfabeti figurati o delle iniziali miniate) ma disponendo i versi, le parole o le lettere all'interno di uno schema figurale elementare e facilmente riconoscibile. Ciò è favorito dalla sostanziale omogeneità dello spazio visivo della scrittura, condizionato da leggi ordinarie rigorose e severe. Analizzata nei suoi valori visivi, la pagina costituisce infatti una superficie omogenea di dimensioni relativamente contenute preposta ad accogliere un insieme limitato di simboli astratti ed elementari dotati di chiarezza funzionale. A prescindere dagli strumenti adoperati – il calamo, lo stilo, la penna d'oca o la biro – l'obiettivo pratico di chi scrive è il fissaggio delle parole su un piano. La necessità di rendere il messaggio chiaro e decodificabile obbliga chi scrive a disporre i grafemi e i morfemi in righe o in colonne e quindi secondo un ordine facilmente individuabile sul piano visivo.

È proprio nella percezione di questo insieme unitario, stagiato sul bianco della pagina, che emerge la possibilità figurale. A differenza della pagina di prosa, quella di poesia presenta un rapporto di pieni e vuoti immediatamente avvertibile: il testo non invade per intero la superficie ma ne occupa una piccola parte, producendo un raddoppiamento di piani e l'effetto di una

<sup>7</sup> Utile in proposito la lettura di Castelli Fusconi 2002, studio relativo allo sviluppo dal disegno alla scrittura anche da un punto di vista ontogenetico. Sul potenziale figurale della scrittura si veda anche Bartoli Langeli 1995.

distinzione (gestaltica) tra figura e sfondo. Questo rapporto si rivela molto significativo perché contribuisce a rafforzare l'efficacia estetica (poetica) dei contenuti del brano. Daniele Barbieri (2017, 192-194) spiega infatti che è proprio la rilevanza comunicativa della forma grafica, divenuta presto una discriminante della forma poetica tradizionalmente intesa, a permettere "l'esistenza e lo sviluppo di una poesia che fonda una parte consistente del proprio senso su questa componente visiva". Il testo poetico, basato sulla metrica e quindi su una distribuzione misurata o calcolata delle sillabe, possiede difatti un potenziale iconico plurimo, che va al di là della sua conformazione grafica. Esiste, secondo Pozzi (2002, 49, 52, 53), un "iconismo occulto" o "implicito" della poesia riscontrabile in tutte le figure linguistiche, sintattiche e metriche relative alla collocazione artificiosa delle unità nel corpo del messaggio. Tali figure non sono adeguatamente rappresentate dal tratteggio, pur contenendo "una virtualità iconica rilevante, perché per loro mezzo si costituiscono nel corpo linguistico masse omogenee o calcolatamente eterogenee, posizioni e corrispondenze, simmetrie e correlazioni". Il verso resta comunque il più ovvio e diffuso criterio per segmentare le unità linguistiche in unità differenti dalle unità di senso: "distribuendo elementi in posizioni fisse entro una determinata misura", il regime metrico "crea le condizioni perché la massa verbale sia opportunamente tagliata". Restando al piano dei soli significanti, i processi di segmentazione metrica vengono quindi a generare "rapporti spaziali da cui facilmente emanano fenomeni figurativi".

Il *technopaegnon* alessandrino è un genere lirico notoriamente imparentato con la poesia epigrammatica: la necessità di un adattamento visivo del testo alla forma dell'oggetto cui era destinato ha quindi influito non poco sull'idea di modellare la poesia in icona. Ma Jan Kwapisz (2013, 15) sostiene che sia stata proprio l'invenzione alessandrina della colometria a suggerire ai poeti ellenici la possibilità di organizzare iconicamente il testo. I componimenti attribuiti a Simia di Rodi, Dosiada e Teocrito riproducono infatti la silhouette degli oggetti che trattano e su cui si fingono iscritti, cosicché l'uovo, la scure, le ali o la zampogna siano al contempo forma e contenuto, conformazione grafica e soggetto del testo. L'interferenza semiotica prodotta dalla configurazione iconica dei versi favorisce una maggiore aderenza del testo ai suoi temi, avvicinando quanto più possibile la forma visiva ai suoi significati e rendere la parola immagine. Si tratta di una soluzione operativa perfezionatasi nel tempo, grazie anche ai progressi della tecnologia tipografica. I carmi figurati di età moderna, infatti, basati in molti casi su una diretta imitazione di quelli alessandrini, estenuano sovente la corrispondenza tra scrittura e figura attraverso una disposizione pluridirezionale dei versi e li rettificano sul piano ortografico.<sup>8</sup> Si tratta di un

<sup>8</sup> Sulla vicenda critica del calligramma in età moderna si veda Serra 2002.

processo coadiuvato in buona parte dalla combinabilità modulare dei caratteri tipografici, che ne costituisce al contempo il modello costruttivo. La necessità di una maggiore attenzione alle valenze grafico-spaziali del verso poetico è, del resto, alla base di quello che Pozzi reputa il più “clamoroso” trattato sulla poesia figurata in età moderna, la *Metametrica* di Juan Caramuel, pubblicata nel 1663. L'autore ridefinisce infatti la metrica stessa come “metametrica”, ossia come “arte che, fondata sulla matematica, deve identificare schemi prosodici e ritmici astratti, i quali, una volta rivestiti di parole, possano moltiplicarsi in una quantità enorme di versi concreti” (Pozzi 2002, 243).<sup>9</sup> Il valore semantico della poesia viene perciò subordinato a quello visuale: Caramuel esalta le possibilità schematizzanti e permutative del linguaggio quasi al punto da anticipare la meccanicità costruttiva della poesia concreta.

In molti carmi figurati latini e altomedievali appartenenti al genere dei *versus intexti* i poeti pongono l'accento sulla difficoltà della propria pratica: questo atteggiamento “speculare” li porta a esplicitare e a tematizzare le procedure eseguite, trasformando la realizzazione del testo nel suo stesso contenuto. Secondo Giovanni Polara (1994, 262; 2002, 67) i carmi figurati latini raggiungono alcuni tra i più alti livelli di “autodescrittività” riscontrabili in poesia, perché la figura si pone simultaneamente come contenuto, motivazione e fine del testo. L'affinamento tecnico operato dai letterati carolingi sui *versus intexti* di origine latina conferisce infatti significato a elementi considerati accessori, ma contribuisce anche a evidenziare il significato materiale della scrittura, delle sue logiche di funzionamento e del suo supporto: “sotto il loro calamo – scrive Paul Zumthor (1991, 43, 46) – *carmen figuratum* manifesta l'unità concettuale e simbolica della pagina”. Le interrelazioni tra testo lineare e testo figurato nei *Calligrammes* (1918) di Guillaume Apollinaire rendono ancora più esplicito il potere rivelativo dell'iconismo poetico: si può infatti convenire con Rosario Assunto (1967, 16) che l'inserimento di procedimenti grafico-figurali all'interno di testi lineari da parte di Apollinaire svolga una precisa funzione: “sottolineare l'esistenzialità [...] della poesia come poesia scritta”, rivendicare cioè la poeticità della parola come fenomeno grafico-spaziale.<sup>10</sup> Questa “esistenzialità della poesia come poesia scritta” di cui parla Assunto raggiunge però il suo livello più estremo con la poesia concreta: essa si colloca nel quadro epistemologico di una crisi del linguaggio e del significato, ma proprio per questo risulta in grado di mettere a nudo le struttura funzionale della poesia scritta: la corruzione o la forzatura del codice rivelano le sue logiche e ne dischiudono l'essenza. La poesia concreta è *poesia* in senso stretto perché realizza nel modo più radicale quella che Roman Jakobson (1985, 53) definisce la *funzione poetica* del

<sup>9</sup> Sulla lettura di Caramuel da parte di Pozzi si veda Bartezzaghi 2012.

<sup>10</sup> Su questo aspetto si veda anche Shingler 2011.

linguaggio: essa, infatti, impone l'autonomia del segno e rompe il rapporto con il proprio referente in virtù di un ripiegamento del messaggio su se stesso. Osservando i poemi dattilografici di Dieter Roth o Emmett Williams, Helmut Heissenbüttel (1964, 56) afferma infatti che "il banale segno della macchina da scrivere, ridotto alla sua essenzialità, serve a rivelare a chi legge od osserva l'esteriorità della superficie stampata". La ripetizione o l'accumulo di una parola o una lettera sul foglio producono un depotenziamento dei valori semantici della scrittura a vantaggio di quelli ottici, rendendo talvolta "impossibile distinguere il segno dal supporto" (Pignotti, Stefanelli 2011, 113). La poesia si manifesta così nella sua più opaca e irriducibile materialità.

## BIBLIOGRAFIA

- ACCAME, V. 1977. *Il segno poetico: Riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*. Samedan: Munt Press.
- ARNHEIM, R. 2011 [1954]. *Arte e percezione visiva*. Trad. it. G. Dorflès. Milano: Feltrinelli.
- ASSUNTO, R. 1967. "Scrittura come figura, figura come segno." *Rassegna della Istruzione Artistica* 2: 5-18.
- BALBONI, M.T. 1977. *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*. Pollenza: La Nuova Foglio.
- BARBIERI, D. 2017 [2011]. *Guardare e leggere: la comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*. Roma: Carocci.
- BARILLI, R. 1964. *Per un'estetica mondana*. Bologna: Il Mulino.
- BARTEZZAGHI, S. 2012. "Metametrica ed enigmistica: Caramuel letto da Padre Pozzi." In *Un'altra modernità. Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682): enciclopedia e probabilismo*, a cura di D. Sabaino e P. Pissovino, 127-138. Pisa: ETS.
- BARTOLI LANGELI, A. 1995. "Scrittura e figura, scrittura e pittura (con esempi di età medievale)." In *La Ricerca Folklorica* 31: 5-13.
- BENSE, M. 1969 [1962]. *Teoria testuale della poesia*. Roma: Silva.
- CASTELLI FUSCONI, C. 2002. *Dal disegno alla scrittura. Genesi della comunicazione scritta nel bambino*. Milano: Vita & Pensiero.
- DE CAMPOS, A., PIGNATARI, D., DE CAMPOS, H. 1965 *Teoria da poesia concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*. Sao Paulo: Edicoes Invencao.
- DOMENICHELLI, M. 2017. "Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica." In *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, 3-39. Pisa: ETS.
- ELIA, A. 2005. "Carmen figuratum – Calligrams – Concrete Poetry: Shaping the Ad." In *Cross-Cultural Encounters: Literary Perspectives*, a cura di S. Albertazzi e C. Pelliconi, 144-157. Roma: Officina.
- EMBREE, L. 1980. "Merleau-Ponty's Examination of Gestalt Psychology." *Research in Phenomenology* 10: 89-121.
- ERNST, U. 1991. *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau.

- FASTELLI, F. 2018. "La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale." *LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 7: 99-117.
- GENETTE, G. 1985 [1969]. *Figure II. La parola letteraria*. Trad. it. F. Madonia. Torino: Einaudi.
- GOMBRICH, E.H. 1984 [1979]. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*. Trad. it. R. Pedio. Torino: Einaudi.
- GREGORY, R. 1966. *Occhio e cervello. La psicologia del vedere*. Trad. it. C. Cavallini. Milano: Il Saggiatore.
- . 1970. *The Intelligent Eye*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- . 1974. *Concepts and Mechanisms of Perception*. London: Encore.
- HEISSENBÜTTEL, H. 1964. "Per una storia della poesia visiva nel xx secolo." *Il Verri* 16: 42-58.
- HIGGINS, D. 1987. *Pattern Poetry. Guide to an unknown literature*. New York: State University of New York Press.
- JAKOBSON, R. 1985 [1934]. "Che cos'è la poesia?" In *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, 42-55. Trad. it. vari. Torino: Einaudi.
- KATZ, D. 1992 [1948]. *La psicologia della forma*. Trad. it. E. Arian. Torino: Bollati Boringhieri.
- KEPES, G. 1971 [1944]. *Il linguaggio della visione*. Trad. it. F. Rossi Chiaia. Bari: Dedalo.
- KÖHLER, W. 1990 [1947]. *La psicologia della Gestalt*. Trad. it. G. De Toni. Milano: Feltrinelli.
- KWAPISZ, J. 2013. *The Greek Figure Poems*. Leuven: Peeters.
- . 2019. *The Paradigm of Simias. Essays on Poetic Eccentricity*. Berlin: de Gruyter.
- LORA TOTINO, A. 2002. *Poesia concreta*. Mantova: Sometti.
- MAURIZIO, L. 2013. "Technopaegnia in Heraclitus and the Delphic Oracles: Shared Composition Techniques." In *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz et al., 100-120. Berlin: de Gruyter.
- MERLEAU-PONTY, M. 2003 [1964]. *Il visibile e l'invisibile*. Trad. it. A. Bonomi. Milano: Bompiani.
- MITCHELL, W.J.T. 1994. *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MONTAGNA, A. 2013. "L'influenza della psicologia della Gestalt sulla teoria della percezione di Merleau-Ponty." *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* 1. <https://mondodomani.org/dialegesthai/amo01.htm> [Ultimo accesso 3 ottobre 2020].
- NILSEN, H. 2008. "Gestalt and Totality: The Case of Merleau-Ponty and Gestalt Psychology." *Nordicum-Mediterraneum* 2: 72-88.
- ORAZI, V. 2004. *Il calligramma nell'avanguardia spagnola*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- PALUMBO STRACCA, B.M. 2003. "L'Uovo di Simia: metro e figura." In *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, a cura di F. Benedetti e S. Grandolini, vol. 2, 571-591. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 2007. "La dedica di 'Paride Simichida' (Syrinx, A.P. XV 21 = XLVII Gallavotti): aspetti metaletterari di un carmen figuratum." In *L'epigramma greco. Problemi e prospettive*, a cura di G. Lozza e S. Martinelli Tempesta, 113-136. Milano: Cisalpino.
- PAPPAS, A. 2013. "The Treachery of Verbal Images: Viewing the Hellenistic Technopaegnia." In *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz et al., 199-224. Berlin: de Gruyter.
- PARMIGGIANI, C. (cura). 2002. *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*. Milano: Mazzotta.
- PEIGNOT, J. 1978. *Du Calligramme*. Paris: Chene.
- PETRELLI, M. 1994. *Valori tattili e arte del sensibile*. Firenze: Alinea.
- PIGNOTTI, L., STEFANELLI, S. 2011 [1980]. *Scrittura verbovisiva e sinestetica*. Udine: Campanotto.



- POLARA, G. 2002. "La poesia figurata tardoantica e medievale." In *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*, a cura di C. Parmiggiani, 67-78. Milano: Mazzotta.
- POZZI, G. 2002 [1981]. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi.
- RAO, R.P.N., BALLARD, D.H. 1999. "Predictive Coding in the Visual Cortex: A Functional Interpretation of Some Extra-classical Receptive-field Effects." *Nature Neuroscience* 2: 79-87.
- SERRA, A. 2002. "La poesia figurata in età moderna: i nodi di una storia." In *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*, a cura di C. Parmiggiani, 87-100. Milano: Mazzotta.
- SIMONINI, L., GUALDONI, F. 1978. *Carmi figurati greci e latini*. Pollenza: La Nuova Foglio.
- SOLT, M.E. (ed.). 1970. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- SHINGLER, K. 2011. "Perceiving Text and Image in Apollinaire's Calligrammes." *Paragraph* 1: 66-85.
- ZUMTHOR, P. 1991 [1975]. *Lingua, testo, enigma*. Trad. it. M. Ugolini, C. Gazelli, J.V. Molle, Genova: Il melangolo.



LETTURE

MORPHOLOGY AND  
HISTORICAL SEQUENCE



RENATO RIZZOLI

**SILENT SHAKESPEARE***L'Amleto cinematografico di Gade/Nielsen (Germania 1921)*

**ABSTRACT:** The purpose of the paper is to analyse the figure of the female protagonist in Gade's silent film version of *Hamlet* (1921), Asta Nielsen, the first internationally renowned screen star. She is not only the heroine of the melodramatic plot who is trapped in a feigned male identity imposed on her by external circumstances and political reasons (according to Vining's controversial reading of the original play), but because of her avant-garde acting style and performance, and her androgynous look she becomes the symbol of Weimar 'gender crisis'.

**KEYWORDS:** Shakespeare on screen, Hamlet, Weimar, Melodrama, Gender crisis.

I hear that an actress played Hamlet for the  
fourhundredandeighth time last night in Dublin.  
Vining held that the prince was a woman. Has no-one  
made him out to be an Irishman?  
James Joyce, *Ulysses*, 1922

Gli adattamenti cinematografici dei drammi di Shakespeare nell'epoca del muto sono stati a lungo ritenuti "risible aberrations in the history of Shakespearian performance (when considered at all)" (Buchanan 2009, 7), e per questo relegati nell'ambito della ricerca documentaria sulla storia del cinema delle origini. Tuttavia, in anni più recenti, a partire dallo studio pionieristico di Ball (1968), la critica ha rivisto il proprio giudizio, in particolare (ma non solo) per quanto riguarda il periodo più fecondo del muto degli anni Venti, considerando a tutti gli effetti tali adattamenti, nonostante l'assenza della parola, legittime operazioni artistiche alla stregua delle successive produzioni dell'epoca del sonoro.<sup>1</sup> Alla base di questo rinnovato

---

<sup>1</sup> Nella fase pionieristica del cinematografo, antecedente agli anni Venti, i muti tratti da Shakespeare, sia quelli realizzati dapprima nell'ambito del cinema d'arte (gli esempi più significativi sono *The Tempest*, prodotto dalla Clarendon nel 1908, e *Otello*, Film d'Arte Italiana, 1909), sia quelli successivi all'avvento del cosiddetto 'feature film' (in cui spiccano due *Hamlet*, il primo di John Forbes-Robertson, 1913, cui segue quello di Ruggero Ruggeri, 1917) sono sostanzialmente versioni cinematografiche di note produzioni teatrali, realizzate secondo un'idea di teatro che si rifà ancora ai canoni naturalistici ottocenteschi: realismo dettagliato, cornice pittorica (Buchanan 2007). Tuttavia già in questa fase, insieme alla coscienza della propria inferiorità, matura nel cinema una ricerca di legittimità attraverso la sua specificità formale (velocità, ritmo), che rende possibile il suo

atteggiamento vi è l'importanza attribuita alla nozione di *performance* quale dimensione imprescindibile del testo shakespeariano, che in virtù del suo carattere multimediale travalica i confini del teatro, includendo di conseguenza anche il cinema, a partire da quello delle origini. Tale approccio ridefinisce l'idea stessa di autorevolezza, ovvero fedeltà al testo shakespeariano, che deve essere commisurata alle specificità formali e alle potenzialità espressive del *medium* (Worthen 2003). Nel caso del cinema, e questo risulta ancora più evidente in quello degli albori, esse consistono nella trasformazione delle tecniche enunciative in nuove forme di retorica visiva. Per cui Buchanan può giustamente sostenere a proposito della produzione shakespeariana del muto che "Shakespeare's words would not have needed to be uttered to be potently present in a scene: they were embedded in, and clearly evoked by an image" (2007, 14-15).<sup>2</sup>

La versione di *Hamlet* diretta da Svend Gade e Heinz Schall (*Hamlet: Drama of Vengeance*, Germania 1921), in quanto frutto della stagione matura del cinema muto che ha perfezionato non solo una nuova retorica della visione ma anche quelle convenzioni narrative (intreccio, concatenazione drammatica) in seguito note come 'classical narrative cinema', è considerata "one of the first examples of a truly cinematic appropriation of Shakespeare" (Starks 2002, 190). Ed è proprio in virtù del grado di autonomia e di autoconsapevolezza estetica raggiunti qui dal linguaggio cinematografico che l'opera di Gade può essere definita "the best Hamlet of the silent era" (Ball 1968, 278),<sup>3</sup> nonostante le notevoli differenze rispetto al testo originale che comprendono fra l'altro l'assenza del verso shakespeariano, soppresso anche nelle didascalie, così come di altri elementi distintivi del dramma (le apparizioni dello spettro, il teschio di Yorick, il monologo sull'essere o non essere).

L'operazione, che vede protagonista la celebre attrice del muto Asta Nielsen nei panni di Hamlet, trae spunto da una lettura suggestiva e allo stesso tempo alquanto arbitraria del *play* proposta da Edward P. Vining (1881). Portando alle estreme conseguenze la visione romantico-vittoriana di un Hamlet dalla virilità debole e compromessa a causa della sua passività, della sua indole introspettiva e dei suoi eccessi passionali, Vining afferma che dietro il

---

accostamento alle altre pratiche estetiche (teatro, pittura, musica, fotografia) nel contesto del sistema generale delle arti. Si veda su questo punto Grignaffini 1989.

<sup>2</sup> Osserva in proposito Crowl: "Silent film uses visuals to project textual complexity in a way that is the corollary of the power of Shakespearean drama to conjure visual images by mere verbal means" (2017, 391). L'assenza del linguaggio verbale evidenzia l'aspetto di convenzione della rappresentazione, sottrae ad essa realismo nel senso di presunta naturalezza, segnando un parziale ritorno all'antinaturalismo del teatro di Shakespeare.

<sup>3</sup> Così anche Howard: "Dismissed for decades as an oddity, the film has now come to be accepted as the most brilliant silent screen treatment of Shakespeare [...] and indeed one of the most daring Shakespeare films of any kind" (2007, 140).

personaggio si celerebbe una vera e propria donna. Sulla base di alcune varianti testuali del Folio rispetto al First Quarto, egli ipotizza una transizione nella caratterizzazione del personaggio in seguito a una serie di revisioni effettuate da Shakespeare nel corso del tempo: non soltanto “a womanly man” (59), in quanto dotato di una psicologia le cui sottigliezze rimandano a quella femminile, bensì una donna di fatto, occultata dietro sembianze maschili, “desperately striving to fill a place for which she was by nature unfitted” (59).<sup>4</sup> Per rendere più verosimile la sua fantasiosa ipotesi, Vining ricorre a un’invenzione narrativa che riprende uno degli antefatti del *play* (il combattimento fra il re di Danimarca e il re di Norvegia), ovvero la decisione di Gertrude di mentire sul sesso del neonato alla sua nascita nel timore di una possibile crisi dinastica qualora il re suo consorte soccombesse nella sfida in quel momento in corso. Nonostante egli sia risultato alla fine vincitore, “[t]his step once hastily taken could not be recalled [...] There could be no retreat, no change: the part once taken must be played through to the end” (83).

Introdotta nella sceneggiatura di Erwin Gepard sotto forma di prologo, tale invenzione narrativa (resa drammaticamente ancora più efficace dall’inatteso ritorno del re, dato inizialmente per morto) costituisce la premessa del film di Gade, funzionale alla costruzione di un *plot* dai risvolti melodrammatici, in cui il tradizionale *revenge theme* si inserisce quale ulteriore complicanza all’interno del conflitto identitario della protagonista, divisa fra essere e apparire, ragion di stato e desideri reconditi.<sup>5</sup>

A differenza del *play*, la narrazione, a partire dal prologo, procede in modo lineare, senza sequenze retrospettive, secondo una progressione che ben si accorda al genere melodrammatico e rifacendosi piuttosto a una delle fonti di Shakespeare, la *Historia Danica* di Saxo Grammaticus.<sup>6</sup> All’iniziale malinconia di Hamlet (nella prima inquadratura è ritratta solitaria e pensosa nei giardini

<sup>4</sup> Egli adduce come prova principale l’inclinazione affettiva di Hamlet verso Horatio, “characterized by a warmth of fondness and admiration far greater than is natural between friends of the same sex” (65). Inoltre il procrastinare la vendetta, ovvero la finta pazzia e il *play within the play*, sono, secondo Vining, “stratagems that a woman might attempt and that are far more in keeping with a feminine than with a masculine nature” (47). Da ultimo, non solo la depressione, ma anche la misoginia dimostrerebbe la sua natura femminile: “such is the abhorrence which he expresses of frailties and weaknesses that it irresistibly suggests the question. Is not this more like the bitterness of one woman against the failings of another, than like the half compassion [...] with which a man regards a feminine weakness?” (57).

<sup>5</sup> Seidl così sintetizza la fabula: “an unhappy woman in disguise, who not only takes revenge for her father’s murder but also for the gender identity that was forced upon her by her mother [...] This two-fold injustice turns her into a tragic and doomed character and points in the direction of classical Hollywood melodrama” (2002, 212).

<sup>6</sup> “Gade opts for the linear narrative presentation of Saxo. Eschewing flashback for direct time sequence, he establishes – at the loss of Shakespeare’s subtle architecture and counterpoint – a sense of pace and progression which serves well the melodramatic values he stresses” (Duffy 1976, 143).

del palazzo), mitigata unicamente dall'affetto verso il padre, seguono le scene in apparenza gioiose di Wittenberg (luogo solo citato nell'originale), scandite dal suo incontro all'università con Horatio, il cui fascino mediterraneo (gli vengono attribuite origini provenzali) segretamente l'attrae ("How wonderful Provence must be!"), e dall'amicizia con Laertes e Fortinbras (con quest'ultimo dopo avere superato la reciproca diffidenza a causa delle rivalità paterne), anch'essi lì in veste di studenti. Le sequenze di Wittenberg si alternano in un montaggio incrociato con quelle fosche della reggia, dove la tresca fra la regina e Claudius, già prefigurata nella scena iniziale, spinge questi, complice Gertrude, a uccidere il re (così riporta la versione di Saxo).<sup>7</sup> Il turpe disegno e la loro condotta abietta, enfatizzati dai gesti e dalle espressioni tipiche del melodramma, sono fissati nelle immagini della discesa di Claudius nei sotterranei oscuri del castello, dove si trova la fossa dei serpenti, per procurarsi l'arma del delitto ("A serpent shall crown me king").

Il ritorno precipitoso di Hamlet al castello è segnato dal violento contrasto fra il suo dolore, espresso in solitudine nella cripta dove è sepolto il padre, e i festeggiamenti della corte per l'incoronazione di Claudius e le concomitanti nozze con Gertrude, contrassegnati da un'atmosfera di eccessi e trivialità da cui Hamlet si ritrae sdegnata. Il suo ingresso nella sala del banchetto avvolta in un lungo mantello nero, la discesa interminabile della scalinata, il suo prolungato incedere fra i cortigiani ebbri restituiscono cinematograficamente il senso di disgusto e di estraneità (in questo caso accresciuta dalla sua identità occultata) che nel testo originale è espresso attraverso i monologhi del principe.<sup>8</sup> Le rivelazioni dello spettro, motore dell'azione in Shakespeare, sono sostituite in chiave contemporanea dalle indagini di Hamlet e la scoperta della colpevolezza dello zio (ella trova nei sotterranei del castello il suo pugnale quale prova inconfutabile) la induce ad adottare, così come accade nell'originale, lo stratagemma della follia per meglio perseguire la sua vendetta.

Si palesa in tal modo il *leitmotiv* della parte centrale dell'opera, il doppio segreto di cui Hamlet è custode, ovvero la sua doppia maschera di principe e di folle. Su questa doppia finzione si innesta il *subplot* sentimentale, a cui fanno da sfondo i giardini del castello, contrapposti al chiuso della corte, luogo dell'intrigo. In questo caso la trama amorosa non coinvolge solo Ophelia bensì anche Horatio; sebbene unico confidente e complice nelle ricerche, Hamlet lo tiene all'oscuro del suo dramma identitario, ancora più acuito ora che Horatio

<sup>7</sup> Osserva Guntner: "the line between [...] the innocent and the guilty, is clearly delineated and obvious to Hamlet and the audience from the beginning" (1998, 95).

<sup>8</sup> Buchanan si sofferma sul paragone fra i due Hamlet: "Shakespeare's Hamlet is, by natural predisposition, set apart. His introspective questioning removes him from the flux of humanity. The extraordinary circumstances foisted upon him [nella versione cinematografica] further intensify this natural propensity" (2007, 233).



incarna il suo inattuabile oggetto d'amore.<sup>9</sup> Per contro, Ophelia rappresenta l'amore necessariamente rifiutato e tuttavia forzatamente corteggiata e poi respinta da Hamlet non solo per assecondare la recita della follia, ma anche per sottrarla a Horatio stesso, a sua volta innamoratosi di lei dopo averla incontrata al castello, e serbarlo così, quantomeno idealmente, solo per sé.

L'azione di vendetta ricalca gli sviluppi dell'originale, con l'ulteriore conferma, fornita dalla recita dei teatranti, della colpevolezza di Claudius, risparmiato subito dopo da Hamlet poiché assorto in preghiera. L'uccisione fortuita di Polonius durante il colloquio con la madre innesca la reazione del re, che invia Hamlet, scortata da Rosencrantz e Guildenstern (qui solo comparse) in Norvegia da Fortinbras, e non in Inghilterra, per essere giustiziata. Le riprese naturalistiche negli esterni evocano visivamente ciò che nell'originale è solo riportato nella missiva di Hamlet ad Horatio e serviranno da modello ai successivi adattamenti cinematografici shakespeariani.<sup>10</sup> L'epilogo prende le mosse dallo scampato pericolo e dall'alleanza con Fortinbras per spodestare l'usurpatore. Il ritorno in patria di Hamlet, preceduto come nell'originale dalla tragedia di Ophelia, coincide con la vendetta immediata nei confronti di Claudius secondo la narrazione di Saxo Grammaticus. Ella lo sorprende in compagnia dei cortigiani intento a celebrare con copiose libagioni la sua dipartita e dopo una finta riappacificazione appicca il fuoco al casino del re una volta che questi, ubriaco, si è addormentato.

La sua morte anticipata prelude alla riscrittura del finale tragico da parte di Geadard in accordo al nodo centrale del film, ossia l'identità femminile celata di Hamlet (di cui nemmeno Claudius era a conoscenza). Ciò implica che, in quanto figlia del defunto re, il suo reale antagonista nella versione di Gade, ovvero il suo rivale in termini edipici, a differenza dell'originale, non sia Claudius bensì la madre.<sup>11</sup> Nella rivisitazione della 'closet scene' (inserita due volte, prima e dopo la recita dei teatranti, a sottolineare l'importanza e il *pathos* del confronto madre-figlia), Hamlet l'accusa non solo di essersi legata allo zio ma di averla privata della sua vera identità condannandola all'ipocrisia e all'infelicità (la didascalia è in questo senso eloquente: "Mother,

<sup>9</sup> "[P]art of the regendering is to add to the existing drama a story of ardent but thwarting desire" (Buchanan 2007, 220). Analoga lettura del melodramma sentimentale si ritrova in Duffy: "To Hamlet's cruel duty is added the grief of a woman in love who must hold her tongue, a motif sure to add obligatory pathos to the melodrama" (1976, 146).

<sup>10</sup> "The Art-Film version moves with total freedom from Denmark to Wittenberg to Norway and points between: from garden to graveyard, woodland, hillside, dungeon, dormitory, banquet hall, inn, tomb, and gymnasium. The settings are decked in the accoutrements of reality [...] The effect of this pictorial realism, and of the skillful editing by which Gade implements it, is one of sweep motion, and variety" (Duffy 1976, 144).

<sup>11</sup> Osserva in proposito Starks: "as a melodrama, Hamlet shifts the psychoanalytic lens, giving Freud's version of the Oedipus complex for females rather than males. The tension and power struggle between mother and daughter frame the film's narrative" (2002, 197).

you gave me life! But no gift ever turned into such bitter grief!"). E sarà allora la regina a tramare con Laertes per vendicare la morte di Claudius. Nella sequenza del duello finale (girata ancora nella sala del banchetto) perirà non solo Hamlet a causa della spada avvelenata di Laertes, ma anche la regina, non già vittima delle altrui macchinazioni, bensì bevendo per errore dal bicchiere che lei stessa aveva riservato alla figlia qualora Laertes avesse fallito.

Lo 'scarto' rispetto all'originale si amplia ulteriormente laddove l'epilogo tragico contempla una coda, configurandosi anche come acme melodrammatico: nell'istante in cui Hamlet spira tra le braccia di Horatio, questi scopre nell'ultimo abbraccio la sua vera identità, il segreto strenuamente celato; ma è troppo tardi. Il suo struggente bacio finale sulle labbra ormai esanimi della principessa, su cui la cinepresa indugia per alcuni istanti, suggella un amore infelice e tragico, rivelatosi solo nella morte: "Only death betrays your secret! That you had the golden heart of a woman! Too late to be lovers, too late!"

Sebbene la pellicola di Gade impieghi convenzioni narrative e stilemi propri del genere melodrammatico (evidenti anche nelle didascalie), tuttavia essa, a differenza di gran parte della produzione in voga del muto, non si riduce a riedizione aggiornata del *feuilleton* ottocentesco, in questo caso incentrato sulla rivisitazione in chiave romantica di un classico. L'operazione è più complessa e più sofisticata: in quanto espressione dell'atmosfera culturale della Germania di Weimar, il film si avvale della lezione delle poetiche e delle estetiche delle avanguardie, in particolare per quanto riguarda la commistione di generi, stili e registri differenti – significativamente già presente in Shakespeare e non a caso rivalutata proprio dalla critica novecentesca –, che incrina l'impianto melodrammatico problematizzandone al contempo gli assunti.<sup>12</sup>

La figura che meglio riassume questa dinamica è la protagonista principale, Asta Nielsen, la diva del muto, "the Silent Muse" (Nielsen 1977).<sup>13</sup> Il carattere 'polifonico' della sua recitazione, come è stato definito da Béla Balázs (1984 [1923]), ovvero l'abilità nell'utilizzare una pluralità di stili (espressionistico, naturalistico, mimico) passando con disinvoltura dal registro tragico al

<sup>12</sup> Solo in quest'ottica di tensione dialettica è possibile condividere l'affermazione di Starks, secondo cui "[i]n revising Hamlet through the conventions of melodrama, Nielsen blurred the distinction between 'high' modernist culture and 'low' consumer culture" (2002, 198).

<sup>13</sup> "By 1914 she was the most popular film star in Germany and was known all over the world [...] Her picture decorated trenches on both sides during World War I" (Thompson 1997, 216). Se Howard può affermare che "Nielsen was the first international screen star and the only early film actress to be ranked with Bernhardt" (2007, 143), tuttavia, a differenza di Bernhardt, che ha impersonato Hamlet sulle scene come personaggio maschile sopprimendo nella finzione la sua identità femminile (e la cui *performance* è stata anch'essa ripresa cinematograficamente), "Nielsen played a female Hamlet performing male, thus approaching the question of androgyny from the other side of the gender divide" (Buchanan 2007, 223).

melodrammatico, dal farsesco (si pensi alla reazione di Hamlet alla visita del dottore, spalleggiato da Polonius, per accertarne la pazzia) all'ironico, conferisce alla sua *performance*, e di riflesso al suo personaggio, un tratto esemplare di modernità in sintonia con il modello shakespeariano.<sup>14</sup> Tale poliedricità interpretativa non solo ridimensiona sul piano formale l'apparente impronta melodrammatica del personaggio ma si rivela funzionale alla trattazione ironica del tema principale – un ulteriore connotato che accomuna la pellicola di Gade all'originale –, ovvero la differenza 'naturale', ontologica fra le categorie del maschile e del femminile, il cui indebito scambio costituisce la causa del dramma identitario di Hamlet.<sup>15</sup> Nel momento in cui il personaggio di Hamlet vive il conflitto apparente fra un maschile inautentico e un femminile autentico, la performance raffinata e a tratti perturbante di Nielsen, assecondata dalle scelte formali della regia, pone in discussione questa rigida divisione fondata su un presunto 'essenzialismo' del *gender* inteso come "biological gender" (Bornstein 1994, 30).

L'artificio che Nielsen/Hamlet inscena davanti alla cinepresa comportandosi e atteggiandosi secondo un modello identitario maschile a prima vista alieno (finzione nella finzione) fa emergere al contrario ironicamente la dimensione performativa del *gender*. Il duplice carattere di finzione che tale dimensione performativa assume, evidenzia come il modello identitario di genere nei suoi tratti distintivi consista in realtà in una serie di elementi esteriori (abbigliamento, gesti, pose del corpo, espressioni) e codici normativi di comportamento (cameratesco con gli amici, formale a corte, sentimentale e cortese con Ophelia) osservati dalla protagonista in base ai diversi contesti (università, palazzo, giardini) che in quanto tali non si

---

<sup>14</sup> Afferma in proposito Howard: "Blending techniques from melodrama, naturalism and mime, she seemed able to inhabit feelings while commenting on them ironically, nowhere more so than as Hamlet where the challenge was to find physical correlatives to the absent protean text" (2007, 144). Al suo cospetto, la prova attoriale di Ruggeri, rigorosamente teatrale, nell'*Amleto* italiano del 1917, appare anacronistica. Su questa differenza, Guntner commenta: "She was the first actor to realize the basic differences between theater and film and adapt an acting style accordingly [...] Her understated control of mimic and gesture, facial expression and body language, decisively influenced, if not virtually created, film acting style" (1998, 91).

<sup>15</sup> Rothwell trova un ulteriore punto di contatto nella ripresa da parte di Gade del tema del differimento e dell'indecisione: "The cross-dressed prince embodies all the ambiguity in the play's leitmotif of the interplay of illusion and reality [...] and a Hamlet who is inwardly 'female' and outwardly 'male' plays a variation on the play's obsession with delay, hesitation, and indecisiveness" (1999, 23). Tuttavia, se in *Hamlet* si può parlare di dubbio esistenziale, il travaglio nell'*Hamlet* di Nielsen/Gade è causato dalla menzogna, dal contrasto fra vero e falso, e non dall'incertezza.

configurano come attributi naturali bensì socio-culturali, e dunque arbitrari, ovvero suscettibili di essere riprodotti, imitati.<sup>16</sup>

Questa visione ironica e demistificante del *gender* viene ulteriormente confermata dal rimando implicito alle convenzioni e alle soluzioni drammatiche del teatro elisabettiano. Il travestimento in abiti maschili di Nielsen/Hamlet richiama per analogia l'espedito del *cross-dressing* adottato dalle eroine di alcune commedie shakespeariane (Viola, Imogen, Julia, Rosalind, Portia) con funzione di complicanza dell'intreccio e di cui la pellicola di Gade costituisce la variante tragica (assente in Shakespeare) in quanto la mutazione è imposta e irreversibile (ovvero termina solo con la morte).<sup>17</sup> Al pari delle eroine shakespeariane, che attraverso il ricorso al *cross-dressing* (per di più accentuato dalla convenzione dei *boy actors* nei ruoli femminili) riaffermano ma allo stesso tempo mettono in dubbio la nozione di identità sessuale quale attributo naturale (Belsey 1985), il personaggio di Nielsen/Hamlet, nel momento in cui ribadisce in ottica melodrammatica gli stereotipi di genere, ovvero la loro irriducibile differenza ontologica, ne mostra al contempo ironicamente l'aspetto di costruzione culturale, ossia di rappresentazione.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Judith Butler (1990) ha elaborato questa visione performativa del genere prendendo spunto dalla teoria degli atti linguistici di Austin (affermazioni che oltre a descrivere fanno cose) e applicandola alla teoria del genere. Quando si nomina un individuo uomo o donna, anche prima della nascita, ciò che accade, afferma Butler, non è una verifica ma un risultato. Il prologo del film pare essere una esemplificazione di questa tesi, ancora più evidente nella sua dimensione arbitraria in quanto la nominazione/atto della regina ribalta addirittura il sesso del neonato. Tale enunciazione, rileva Butler, presuppone una serie di regole su relazioni, gusti, modi di parlare, di vestirsi che si traduce in una costruzione del corpo basata su norme precise. Il comportamento stesso crea il genere, che si configura come una *performance*, una messa in scena e in quanto tale è allo stesso tempo 'performativo', nel senso che tali atti producono una norma.

<sup>17</sup> Nielsen/Hamlet riassume in sé i differenti destini delle eroine shakespeariane, sia quelle per cui il travestimento si rivela un mezzo per acquisire potere, come accade a Rosalind e Portia, sia quelle in cui il *cross-dressing* comporta isolamento, malintesi, doloroso percorso verso la conoscenza, come nel caso di Viola, Julia e Imogen.

<sup>18</sup> In questo caso la convenzione dei *boy actors* nei ruoli femminili fa sì che, a differenza di Nielsen, il loro travestimento coincida paradossalmente con la loro reale identità. L'effetto del travestimento maschile risalta maggiormente nel film, laddove l'identità sessuale dell'attrice coincide con quella reale del personaggio, a sottolineare il carattere più naturalistico del film rispetto alla commedia shakespeariana. Come rileva Seidl, "[t]he tradition of transvestite performance in films has developed differently and relates more to a tradition in which a female, male, or transexual identity is revealed in the end, as cross-casting does not seem to be part of cinematic illusory realism" (2002, 209). Tuttavia in questo caso il *cross-dressing*, unito alla recitazione all'avanguardia, alla contaminazione dei registri e ad altri accorgimenti formali (scenografia, inquadrature della macchina da presa), si configura, nella migliore tradizione elisabettiana, come "category crisis, disrupting and calling attention to cultural, social, and aesthetic dissonances" (Garber 1992, 16), ovvero

Il motivo dell'identità come rappresentazione emerge anche nel *play* shakespeariano; non a caso il modello epistemico del teatro si rivela *imagery* pervasiva: basti pensare alla ricorrenza nel testo di termini quali 'seem', 'assume', 'put on', 'shape', 'show', 'act' e 'play'. Ciò che Hamlet considera alterità assoluta, la finzione teatrale e con essa l'artificio della parola, in realtà non sono solo *escamotage* machiavellici da lui utilizzati strumentalmente in qualità di *revenger*, bensì anche l'unica dimensione possibile dell'azione e della parola. Tale verità si insinua nella sua coscienza in negativo come turbamento, angosciata ricerca metafisica: ogniqualvolta invoca nel corso del *play* la parola definitiva, il gesto essenziale, egli trova solo e sempre la mediazione del linguaggio in quanto rappresentazione, la retorica delle parole così come quella dei gesti e dei comportamenti, "actions that a man might play" (I, ii, 84).<sup>19</sup> La conferma viene dallo stesso monologo/riflessione sull'attore (II, ii, 542-600), dove Hamlet, sebbene nel suo discorso contrapponga in apparenza l'azione quale prerogativa degli animi eroici al linguaggio artificioso tipico dei soggetti dalla dubbia moralità come la donna e l'attore, in realtà ricerca le motivazioni per agire proprio attraverso la mediazione dell'esempio attoriale, ovvero nei suoi gesti e nelle sue parole: "What would he do/ Had he the motive and cue for passion/ That I have" (II, ii, 553-555). A tal punto che risulta problematico distinguere fra il suo approccio alla finzione dell'"antic disposition" (I, v, 180) e le modalità con le quali ora si autoesorta all'azione.

La pellicola di Gade riprende questa idea performativa dell'identità estendendola al discorso sul *gender* quale suo tema principale (qui il linguaggio del corpo, i gesti, l'abbigliamento rappresentano una sintesi fra la retorica dell'azione e della parola); e anche in questo caso, così come accade nell'originale shakespeariano in riferimento alla *revenge convention*, con l'intento di problematizzarne gli assunti. L'assunzione fittizia da parte della protagonista di ruoli identitari in base alle contingenze si rivela allora, più sottilmente, condizione permanente del soggetto, che di conseguenza ritiene in sé "the potential for many different and changing gender and sexual identities" (Auslander 1997, 136-137) proprio in virtù dell'elemento di costruzione culturale, rappresentazione, presente in esse. Tale potenziale pluralità si traduce da ultimo in Nielsen/Hamlet in categoria instabile, ovvero ambigua compresenza di identità, androginia.<sup>20</sup>

---

sospende il naturalismo del melodramma problematizzando la differenza ed evidenziando il carattere di convenzione del *gender*.

<sup>19</sup> Le citazioni del *play* sono tratte dall'ed. Arden, Second Series, a cura di H. Jenkins (1982).

<sup>20</sup> Howard: "Nielsen shows first the arbitrary construction of gender – Hamlet is 'male' because she is trained to be – and then its instability" (2007, 156). In ciò ottemperando a quello che Braidotti, nell'ambito del programma politico-ideologico del pensiero della differenza, definisce come "the radical task of subverting conventional views and representations of human and especially of female subjectivity" (1994, 3).

L'immagine androgina di Nielsen emerge quale effetto perturbante del ruolo melodrammatico *en-travesti*, laddove la 'differenza' sfuma nel 'doppio' – in questo caso il tema espressionista del *doppelgänger* assume una connotazione sessuale.<sup>21</sup> Come fa notare Seidl, “[i]t was especially Asta Nielsen’s body that pointed toward and even underlined sexual ambiguity” (2002, 210). Le lunghe gambe e le mani affusolate, il corpo snello avvolto in calzamaglia e blusa a collo alto che a un tempo mostrano e nascondono le fattezze femminili, la corta sopravveste dalla linea essenziale priva di ornamenti, il taglio di capelli ‘alla maschietta’ ingentilito dal ciuffo che ricade di lato conferiscono a Nielsen/Hamlet un connotato ultimo di ‘fluidità’ che sovverte il binarismo del *gender* sul quale è costruito il *plot*.

L'ibridismo di Nielsen/Hamlet si riflette anche nella *mise-en-scène*, ovvero nella collocazione del personaggio in relazione alla composizione e all'uso degli spazi nel film. Seidl ha osservato come la ‘terzietà’ della protagonista rispetto agli attributi canonici di genere si traduca in “the tendency to situate Hamlet in indeterminate areas, consciously blurring the borders of stereotypically gender-inflected spaces” (2002, 210). Ciò avviene fin dalla prima inquadratura, in cui la protagonista appare solitaria nei giardini del palazzo, un luogo decentrato rispetto allo spazio pubblico maschile del campo di battaglia e a quello privato femminile della camera nuziale, sulla cui contrapposizione è costruita la narrazione del prologo. In seguito, Hamlet è spesso ripresa in luoghi liminali come le scale e i corridoi (le cui ripetute inquadrature attestano ulteriormente l'influenza espressionista) o in interni neutri con pareti bianche, disadornate (dove è evidente l'impronta dell'architettura razionalista di Weimar).<sup>22</sup>

Crowl, a proposito del mezzo cinematografico, ha evidenziato la sua “unique ability to scrutinize and embody sexual ambiguity in intimate disclosures of

<sup>21</sup> Guntner collega ulteriormente la dualità del *gender* alla personalità scissa tipica del ‘doppio’: “Hamlet’s gender duality must also be seen in light of the ‘Doppelgänger’ or split personality motif popular in early German Expressionist films [...] basically meek, yet capable of cold-blooded revenge and even murder if needs be” (1998, 97).

<sup>22</sup> Nella messa in scena, il ricorso alle avanguardie estetiche quali espressionismo e razionalismo architettonico rappresentano un valore aggiunto che si innesta sull'impianto naturalistico del film. Come fa notare Guntner, “Gade’s use of steps [...] as a dramaturgical element, long shots of corridors and halls to express a psychological condition as well as chiaroscuro ... are typical of German Expressionist film” (1998, 98). Bratass sottolinea come “fashion and architecture of the Weimar Republic through the modernist Bauhaus movement were central to the aesthetic of [...] *Hamlet*” (2019, 17). Volumi netti, pure forme geometriche, contrasto fra bianco nero, assenza di decorazione informano ambienti e scenografie del film. A sua volta l'androginità di Hamlet, i suoi abiti e il suo stile minimalista e funzionale divengono parte integrante di questa estetica.

gesture and body language” (2017, 389).<sup>23</sup> In questo caso l’effetto perturbante è ulteriormente amplificato dall’immagine stessa di Nielsen accreditata presso il pubblico quale diva dello schermo impegnata in ruoli che implicano “a witty and detailed investigation into the constructed nature, and social expectations, of a gendered identity” (Buchanan 2007, 225) – a differenza del teatro, nel cinema l’identità dell’artista è sempre presente allo spettatore, creando così un effetto di continuità con il ruolo che interpreta.<sup>24</sup> Tale percorso di indagine sul *gender* raggiunge nell’interpretazione di Hamlet il suo momento di massima problematizzazione, sottolineato dal suo stile recitativo all’avanguardia, laddove il travestitismo del personaggio rivela una femminilità ambigua che si sostanzia nell’icona della donna androgina.

L’ambiguità sessuale di Nielsen/Hamlet rappresenta al contempo l’esito di una rilettura critica ‘gender-oriented’ dell’originale che la pellicola di Gade implicitamente propone e che a sua volta giustifica le sue differenti soluzioni drammatiche (la rilevanza del *plot* amoroso da un lato e dall’altro il compimento anticipato della *revenge*). Tale rilettura appare tanto più legittima in quanto la questione del *gender*, già sollevata dalla critica romantico-vittoriana ed estremizzata nella tesi di Vining, riveste un ruolo importante a partire proprio dal testo shakespeariano. Come sostiene Danson, “that great drama of patriarchal piety and misogynistic rage, has had under certain circumstances the power to shake the most firmly-planted binary representations” (1992, 37). E questo a partire dal protagonista: in confronto ai modelli tradizionali ricorrenti nel *play* quali Hamlet padre, campione ineguagliabile di virtù tipicamente maschili (“A was a man. Take him for all in all, / I shall not look upon his like again, I, ii, 186-87), e Ophelia, esempio di sacrificio e sottomissione femminile, il personaggio di Hamlet, ‘sweet’, ‘gentle’, ‘piteous’, si colloca in una posizione liminale anche dal punto di vista dell’identità sessuale. Il testo è disseminato di evidenze in tal senso. Claudius definisce il suo lutto protratto come “unmanly grief” (I, ii, 94); Hamlet stesso è acutamente consapevole della sua ‘weakness’ e della sua ‘melancholy’ e la malinconia, afferma Burton, “turns a man into a woman” (1932 [1621], 142). Nella ‘nunnery scene’, egli denuncia le donne come dissimulatrici (You jig and amble, and you lisp [...] and make your wantonness

<sup>23</sup> Per questo motivo, secondo Crowl, nonostante il cinema sia più realistico rispetto al teatro, il travestitismo nel cinema costituisce un’eccezione al suo letteralismo, in quanto “expands its field of meaning far beyond the literal” (2017, 389).

<sup>24</sup> A differenza del teatro, l’attore cinematografico non si identifica del tutto nel personaggio; la sua individualità è chiaramente visibile e presente allo spettatore. Così anche Danson: “Cinema conventions ... tend to enforce a continuity, and in the case of stars like Nielsen a virtual identity between performer and role. So the actress playing Hamlet on film could not, like Bernhardt, try to erase her sex” (1992, 45); tanto che Seidl può affermare: “Her *Hamlet* is the story of an actress playing Hamlet disguised as a man” (2002, 209). Tuttavia, rileva Buchanan, “in a cinematic rendering of a Shakespearean role both screen actor and character have a prior existence” (2007, 224); tanto più nel caso di Hamlet.

your ignorance, III, i, 146-148), e tuttavia nel monologo su Hecuba si dichiara simile a una donna nell'esprimere il suo dolore e nell'impossibilità di realizzare la vendetta; addirittura condanna la sua sterile eloquenza in quanto simile a quella di una prostituta (I, the son of a dear father murdered [...] Must like a whore unpack my heart with words/ And fall a-cursing like a very drab, II, ii, 578-581). Hamlet inoltre rappresenta la sua condizione quale terreno di contesa tra forze declinate al femminile ("my dear soul" e "Fortune", III, ii, 63, 70) e in occasione dello scontro al cimitero con Laertes Gertrude considera la collera di Hamlet un eccesso momentaneo rispetto al suo consueto atteggiamento mite e riflessivo, "as patient as the female dove" (V, i, 281).

La figura androgina di Nielsen sta a indicare come l'identità sessuale a tratti incerta, problematica di Hamlet sia interpretabile in una prospettiva ancora più radicale, come potenziale fluidità; ovvero come la moderna crisi del soggetto di cui Hamlet è simbolo, e che nella pellicola assume la forma del tutto exteriorizzata del contrasto melodrammatico fra identità vera e fittizia, possa essere condotta alle sue estreme conseguenze e comportare la messa in discussione anche dei confini apparentemente invalicabili della differenza sessuale. Con la trasmutazione della virilità debole di Hamlet in androgina, il film ridefinisce la problematizzazione del *gender* presente nel *play* riconducendola al motivo dominante della rappresentazione, che consegna il *gender* a una dimensione 'liquida' – operazione inedita, che colloca di fatto il tema in primo piano, parallelo e non subordinato a quella della *revenge*.<sup>25</sup>

Sebbene in apparenza la pellicola di Gade segua nella sceneggiatura la tesi di Vining, in realtà la ribalta due volte; non solo nella sua lettura sessualmente ortodossa di un Hamlet 'naturalmente' donna, ma anche nel suo 'non detto'. Hamlet donna sotto mentite spoglie, infatti, non è altro che il tentativo di normalizzare, ovvero esorcizzare il suo lato ambiguo, 'womanly', che esercita una potente fascinazione e che tuttavia appare agli occhi del critico vittoriano, e per esteso alla sensibilità dominante dell'epoca, segno di una patologica devianza (tanto più sconveniente se riferita al Bardo) e in quanto tale deve essere negato e sostituito dalla rassicurante ipotesi (non importa quanto fondata) di un Hamlet autenticamente donna.<sup>26</sup> Attraverso il ricorso alla narrazione melodrammatica, il film rimuove solo apparentemente questa presunta devianza; in realtà la radicalizza proprio alla luce della dimensione fluida del *gender*.

<sup>25</sup> Il film collega l'androgina, ovvero il tema dell'ambiguità, in questo caso in ambito sessuale, alla dimensione performativa, integrando due momenti che nel testo originale rimangono distinti.

<sup>26</sup> Al contempo Vining (1881) rifiuta implicitamente la lettura negativa del *play* come rappresentazione della crisi. Il finale tragico, secondo il critico, non è il segno dell'*impasse* e del fallimento di Hamlet bensì della sua impossibilità di successo in quanto donna, e quindi 'oggettivamente' inadatta al ruolo.



L'androgina di Nielsen/Hamlet diviene così il limite estremo della crisi del soggetto moderno, che investe ciò che da sempre è considerato 'naturale', la differenza sessuale, ma allo stesso tempo si configura come soluzione possibile alla crisi stessa. La fascinazione per il diverso diviene, grazie all'icona androgina di Nielsen, elemento costitutivo di un modello identitario che, decostruendo la nozione tradizionale di *gender*, si configura come ideale inquietante e tuttavia foriero di potenzialità, testimoniate simbolicamente sul piano dell'azione dalla *agency* mostrata dalla protagonista nel realizzare la vendetta, in contrasto con la dilazione dell'originale, imputabile significativamente anche alla virilità debole di Hamlet.<sup>27</sup>

Tale ideale rappresenta sul piano artistico la risposta a una serie di questioni sociali, dense di implicazioni psicologiche a livello individuale e collettivo, che investono il ruolo della donna e il rapporto fra i sessi nella Germania di Weimar. In un contesto di crisi post-bellica, segnato dalla sconfitta, dal tramonto dell'autorità patriarcale e dei valori tradizionali e al contempo dai processi accelerati di modernizzazione, emerge nel dibattito pubblico la figura della 'New Woman' ('Neue Frau'), protagonista della nuova realtà sociale, che si appropria di ruoli e prerogative tradizionalmente maschili e che per questo viene raffigurata in abiti e pose dell'altro sesso. Di riflesso, il soggetto maschile, privato della sua identità stabile e minacciato nella sua autorità dall'acquisita indipendenza della donna, viene progressivamente rappresentato come soggetto a un processo di femminilizzazione.<sup>28</sup>

Nielsen/Hamlet diviene la perfetta icona di questa "Weimar gender crisis" (Danson 1992, 45), ovvero della riconfigurazione del rapporto fra i sessi all'insegna di un'idea della soggettività mobile – peraltro giustificata anche da alcuni studi di psicologia di inizio secolo che teorizzano la fondamentale bisessualità dell'essere umano.<sup>29</sup> La pellicola di Gade ne offre ulteriore testimonianza laddove i personaggi maschili, in sintonia con la nuova sensibilità, mostrano segni evidenti di femminilizzazione. Come rileva Howard, "In Nielsen's film the feminised man is almost as important as the androgyny of Hamlet" (1997, 146). Ciò è visibile non solo sul piano dell'azione (la *revenge* e l'antagonismo sono entrambi incentrati su protagoniste donne),

<sup>27</sup> Osserva in proposito Brataas: "By shifting the gender dynamics of Vining's essay and rejecting its denigration of the feminine, or feminization, as a weakness in Hamlet's character, Nielsen was able to employ Vining's premise to perform gender fluidity and to convey that fluidity as the means to achieve ambition and agency" (2019, 4).

<sup>28</sup> Sulla figura della 'New Woman' si veda Boak 2013. Sulla sua ricorrenza nelle arti e nel cinema in particolare, cfr. Von Ankum 1997. Howard evidenzia l'impatto della femminilizzazione dell'uomo anche sulla moda: "popular magazines like *Die Dame* argued that the man has lapsed into femininity and nervous exhaustion [...] reflected in fashion with sentimental curls and romantic high collars" (2007, 146).

<sup>29</sup> In particolare Otto Weininger 1933 [1903] sostiene essere presenti negli esseri umani componenti psicologiche sia maschili sia femminili in rapporto fluido e dinamico.

ma anche dell'immagine esteriore. In aggiunta (e in parte in contrasto) con la sobrietà e il minimalismo degli abiti *unisex* di Nielsen/Hamlet, che ne fanno un'icona della moda e dello stile di Weimar, i personaggi maschili, in particolare Claudius e soprattutto Horatio (ma in una certa misura anche Fortinbras), quale ulteriore segno dell'ambiguità di genere, esibiscono ricche vesti ricamate, profusione di ornamenti e portano tutti (compreso Hamlet padre) lunghi capelli sciolti fino alle spalle che contrastano significativamente con le acconciature ordinate dei personaggi femminili (a eccezione della sventurata Ophelia), contenute per lo più in copricapi di varia foggia (Brataas 2019, 8).<sup>30</sup>

Il film si delinea allora come rivisitazione della crisi della soggettività moderna messa in scena nell'originale shakespeariano, che diviene in tal modo la premessa per una riflessione sulla società tedesca (ed europea) post-bellica, in cui "the classics were appropriated to articulate [...] new social identities" (Seidl 2002, 210). In questa prospettiva, il *play* non è solo lo spunto per una versione melodrammatica che soddisfi le aspettative del grande pubblico, ma diviene l'occasione per un discorso di decostruzione/costruzione alternativa del *gender*, in cui la vera protagonista è Asta Nielsen, un Hamlet contemporaneo che ritiene il fascino dell'ambiguità e del *role playing* tradotti in una problematica sociale e culturale di pressante attualità. In questo senso la pellicola di Gade abbina alcune suggestioni formali ed estetiche dell'avanguardia in tema di recitazione, messa in scena, uso della cinepresa a una riflessione sociale e culturale di impronta rivoluzionaria che va al di là dei meri esiti luttuosi del *plot*.<sup>31</sup>

E tuttavia l'androginità di Nielsen/Hamlet non è solo espressione di una tendenza socio-culturale e insieme di una "fashionable aesthetic" (Buchanan 2007, 20) quale prodotto di tale tendenza. Nel contesto della trama amorosa, essa assume una connotazione esplicitamente erotica, traducendosi in vero e proprio modello di bisessualità e realizzando così "a possibility only deeply latent either in Shakespeare's play or Vining's theory" (Danson 1992, 48). Tale suggestione erotica si insinua quale momento perturbante del triangolo amoroso della gelosia, all'apparenza perfettamente etero, in cui Hamlet, in virtù della sua identità femminile celata, ama segretamente Horatio e grazie alle sue sembianze maschili corteggia strumentalmente la rivale Ophelia per

---

<sup>30</sup> Alla luce di questa dinamica 'gender-bending', ovvero nella trasgressione della normatività, il film riconfigura gli stessi concetti di mascolinità e femminilità in quanto eccedono il genere sessuale. Un'operazione che Halberstam rileva in altri esempi contemporanei di 'queer cinema': "how women have contributed powerfully and irreversibly to the constitutive terms of contemporary masculinity and how men have participated in integral ways in the foundations of contemporary femininity" (1998, 48).

<sup>31</sup> Valgono in questo contesto le parole di Braidotti: "[T]he very conditions that are perceived by dominant subjects as factors of a 'crisis' of values are [...] the opening up of new possibilities" (1994, 2).

sottrarla all'amico ("Now Horatio you belong only to me"), innamorato di lei ("A wonderful virgin", commenta Horatio alla vista della giovane). Quest'ultima è a sua volta invaghita di Hamlet in quanto in apparenza uomo, il quale non può corrispondere il suo amore a causa della sua reale identità. Tuttavia l'effetto di sovrapposizione prodotto dal doppio ruolo impersonato da Nielsen/Hamlet decostruisce il melodramma di verità e finzione anche in chiave erotica. A causa delle sue sembianze maschili, l'attrazione per Horatio (o se si vuole l'apparente amicizia) assume inevitabilmente suggestioni omoerotiche (si pensi alla scena nel parco del castello, in cui, distesi sul prato, Horatio pone la testa in grembo all'amico suscitandone il desiderio a stento trattenuto). Analogamente, la sua identità femminile, quantunque repressa, conferisce alla sequenza del corteggiamento di Ophelia (un vero e proprio atto di seduzione: appartati in giardino, guancia a guancia le sussurra parole amoroze, le accarezza i capelli, bacia a più riprese la sua mano) un risvolto saffico.

Al centro delle scene amoroze Gade colloca in primo piano gli occhi della diva quali veri protagonisti, "the immense blazing eyes that dominate Nielsen's pale, startlingly luminous face and have power to control the entire screen" (Danson 1992, 46). Le inquadrature e i movimenti della cinepresa colgono riflessi nei suoi occhi le dinamiche del desiderio. Il suo sguardo, consapevole di essere a sua volta osservato, controlla e indirizza lo sguardo del pubblico (maschile e femminile) invitandolo a dividerne l'oggetto. Ma proprio in virtù di tale corrispondenza lo sollecita al tempo stesso a vedere di più, al di là del melodramma amoroso, laddove 'l'eccesso' della visione (connaturato all'idea stessa del cinema inteso come superamento dei limiti della parola) dischiude allo/a spettatore/spettatrice "dazzling guilty pleasures – at once heterosexual (the heroine loves Horatio), homosexual (Hamlet loves Horatio), heterosexual again (Hamlet woos Ophelia) and lesbian (Nielsen woos Ophelia)" (Howard 1997, 152).<sup>32</sup>

Nella resa cinematografica la sessualità occultata e quella ostentata si confondono, assumono un altro significato dando vita nell'immaginario del pubblico a una perturbante fantasmagoria del desiderio che si concentra da ultimo su Nielsen/Hamlet. In quanto soggetto desiderante in cui l'androginità si traduce in bisessualità, egli/ella non è solo il/la protagonista con cui il pubblico si identifica condividendone l'oggetto/gli oggetti del desiderio, bensì diviene al contempo lui/lei stesso/a l'oggetto desiderato.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Come autentico femminile (laddove prevale l'attrice sul personaggio), Nielsen/Hamlet è etero con Horatio e omo con Ophelia; come falso maschile (laddove prevale il personaggio) è omo con Horatio e etero con Ophelia. Quattro ruoli sessuali interpretati da Nielsen a seconda del genere in rapporto a Horatio e Ophelia. La bisessualità viene declinata da entrambi i versanti.

<sup>33</sup> In questo caso i meccanismi di desiderio (che hanno per oggetto la protagonista femminile) e identificazione (con il protagonista maschile) a cui soggiace lo spettatore

Proprio questo accentramento sulla sua persona del desiderio declinato al plurale evidenzia come nella pellicola di Gade eterosessualità e omosessualità siano ruoli dai confini labili, differenze mutualmente implicantesi (laddove Nielsen/Hamlet è segretamente etero, la sua apparenza è omo; laddove è apparentemente etero, la sua realtà nascosta è omo). Nonostante il *plot* melodrammatico sia fondato su premesse tradizionali, il film mette in crisi l'idea che in tema di sessualità esista la norma e la sua devianza, il naturale e l'innaturale, l'originario e il degenerato. L'eroticismo fluido di Nielsen/Hamlet e insieme il *frisson* che esso suscita nel pubblico, indicano come le due tendenze non solo coesistano ma che potenzialmente si contaminino in quello che Butler (1993) definisce come eccesso psichico al di là del performativo che è la sessualità.<sup>34</sup>

Il *gender*, ovvero la 'differenza' viene così decostruita non solo sul piano socio-culturale ma anche su quello sessuale, delle pulsioni. In altri termini anche la sessualità, affrancata al pari dei ruoli sociali dal suo presunto fondamento biologico, si configura nel film come pratica potenzialmente rivoluzionaria, come esempio di politica (in questo caso del corpo) alternativa. In questo senso la pellicola di Gade/Nielsen, portando alle estreme conseguenze sul piano sessuale la rivoluzione dei costumi quale effetto di una modernità incipiente, costituisce una risposta ancora più radicale di quella formulata dal 'Sex Reform Movement', movimento di opinione attivo nella Germania di Weimar fra il 1919 e il 1933. Sebbene invochi la parità sessuale fra uomo e donna e riconosca come legittime tutte le forme di sessualità, esso mira tuttavia a contenere la carica sovversiva della New Woman all'interno delle mura domestiche, secondo un modello patriarcale 'riformato', attraverso politiche di liberazione sessuale (la rivendicazione del piacere per la donna) e di controllo delle nascite (Grossman 1983).

Al contrario Nielsen/Hamlet rappresenta l'immagine di una sessualità costitutivamente elusiva, complessa, espressione di una soggettività mobile,

---

'implicito' (per definizione maschile), che Mulvey rinviene nel successivo cinema 'mainstream' hollywoodiano, ovvero come il prodotto cinematografico "reflects, reveals, and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle" (1975, 14), vengono di fatto sovvertiti. Qui il 'visual pleasure' (scopophilia) offerto dal cinema non codifica l'eroticismo all'interno dell'ordine simbolico patriarcale dominante bensì ne propone una versione affatto differente.

<sup>34</sup> Secondo Butler (1993), al di là della performatività del *gender* c'è la sessualità, che definisce come 'psychic excess', la carica proveniente dall'inconscio, con la capacità di destabilizzare in qualche misura l'apparato socio-culturale proprio del *gender*, che quindi non esaurisce in sé il discorso sulla sessualità. Apparentemente, questa sembra essere la tesi del *plot* melodrammatico (le inclinazioni sessuali autentiche che si manifestano dietro le apparenze); in realtà essa rispecchia le ambiguità del film, l'androginia e la bisessualità, laddove l'eccesso psichico coincide con l'eccesso della visione.

ambigua, che neppure il finale canonico, con la 'differenza' ristabilita, riesce a dissipare del tutto. Ironicamente, Nielsen/Hamlet, anche quando si scoprirà la sua vera identità, non muterà la sua apparenza androgina, che si fisserà per sempre nella morte. Così come pure il bacio finale di Horatio non risulta del tutto affrancato dai suoi significati 'altri'. Al contrario, il fatto che l'agnizione coincida con la tragicità della situazione addensa un ulteriore dubbio sull'efficacia normativa dell'epilogo. Una soluzione che, in quanto luttuosa, a differenza del lieto fine della commedia shakespeariana *en travesti*, non arreca alcun sollievo al pubblico. Ed è forse proprio la restaurazione dell'ordine normativo secondo le modalità del melodramma, ovvero il mancato scioglimento dell'equivoco nel finale comico, così come accade nella commedia shakespeariana, la garanzia del persistere dell'ambiguità identitaria e sessuale quale cifra distintiva del film.

## BIBLIOGRAFIA

- AUSLANDER, P. 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
- BALÁZS, B. 1984 [1923]. "Asta Nielsen's Eroticism." *Hungarofilm Bulletin* 3: 14-16.
- BALL, R.H. 1968. *Shakespeare on Silent Film: A Strange Eventful History*. London: Allen & Unwin.
- BELSEY, K. 1985. "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies." In J. Drakakis (ed.). *Alternative Shakespeares*, 169-193. London: Methuen.
- BOAK, H. 2013. *Women in the Weimar Republic*. Manchester: Manchester University Press.
- BORNSTEIN, K. 1994. *Gender Outlaw*. London: Routledge
- BRAIDOTTI, R. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- BRATASS, D. B. 2019. "The Shadow's Shadow, or Gendered Ambition in Asta Nielsen's 1921 Hamlet", *Cahiers Élisabéthains* 98: 3-21.
- BUCHANAN, J. 2009. *Shakespeare on Silent Film: An Excellent Dumb Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURTON, R. 1932 [1621]. *The Anatomy of Melancholy*. London: Dent.
- BUTLER, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- . 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- CROWL, S. 2017. "'Nobody's Perfect': Cross-Dressing and Gender-Bending in Sven Gade's *Hamlet* and Julie Taymor's *The Tempest*." In J. C. Bulman (ed.). *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*, 387-401. Oxford: Oxford University Press.
- DANSON, L. 1992. "Gazing at Hamlet, or the Danish Cabaret." *Shakespeare Survey* 45: 37-51.
- DUFFY, R. A. 1976. "Gade, Olivier, Richardson: Visual Strategy in *Hamlet* Adaptation." *Literature/Film Quarterly* 4: 141-152.
- GARBER, M. 1992. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London: Routledge.
- GRIGNAFFINI, G. (a cura di). 1989. *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna: Clueb.
- GROSSMAN, A. 1983. "The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany." In A. Snitow, C. Stansell, S. Thompson (eds.). *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, 153-171. New York: Monthly Review Press.

- GUNTNER, L. 1998. "Expressionist Shakespeare: The Gade/Nielsen *Hamlet* (1920) and the History of Shakespeare on Film." *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 17: 90-102.
- HALBERSTAM, J. 1998. *Female Masculinity*. Durham NC: Duke University Press.
- HOWARD, T. 2007. *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MULVEY, L. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16: 6-18.
- NIELSEN, A. 1977. *Die Schweigende Muse*. Berlin: Lebens.
- ROTHWELL, K.S. 1999. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEIDL, M. 2002. "Room for Asta: Gender Roles and Melodrama in Asta Nielsen's filmic version of *Hamlet*." *Literature/Film Quarterly* 30: 208-216.
- SHAKESPEARE, W. 1982. *Hamlet*, ed. by H. Jenkins. London: Methuen.
- STARKS, L. S. 2002. "'Remember me': Psychoanalysis, Cinema and the Crisis of Modernity." *Shakespeare Quarterly* 53: 181-200.
- THOMPSON, A. 1997. "Asta Nielsen and the Mystery of Hamlet." In L.E. Boose, R. Burt (eds.). *Shakespeare: The Movie*, 215-224. London: Routledge.
- VINING, E. P. 1881. *The Mystery of Hamlet*, Philadelphia: J.B. Lippincott.
- VON ANKUM, K. (ed.). 1997. *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- WEININGER, O. 1933 [1903]. *Sesso e carattere*, a cura di G. Fenoglio, Torino: F.lli Bocca.
- WORTHEN, W.B. 2003. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

RECENSIONI

MORPHOLOGY AND  
HISTORICAL SEQUENCE





R. GEYBULLAYEVA, C. VAN RUYMBEKE  
(EDS.), *THE INTERPRETATION OF NIZAMI'S  
CULTURAL HERITAGE IN THE  
CONTEMPORARY PERIOD*

*Recensione di Matteo Sesana*

**ABSTRACT:** Edited by Rahilya Geybullayeva and Christine van Ruymbeke, *The Interpretation of Nizami's Cultural Heritage in the Contemporary Period* collects the contributions of 37 scholars and experts, dialoguing around the theme of the contemporary reception of the Medieval poet Nizami of Ganja and his literary Heritage. The volume presents the proceedings of a Conference held in Baku in 2018 with the support of the "Nizami Ganjevi International Centre." The work seeks to foster the discussion on the means of interpretation of the historical and cultural past in the frame of the contemporary socio-political scenario. Through a multidisciplinary approach, the volume under review explores the Post-colonial and Post-Soviet receptions of the themes of the literary production of Nizami of Ganja and reveals the broad spectrum of the contemporary forms of representation of the great poet in both the academic and non-academic field.

**KEYWORDS:** Nizami of Ganja, Cultural Heritage, Post-Colonial studies, Post-Soviet studies, National Literature.

Considerato da Alessandro Bausani "il più grande narratore della letteratura persiana classica", Nizami di Ganja (1141-1204) è autore imitato *ad infinitum* (2017: 202-213). La fortuna della sua produzione artistica fa di lui un fenomeno letterario globale, conosciuto e discusso tra i circoli letterari ed artistici europei. Il volume edito da Rahilya Geybullayeva e Christine van Ruymbeke, *The Interpretation of Nizami's Cultural Heritage in the Contemporary Period*, dimostra come anche al giorno d'oggi la poesia di Nizami sia di fondamentale interesse e oggetto di dialoghi interculturali. Il testo, in lingua inglese, si presenta nella forma di una miscellanea che raccoglie il contributo di trentasette specialisti di diversa provenienza e formazione, da medievalisti e semiologi ad esperti in filosofia e storici della letteratura. Il libro è il risultato dell'omonimo Convegno tenutosi a Baku nel 2018, con il supporto del *Nizami Ganjevi International Centre* attorno al tema dell'eredità e delle diverse interpretazioni dell'opera poetica di Nizami di Ganja. A partire da una prospettiva necessariamente *azerbaijanocentrica*, la

miscellanea si pone l'obiettivo di dare voce ad una pluralità di visioni e di interpretazioni riguardo alla produzione del grande poeta.

Il corposo testo si divide in otto parti. La prima parte (*Nizami and Theories of Identity for the Literary-Cultural Heritage in a Discourse of Collapsing Identities*, 27-120), dopo i ringraziamenti, una breve *Prefazione* e l'indice dei contenuti, si apre con un articolo di Rahilya Geybullayeva (27-50) che funge anche da introduzione al volume. Nel saggio l'autrice descrive l'ampio ventaglio dei possibili canali interpretativi a sfondo nazional-identitario del patrimonio storico-culturale e mette in guardia da quelle interpretazioni che tendono a dividere le eredità artistiche e letterarie condivise da contesti multietnici, plurireligiosi e plurilinguistici. Eero Tarasti (51-67), e Anuar Galiev (69-84) arricchiscono il discorso proponendo, il primo, un'interpretazione in chiave post-coloniale e anti-eurocentrica della figura di Nizami, e il secondo una riflessione sulla costruzione dell'identità nazionale di un popolo attraverso eminenti figure letterarie del passato. Il quarto contributo è da parte della coeditrice del volume, Christine van Ruymbeke (85-94). Affrontando la questione della lettura che Nizami fa rispetto al passato pre-islamico, l'autrice mette in luce gli intrecci esistenti all'interno del contesto letterario medievale tra il dato storiografico e la sua interpretazione in chiave leggendaria. I due saggi conclusivi della prima sezione sono l'uno di Eva-Maria Auch (95-109) che propone un ottimo articolo sulla fortuna del poeta medievale nel quadro degli studi orientalistici tedeschi, l'altro di Jonathan Locke Hart (111-120) che riflette sull'incontro tra l'autore persiano e la letteratura inglese del primo Ottocento e sul conseguente arricchimento di quest'ultima.

Nella seconda parte (*Concepts, Characters and Values of Nizami*, 123-211) a fare da *trait d'union* è il tema della rilettura e reinterpretazione dei valori morali e dei concetti astratti contenuti nella poetica di Nizami. I temi toccati dagli studiosi riguardano concetti come l'esercizio del potere, la libertà, la tolleranza. È il caso dello studio di Ismail Serageldin (123-133) che tenta un paragone tra la percezione dei contemporanei e quella di Nizami, e di Mail Yaqub (187-196) che ragiona attorno alla questione della giustizia nell'universo letterario del poeta. Sirajgizi Musayeva (205-211) fornisce invece una chiave di lettura delle tematiche di condivisione e tolleranza nella forma in cui si trovano nelle opere del poeta medievale, suggerendo di porle a fondamento delle nuove politiche di multiculturalismo del moderno stato dell'Azerbaijan. Gli articoli di Nasib Goyushov (161-186) e di Zohra Aliyeva (197-203) si concentrano invece sullo studio della *Khamsa*, i *Cinque tesori* (letteralmente "quintetto", ovvero la collezione dei cinque poemi di Nizami: *Khosrow e Shirin*, *Il magazzino dei misteri*, *Layla e Majnun*, *Il libro di Alessandro* e *Le sette principesse*). Il primo propone un'analisi dei temi di saggezza e civiltà contenuti nei poemi, il secondo ragiona su una comparazione tra la raccolta poetica di Nizami di Ganja e quella di Ali Shir-Nava'i, introducendo il

tema, trattato più nello specifico da Tahire Mammed (151-159), della "turchicità" di Nizami. Lo studio di Mammed discute infatti il processo di ricerca di una certa "turchicità" etnica e culturale del poeta, ravvisabile, secondo l'autore dell'articolo, nella maniera in cui Nizami costruisce alcuni personaggi chiave dei suoi poemi, su tutti la principessa Shirin, protagonista di *Khosrow e Shirin*. Infine, Kamran Talattof (135-149) fornisce alcune ipotesi sulla fonte della creatività dei modelli dell'autore medievale, abbandonando l'idea interpretativa secondo cui essi siano esclusivamente frutto di una prospettiva religiosa o metaetica, quanto invece di una pluralità di fattori, morali, estetici e filosofici.

Nella terza parte (*Nizami's Heritage in the Discourse of Medieval Symbols and Regional Concepts*, 215-279) gli autori si pongono lo scopo di riconoscere all'interno della poetica dell'autore l'orizzonte tematico del dibattito intellettuale circolante tra pensatori, religiosi e letterati del periodo medievale. I temi affrontati dagli studiosi spaziano da argomenti esoterici, come lo studio di Hamlet Isakhanli (215-233) riguardante i riferimenti all'alchimia islamica nella *Khamsa*, al motivo della catabasi, presente nel poema *Il libro di Alessandro* e analizzato da Parvana Isayeva Bekir (235-244). *Il libro di Alessandro* è oggetto anche del lavoro di Nasrin Faghih e Malek Marzban (245-254), coautori di uno studio sul confronto tra i caratteri della rappresentazione della figura regale di Alessandro Magno come percepiti dalla sensibilità letteraria greca e da quella di tradizione persiana. Teymur Kerimli (255-265) confronta invece i personaggi che in Nizami di Ganja e in Shakespeare incarnano la lotta tra le forze "nobili" e le forze "oscure", mettendo in luce le differenze di percezione dei due autori. Sudabe Aghabalayeva (267-272) e Rustam Kamal (273-279) chiudono la terza sezione proponendo, la prima, uno studio sui temi del dialogo interreligioso e interculturale presenti nella poetica dell'autore, il secondo analizzando i significati della comunicazione non verbale dei personaggi della *Khamsa*, concentrandosi sul significato dei gesti e in generale sulle descrizioni che il poeta fa del linguaggio del corpo.

La quarta parte (*Archetypes Considered as Regional Motifs through the Caucasus, the Middle East, and Europe*, 283-350) si sviluppa sugli archetipi letterari della produzione artistica tra Caucaso, Medio Oriente ed Europa. Tra le questioni trattate vi è il motivo della rappresentazione della figura amata e dell'innamorato. Va in questa direzione lo studio di Mehmet Kalpakli (283-350), il quale indaga sulla figura di Leyla - l'amata - e le sue raffigurazioni all'interno di una tradizione artistica che va da Nizami sino ad Eric Clapton. Lo studio di Rafik Novruzov (291-301) propone invece un'analisi della celebre traduzione in lingua ceca de *Le sette principesse* da parte dell'orientalista Jan Rypka. L'autore dell'articolo concentra la propria attenzione sulle modalità di trasmissione e di resa, all'interno del processo di traduzione, del significato metaforico di concetti e immagini astratte

contenute nel poema. *Le sette principesse* sono oggetto di studio anche del lavoro di Khalil Yusifli (302-313). A partire dalla lettura del saggio dell'orientalista Michael Barry pubblicato nel 2006 – in cui lo studioso americano contesta l'origine “turca” e “azerbaijana” di Nizami –, Yusifli concentrandosi sull'analisi di alcuni passaggi de *Le sette principesse* si propone di dimostrare il contrario, criticando, talvolta aspramente, le visioni del Berry ed evidenziando argomenti a sostegno della “turchicità” del poeta. Irakli Kenchoshvili (315-326) offre un contributo sulla ripresa dei temi letterari all'interno di un continuum artistico che va da Nizami a Vagif, poeta azero del settecento, sull'evoluzione del genere lirico-musicale dell'*ashug* azerbaijano e l'influenza di quest'ultimo sulla poesia georgiana a partire dal diciottesimo secolo. I due studi conclusivi della sezione sono di Fidana Musayeva (327-338) e di Rahilya Geybullayeva (339-350) ed entrambi ragionano sui personaggi della *Khamsa*. Nello specifico, Musayeva si interroga sui modelli letterari che hanno condotto il poeta alla costruzione del personaggio di Farhad, rivale in amore di Khosrow nel poema *Khosrow e Shirin*. L'autrice riconosce il doppio ricorso al mito e alla storia, al punto che da un lato Farhad sembra ricalcare il prototipo dell'eroe della mitologia persiana, dall'altro la sua figura si intreccia con personaggi citati dalle fonti storiche arabo-persiane. Il secondo contributo della coeditrice del volume, Rahilya Geybullayeva, offre un'indagine sul personaggio di Shirin così come appare nelle descrizioni di Nizami. L'autrice indaga sull'“identità” del personaggio femminile, proponendo alcune ipotesi sull'origine del suo archetipo letterario e allo stesso tempo discute anche su una possibile storicità del personaggio.

Già introdotto di riflesso tra gli studi delle sezioni precedenti, il tema dell'amore in Nizami, delle forme e della sua rappresentazione è invece centrale nella quinta parte (*Love and Love Allegory in Medieval Muslim Literary Representation*, 353-385). Il primo contributo consiste in un articolo postumo di Azada Rustamova (353-361), inserito nel volume come dedica speciale alla sua memoria. Nello studio l'autrice evidenzia come nella produzione poetica dell'autore medievale spesso il concetto di amore arrivi a coincidere con quello di “amore divino”, a dimostrazione dell'influenza del misticismo sufi nella produzione letteraria del poeta. Aydin Talibzadeh (363-374) propone un'analisi del poema *Le sette principesse*, focalizzandosi proprio sulle sette protagoniste femminili della narrazione. L'autore sostiene la necessità di andare oltre ad una semplicistica interpretazione per cui le sette figure femminili siano da vedere esclusivamente come le amanti del sovrano Bahram Gur, quanto invece riconosce in loro esseri portatrici di messaggi spirituali e morali. Infine, Emadeddin Naghipour (375-385) nel suo lavoro fornisce una chiave di lettura ai temi, solitamente poco indagati, del desiderio amoroso, della passione carnale, della trasgressione e della proibizione, così come appaiono nel poema *Khosrow e Shirin*.

La sesta parte (*Archetypes from the Caucasus and the Indian Subcontinent*, 389-443) tratta la questione della fortuna e recezione di Nizami dal Caucaso al Sub-continente Indiano. Sudha Swarnakar (389-406) contribuisce analizzando la cinematografia indiana del Novecento con tema "Laila e Majnu", una rilettura indiana del celebre poema persiano. L'autrice si concentra sulle modalità di adattamento di personaggi e situazioni alla sensibilità letteraria e culturale sud-asiatica analizzando la figura di Majnun e la sua "trasformazione indiana." Naseem Ahmad Shah (407-419) concentra invece il proprio lavoro attorno all'impatto di Nizami di Ganja sulla poetica del Sub-continente, ricercando i motivi della *Khamsa* all'interno della produzione letteraria del poeta indo-persiano del tredicesimo secolo Amir Khusraw. Rafael B. Huseynov (421-433) tramite un approccio macro-storico esplora il contributo di Nizami alla storia della letteratura globale, riscontrabile da Oriente a Occidente in una pluralità di forme e generi letterari. Afag Yusufli (421-433) ragiona in prima analisi sulla pluralità di metafore riguardanti il tema dell'amore contenute nel poema *Layla e Majnun* e secondariamente cerca di decifrare gli indizi autobiografici disseminati dal poeta all'interno del componimento.

I due studi che compongono la settima parte (*Regional Archetypes and Recycling Motifs in Nizami's and Rustaveli's Creativity*, 447-460) si concentrano entrambi sul confronto tra i motivi letterari presenti nella produzione poetica di Nizami di Ganja e quelli contenuti all'interno della tradizione poetica georgiana. Irma Ratiani Maka Elbakidze (447-454) focalizza la propria attenzione sulle differenze e i punti di contatto tra il gusto estetico e stilistico del nostro autore e quello del poeta georgiano del dodicesimo secolo Shota Rustaveli, autore del poema *Il cavaliere dalla pelle di leopardo*. Gaga Lomidze (447-460) confronta invece *Le sette principesse* con il poema preromantico *Davitiani* del poeta georgiano del diciottesimo secolo David Guramishvili, mettendo in luce le affinità espressive e le differenze estetiche di due opere così temporalmente distanti.

L'ottava sezione (*Nizami's Heritage in Musical Interpretation and Applied Arts*, pp. 463-502) conclude il volume. Gli studi che la compongono riflettono attorno al tema dell'eredità del poeta persiano nelle belle arti e nelle arti applicate. Maria Teresa Giaveri (463-471) esamina la genesi della celebre fiaba teatrale *Turandocte* (poi libretto di opere liriche intitolate a *Turandot*) ispirata a *Le sette principesse* e mette in luce lo scenario europeo in cui essa maturò, ovvero una stagione di diffusa fascinazione per l'esotismo e le *turqueries*. Asli Samadova (463-471) presenta invece un esperimento di "diplomazia culturale", il *Milli Irsimiz Project*. Fondato nel 2015, il progetto si pone come scopo quello di far meglio conoscere il valore letterario della poesia di Nizami di Ganja promuovendo attività culturali che sappiano avvicinare gli studi specialistici al grande pubblico. Il terzo contributo della sezione è lo studio storico-artistico di Jamila Yusuf Hasanzadeh (483-492) la

quale analizza l'evoluzione stilistica ed estetica delle miniature dei manoscritti della *Khamsa* nel corso di tre secoli di storia. Oggetto di particolare attenzione dell'autrice sono le miniature di tre manoscritti contenuti nelle collezioni di Washington, Istanbul e Londra. Infine, il contributo a conclusione della sezione e dell'intero volume è offerto dal professor emerito J. Christoph Buerger (1944-2022) attraverso una panoramica sulla vasta rappresentazione visiva e musicale dei motivi dei poemi di Nizami di Ganja. Buerger mette in evidenza l'incredibile densità di significati che sanno evocare le narrazioni del poeta e riflette sull'impatto emotivo che esse continuano ad avere, anche oggi, sulla psiche dei suoi lettori, ascoltatori e spettatori.

L'ottava sezione chiude un'opera creativa ed ambiziosa, una preziosa raccolta di voci autorevoli che, pur nella diversità di approcci e contenuti, sono in grado di trasmettere anche al lettore non specialista una chiara idea dell'ampiezza e dell'estrema varietà dello spettro interpretativo di Nizami di Ganja e della sua poetica.

## BIBLIOGRAFIA

- GEYBULLAYEVA, R., RUYMBEKE, C. van. 2020. *The Interpretation of Nizami's Cultural Heritage in the Contemporary Period*. Berlin: Lang.
- NEZĀMĪ DI GANJĒ. 2017. *Le sette principesse*. Trad. e postfazione di A. Bausani. Milano: SE.

*CoSMo*  
*Comparative Studies*  
*in Modernism*

<https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>



<http://centroartidellamodernita.it/>

**SOCI FONDATORI**

Donatella Badin, Anna Battaglia, Giovanni Bottioli, Nadia Caprioglio, Melita Cataldi,  
Giorgio Cerruti, Anna Chiarloni, Daniela Deagostini, Winifred Farrant, Giuliana Ferreccio,  
Maria Teresa Giaveri, Roberto Gilodi, Fedora Giordano, Stefano Giovannuzzi, Chiara  
Lombardi, Franco Marengo, Pier Giuseppe Monateri, Riccardo Morello, Chiara Sandrin,  
Giulio Schiavoni, Carla Vaglio, Federico Vercellone, Barbara Zandrino

