

Recensioni e letture

Noëlle Cuny, *D. H. Lawrence. Le corps en devenir*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, 189 pp.

Non vi è dubbio sul fatto che l'intera produzione letteraria di D. H. Lawrence sia incentrata sulla questione della corporeità. Come si spiega, allora, l'esiguo numero di monografie dedicate al tema del corpo nella narrativa dello scrittore inglese? Avendo trovato una risposta al suo interrogativo di partenza nella vastità e nella complessità della tematica in oggetto, Noëlle Cuny si lancia nell'ardua impresa dell'esplorazione della corporeità in Lawrence, proponendo uno studio di quattro romanzi, *The Rainbow*, *Women in Love*, *Kangaroo* e *The Plumed Serpent*.

La scelta dei testi è legata all'intento dell'autrice di percorrere le due direzioni principali dell'opera del romanziere, in linea con due opposti sistemi di rappresentazione della corporeità. E, difatti, la costruzione dell'io in seno alla modernità industriale, messa in scena nei primi due romanzi, e la rigenerazione del corpo sociale, tema prevalente negli ultimi due, scritti dopo lo choc della guerra, si presentano come due esperienze del corpo pressoché opposte, che creano un effetto speculare, percepito dalla studiosa come una simmetria inversa e riprodotto nella struttura del suo libro.

Noëlle Cuny dichiara la filiazione del suo lavoro dalla prospettiva critica più recente, che ha posto l'enfasi sull'instabilità corporea nei testi dello scrittore inglese, da cui traspare una visione del corpo come organismo in continua tensione tra due poli, l'armonia delle forme del corpo mistico e l'aspetto caotico del corpo storico. Inserito in un sistema di forze contrarie, che, secondo le trasformazioni che interessano i loro rapporti, modificano di volta in volta l'assetto di tale polarità, il corpo in divenire rappresenta al contempo l'essere e la sua negazione, la vita e la morte. Esso è l'esatto contrario del corpo di Leonardo da Vinci, di cui sono messe in risalto la perfezione e la forma intatta, e mostra il suo aspetto decadente nell'esaltazione della malattia. Al misticismo corporeo, emblema della perfezione immortale dell'individuo raggiunta nell'equilibrio cosmico, l'autrice contrappone una corporeità inscritta nella dimensione temporale del divenire storico e costruisce il suo discorso sulla base dell'impossibilità di pervenire a una visione armonica del corpo, evidenziando il fallimento della ricerca mistica messa in atto nei quattro romanzi da lei analizzati, dove il tentativo di fondazione della corporeità da parte di Lawrence si rivela irrealizzabile.

Nell'affrontare la complessa tematica del corpo in Lawrence, Noëlle Cuny dichiara in maniera esplicita la sua intenzione di non soffermarsi sul tema della sessualità, proponendo un'interpretazione basata sul modello del sistema digestivo – piuttosto che su quello del sistema riproduttivo – in cui individua il principio essenziale che regola il dinamismo corporeo in Lawrence e che permette di rigenerare l'organismo attraverso l'eliminazione del-

le scorie e la produzione di energia necessaria per mantenere il corpo in movimento. Al centro del suo lavoro l'autrice pone l'interesse di Lawrence per la continua metamorfosi del corpo umano – organismo in eterno divenire – in cui ogni minima variazione dal modello di sanità ideale riflette uno stato di entropia generale. In Lawrence la malattia del singolo simboleggia il malessere dell'intera civiltà.

I concetti di ereditarietà, evoluzione delle specie e storia socio-industriale, punti cardine dei primi romanzi lawrenciani, sono alla base della sofferenza dell'essere umano, imprigionato in una serie di determinismi che ne ostacolano lo sviluppo individuale. Nella prima parte dello studio, dedicata all'analisi di *The Rainbow* e *Women in Love*, l'enfasi è posta sul tentativo di liberazione dell'individuo dal passato e dalla corruzione della materia, al fine di pervenire a un'umanità rinnovata.

Nel capitolo incentrato su *The Rainbow*, il processo di costruzione dell'identità a partire dalla separazione dell'individuo dalla massa indifferenziata è spiegato in riferimento al concetto di *risoluzione*, termine mutuato dalla chimica e utilizzato frequentemente da Lawrence nella prima parte del romanzo. Avvalendosi del significato insito nella metafora scientifica, che contiene un esplicito richiamo alla curiosità intellettuale dello scrittore – le cui opere testimoniano dell'interesse da lui nutrito nei confronti della biologia e della scienza in generale – l'autrice effettua un'incursione nell'ambito della corporeità che la porta a raggiungere il mistero della materia, caos informe che necessita della separazione nei suoi componenti chimici, dalla quale fare emergere la cellula embrionale del nuovo individuo. Lo sforzo da parte di Ursula di staccarsi dalla materia amorfa è visto come un tentativo di liberazione dal determinismo sociale e dal materialismo biologico, in un percorso evolutivo che va dall'universale al particolare. La costruzione di un corpo integro, ben concentrato nel suo involucro dermico e libero dai legami che lo ancorano a un passato familiare e comunitario, è la finalità che Lawrence si era proposto nella realizzazione di questo romanzo, per definire il quale Noëlle Cuny conia il neologismo di *Körperbildungsroman*. La visione dell'arcobaleno, con cui si conclude *The Rainbow*, è il simbolo della speranza in una futura rigenerazione dell'umanità.

Tale speranza appare, però, negata in *Women in Love*, dove alla risoluzione dell'individuo, volta alla formazione di esseri consci della propria unicità, si sostituisce una sofisticata "ingegneria" dell'umano che crea individui sempre più complessi, dotati della facoltà di "prolungare" il proprio corpo servendosi di strumenti tecnologici che conferiscono loro una nuova forza unita alla capacità di superare i propri limiti. Noëlle Cuny esalta la connessione tra umanità e tecnologia facendo leva sul concetto di "esodarwinismo" elaborato da Michel Serres¹, in base al quale l'uomo, al fine di adattarsi a un ambiente ostile, è interessato da un fenomeno di "esternalizzazione" dei pro-

pri organi, che assumono le caratteristiche di strumenti inorganici, in grado, addirittura, di sostituire parti del corpo indebolite o malate. Una tale umanità rinnovata appare in realtà privata della propria spontaneità, espressa attraverso le sensazioni, in particolare il dolore, che trova la sua realizzazione nel principio del *memento mori*. Alla mutazione esterna dell'individuo corrisponde la conseguente disintegrazione della sua interiorità – processo lento e graduale volto a ricondurre l'organismo complesso ai suoi elementi semplici – che l'autrice fa confluire nella *riduzione*, termine che, ricorrente in *Women in Love*, appartiene allo stesso campo semantico della parola *risoluzione*, di cui si è parlato a proposito del romanzo precedente. L'essere umano giunto a questo stadio evolutivo è, per Lawrence, destinato all'autodistruzione, ad una morte resa inevitabile da un processo di usura, che implica il ritorno allo stato amorfo.

In seguito alla speranza delusa nell'integrità del singolo, che lascia spazio in *Women in Love* all'estetica decadente della *riduzione* dei corpi, nella seconda parte dello studio è affrontata la questione del corpo collettivo come si presenta nei romanzi *Kangaroo* e *The Plumed Serpent*, i quali risentono della prima esperienza di globalizzazione prodotta dalla guerra e dell'allontanamento volontario di Lawrence dalla sua patria.

In *Kangaroo*, romanzo ambientato in Australia nel primo dopoguerra, prevale un'ideologia di stampo utopistico che, incentrata sulla comunione fisica degli individui, ostacola il raggiungimento di un'integrità corporea. Una società così costituita rischia di degenerare in una condizione di apatia, che può essere evitata costringendo gli uomini a volgersi al loro interno, verso la propria anima e il proprio corpo. Il corpo collettivo trova qui espressione nell'eccesso di adiposità corporea, che necessita di una purificazione, una *riduzione*, per utilizzare un termine caro a Lawrence. In questa parte del suo studio, l'autrice si sofferma sul significato del corpo grasso, dilatato a dismisura, riscontrando nella metafora del grosso ventre di kangaroo – protagonista eponimo del romanzo – che sembra contenere tutti gli australiani nella sua eccessiva rotondità, una sorta di sacca marsupiale che diviene simbolo della volontà di fusione universale in cui Lawrence individuava l'aspetto degenerante della vita. Nel corso del romanzo all'opulenza del corpo si contrappone il vuoto spirituale che precorre l'era degli uomini vuoti, gli "hollow men" di T. S. Eliot, assurti a simbolo di una società capitalista che intende colmare la propria vacuità interiore fagocitando ricchezze. Al centro dell'analisi è posto il dualismo antitetico corpo pieno/corpo vuoto, che rimanda alla crisi della democrazia espressa attraverso la dissoluzione dell'individuo nel mondo che lo circonda, mera fisicità debordante che opprime la spiritualità interiore del singolo.

L'ultimo romanzo della "tetralogia" proposta da Noëlle Cuny costituisce l'ennesimo tentativo fallito da parte di D. H. Lawrence di raggiungere

l'ideale del corpo rigenerato. Lo sguardo europeo di Kate Leslie scorge nel popolo messicano una società costituita da esseri privi di nucleo, incapaci tanto di fondare un corpo collettivo, quanto di sviluppare un corpo individuale integro. Il sangue denso e scuro che scorre nelle vene di questi uomini necessita di una purificazione, che si tenta di raggiungere attraverso le operazioni rituali messe in atto dai sacerdoti di Quetzalcoatl, profeti di un rinnovato culto azteco. Le immolazioni effettuate durante tali riti catartici, argomenta Noëlle Cuny, lungi dal mostrare il caos dell'interiorità sotto l'aspetto amorfo delle viscere sanguinanti, si intendono piuttosto come glorificazioni della struttura anatomica umana che vede nell'addome il centro di irradiazione dell'energia proveniente dal groviglio formato dall'intestino, il cui aspetto rimanda alle spire del serpente piumato, simbolo della rinascita dell'umanità. Un principio chiave che traspare dalla lettura di *The Plumed Serpent* proposta da Cuny, è costituito dalla separazione degli individui, di cui sono esaltate le linee di confine, nell'intento di ripristinare l'integrità del corpo. Pertanto, anche quest'ultimo romanzo, che, nell'unione spirituale tra Kate e Cipriano, incarnazione del dio azteco, sembra contenere i presupposti per riuscire nell'impresa della fondazione del corpo mistico, presenta ancora una zona d'ombra, per dirla con l'autrice, che impedisce di trovare una soluzione alla questione della corporeità.

Prendendo le mosse dalla convinzione che il corpo umano, soggetto com'è a un'evoluzione continua, sfugga alla nostra comprensione, il denso studio di Noëlle Cuny offre un'interpretazione originale della corporeità in Lawrence. Sulla base di questo postulato, sorretto da nozioni scientifiche che lo stesso Lawrence invita ad approfondire, la studiosa si addentra nella complessa tematica della fisicità, così centrale nelle opere di questo autore, senza cadere nella facile tentazione di cercare «l'être là où il n'y a que devenir» (p. 20).

OLGA DESIDERIO

Note

1. M. Serres, *Hominescence*, Le Pommier, Paris 2001.

Claudia Gualtieri, Itala Vivan, *Dalla Englishness alla Britishness 1950-2000. Discorsi culturali in trasformazione dal canone imperiale alle storie dell'oggi*, Carocci, Roma 2008, 279 pp.

Questo volume susciterà grande interesse sia negli addetti ai lavori sia in chi si avvicina agli studi culturali ed in particolare alla contemporaneità britannica per la sua completezza e profondità di analisi, condotta in modo accessibile e mai superficiale, ricco di suggestioni critiche e spunti di riflessione. Si passa in questo studio da considerazioni di ampio respiro sulle problematiche di tipo teorico ad analisi precise e stimolanti di autori e testi come Salman Rushdie, *Satanic Verses* (1988); Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*; Caryl Phillips, *The European Tribe* (1987); Zadie Smith, *White Teeth* (2000) per citare i più noti. Si tratta di scrittori che hanno riscritto la storia dell'impero in tutta la sua problematicità e crudezza, là dove invece il centro è rimasto in silenzio. Il saggio introduttivo di Itala Vivan, *Il mondo è una maschera che danza: un manifesto per la mediazione culturale*, riprende la metafora della maschera che lo scrittore nigeriano Chinua Achebe propone in *Arrow of God* (1964) ripercorrendo il percorso degli scrittori contemporanei nel loro interrogarsi su identità e appartenenza. Segue un altro lungo saggio analitico di Claudia Gualtieri: *Il sé e l'altro: lo stereotipo dell'esotismo tra impero e postimpero* che si apre con un'interessante analisi di *Orlando* (1928) di Virginia Woolf. Conclude la parte analitica un altro saggio di Vivan questa volta in lingua inglese: *The Impact of Postcolonial Hybridization on the Britishness of British Literature*.

L'articolazione del volume è composita. Ci sono saggi, ma anche un'ampia selezione di brani. C'è un glossario che spiega in sintesi termini come: cultura, discorso, ideologia, identità, e così via. Questa parte centrale del volume si compone anche di articolate e utilissime cronologie: *Cronologia della Gran Bretagna e dell'impero, 1800-2008*; *Cronologia del welfare, 1900-2008*; *Cronologia della Back Britain, 1948-2008*; *Cronologia dei governi britannici, 1910-2008*.

La seconda parte comprende estratti di testi da varie epoche divisa in sezioni. La prima sezione *Culmine e crisi della Englishness nella master narrative dell'impero* si apre con il celebre brano della *Tempest* di Shakespeare, «You thought me language», e *Robinson Crusoe* di Defoe, e a seguire molti testi, estratti di scritti della regina Vittoria, di Virginia Woolf e di Winston Churchill tra gli altri. Il settimo capitolo è dedicato alle *Nuove cittadinanze* ed include, ad esempio, Mahatma K. Gandhi, *To Every Englishman in India*, e Raja Rao, *English for Indians*. In questa parte c'è una sottosezione intitolata *Verso un'analisi culturalista* che comprende brani tratti da John Osborne, *Fits of Anger*, Richard Hoggart, *The Emerging of Classless Class*; Raymond Williams, *Culture as a Whole Way of Life*; Marshall McLuhan, *The Global Village*.

Nella parte intitolata *Dopo l'impero* i brani scelti vanno dai Beatles ai Sex Pistols, ma sono contenuti anche influenti teorici della Black Britain come Paul Gilroy. I titoli delle sottosezioni sono tematici e cronologici ad un tempo: *Winds of Change*; *Cultural and Subcultural Studies*; *Gli anni del governo conservatore, 1979- 97*; *L'avvento del New Labour*; *La crisi della monarchia*.

Il capitolo nono, *Le identità multiple della Britishness: verso il nuovo millennio*, attinge dalla cultura popolare e pop, includendo, ad esempio, gli U2 con *Sunday Bloody Sunday*, ma anche il discorso del leader del gruppo Paul Bono al Congresso del Labour Party a Brighton nel 2004, il premio Nobel Harold Pinter e l'attuale primo ministro Gordon Brown, oltre a poeti oramai diventati figure cult come il giamaicano Linton Kwesi Johnson e il saggista Tariq Ali, condirettore della gloriosa e rifondata "New Left Review".

L'Appendice bibliografica, a cura di Gualtieri è divisa in sezioni: *Opere di riferimento*, *Testi*, *Bibliografia critica* (a volte non è chiaro, però, perché un testo sia in una sezione e non nell'altra), *Filmografia* (anche se non c'è nel volume uno spazio dedicato al cinema) e un'utile *Sitografia*.

ELEONORA RAO

Anthony R. Guneratne, *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, Palgrave Macmillan, New York 2008, xx + 346 pp.

The study of Shakespeare on film has widely increased since the publication of Roger Manvell's 1971 *Shakespeare and the Film* and Jack Jorgens's ground-breaking and still indispensable 1977 volume *Shakespeare on Film*. Jorgens's film-by-film analysis of the major screen adaptations followed the auteurist approach that continued to dominate film studies as late as Peter Donaldson's 1990 *Shakespearean Films/Shakespearean Directors*, though Donaldson also draws on psychoanalysis, feminist theory, deconstruction, and queer studies. The emphasis on directors was perhaps first challenged by John Collick, whose *Shakespeare, Cinema and Society* (1989) veers away from questions of aesthetics to address the cultural politics of screened Shakespeare. Much of Shakespeare film criticism has been concerned with the author's intention and the productions' proximity to the "original" text, but modern film adaptations must be considered by exploring all the elements and issues involved in film production and marketing. Furthermore, Shakespeare films should be examined in relation to other twentieth- and twenty-first-century cultural events and phenomena.

This is one of the main topics Anthony Guneratne strikingly discusses in his *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*; the book is provocative and original, proposing what amounts to a history of cinema seen through the lens of Shakespeare film. It's worth reporting Peter S. Donaldson's praise for the book: «Guneratne writes with deep learning across several media histories and disciplines and makes illuminating connections no one else has thought of making. His is one of the most interesting voices to come out of the wave of new work on Shakespeare films»¹.

The book's preface immediately highlights Guneratne's pioneering approach: «Can one write a history of cinema based on adaptations of Shakespeare's works? The simple answer that the pages that follow suggest is "yes", but it is a kind of film history that has not been attempted previously. It is the feature, I think, that constitutes this work's most significant contribution to Film Studies and Shakespeare scholarship» (Preface, p. xix). Reading along in the preface, one finds the author underlining the interdisciplinary approach his book intends to promote in relation to studies of Shakespeare films. Interdisciplinarity, indeed, and also hybridity, are two main features of this critical study, as it in fact intermingles various practices – film studies, Shakespeare studies, theories of translation, theatre history, archival scholarship, historiography, postcolonial theory, media theory, art history, visual culture, and cultural history- with the explicit intention of laying a substantial groundwork for future research on Shakespeare films, a term he uses «as inclusively as legitimately possible» (Preface, p. xix).

Moving to the introduction, it's interesting to notice its title: *What's in a name? or, Something like an Introduction*. The beginning of the introduction reads: "In which the author contrives to explain his (book) title and propose a theory of adaptation". As the author puts it, his aim is to offer an adequate theory of film adaptation, where his method has been to introduce a topic by addressing a series of questions. Among the multiple questions this book raises one is clearly crucial: how can a wealth of Shakespeare adaptations benefit Film Studies, and how can this also contribute to the emergent discourse of visual culture? Starting from Méliès's *Shakespeare Writing Julius Caesar* (1908) and ending with John Madden's *Shakespeare in Love* (1996), Guneratne first analyses Biopic in the history of Shakespeare films, and then turns his attention to the way operatic – mainly Italian – staging of Shakespeare plays may affect filmic transpositions of the same plays. After exhaustive explorations of some Russian adaptations of Shakespeare plays, which highlight these adaptations' intertextual connections with «Europe's Shakespeares», he turns to an analysis of Hollywood versions, and their relationship with Shakespeare and Britain, since the Bard of Avon «constitutes a crucial link or point of mediation within what is now conceived as a historically unified Anglo-American culture»².

Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity elucidates the ways in which Shakespeare as a cultural phenomenon has influenced the development of nearly every dimension of cinema, but also, in more recent times, many expressive manners of visual culture *tout court*. A conflict between verbal ways of knowing and visual ways of knowing seems to be as old as Western civilization. The written word combines, of course, both ways of knowing, and for much of its history Western civilization has depended on the written word as its primary means of communication beyond face-to-face contacts. The development of photography, motion pictures, television, and computers with display screens has challenged the long-standing balance between the visual and the verbal – or so it seems to many observers. The staged images of original productions of Shakespeare's plays offer themselves as a case in point. Those images were produced using the most expensive pieces of professional equipment that the acting company owned: its props and costumes. In multi-sensory appeal and interactive possibilities electronic media would seem, then, to be closer than printed books to the circumstances in which Shakespeare's works were originally performed. In this regard, Guneratne seems to suggest that the multilayered nature of film and new media corresponds to the full richness and plurality of Shakespeare's texts. Hence the book also hints at the Shakespearean plays' "malleability" or «latent refusal to stay in one setting, genre, language, nation, character-position or historical juncture»³, which leads to the questions of popularization and adaptation that occupy all five chapters.

The first chapter, *Reconstituting King John: Victorian Theatrical Photo-realism of Adaptation*, testifies that this book can be considered the most comprehensive treatment up to the present of the silent period of Shakespeare filmmaking⁴, simultaneously proposing a theory of adaptation as cultural history.

In the second chapter, entitled *The Exfoliating Folio, or Transnational and International Avant-gardes from Bernhardt's Hamlets to Hollywood's Europeans* a special attention is paid to the Text/Film debate, and to the different processes involved in the analysis of the two different media. Here the author successfully relates cinema's international fortune to Shakespeare. The harmonious correspondence between the nature of a Shakespeare play-text and the development of its cinematic version is outlined here again, as when, referring to one of the Bard's most iconic plays in popular and visual culture, maybe second only to *Romeo and Juliet*, Guneratne claims: «*Hamlet* was a signal moment in Shakespeare's development [...] a decisive phase-shift that seems indicated by a larger proportion of invented words than in any play before or since. Aptly, then, it is one of the most adapted of Shakespeare's plays» (Chapter three, p. 115).

In such an extensive analysis of the Shakespeare on film phenomenon and its implications for the visual cultures of modernity, the fourth chapter, *Genre, Style, and the Politique des Auteurs: Orson Welles versus "William Shakespeare"*, seems to be more than necessary. Welles is one the most representative and innovative of the Shakespearean *auteurs*, but Guneratne wants rather to underline the way his films «challenged the then prevailing norms of any film adaptations of literary classics, questioning notions of film genre and film style as well as the conception of *auteurism* advanced by Truffaut and the early French New Wave» (Chapter four, p. 173).

The final chapter *Six authors in search of a Text: The Shakespeares of Van Sant, Branagh, Godard, Pasolini, Greenaway, and Lubrman* relates the activities of filmmakers working in diverse national industries and historical contexts. The diversity of their works and cultural backgrounds is amplified by the fact that these *auteurs* "meet" in such a controversial and confrontational territory as Shakespeare is identified with. The six directors also offer the author the occasion to linger for a while on the concept of "adaptation" itself. The six different operations of filmic adaptation prove in a special way that adaptation «consists not of a single process of translation but, instead, of a multitude of simultaneous interpretive acts» (p. 211). Peter Greenaway is one of these six authors, and to his *Prospero's Books* (1991) is devoted the section *The Texts in the Author, or Peter Gielgud's Word-Image Plays*. Here Guneratne goes back to the Text/Film debate, which can be also recognised in the interesting opposition the author sets: Pasolini the *contenutista* against Greenaway the ultra-Formalist.

Indeed the relationship between film and book or mass and academic culture, frames this book. An erudite and carefully focused examination of interactions of words, images, music, dance and theatrical styles, it is an innovative history of the most globally pervasive medium of entertainment and a multidisciplinary insight into the ongoing cultural power of the most revered and universal of Renaissance dramatists. Guneratne's study exhibits both a sensitivity to Shakespeare's texts and a deep knowledge of international cinema. Theoretically sophisticated but never obscure, written in a flowing, attractive prose, this book expands beyond any previous approach to Shakespeare on film to become a complex meditation on cinema itself.

MARIA IZZO

Note

1. P. Donaldson, <http://us.macmillan.com/shakespearefilmstudiesandthevisualculture-sofmodernity#praise>, Retrieved on 2009-04-28.
2. M. Bristol, *Shakespeare's America, America's Shakespeare*, Routledge, London 1990, p. 76.
3. C. Jess-Cooke, *Shakespeare on Film: Such Things as Dreams are Made Of*, Wallflower Press, London-New York 1997, p. 4.
4. It is worth remembering that Judith Buchanan has recently published an engaging account on silent Shakespeare films: *Shakespeare on Silent Film. An Excellent Dumb Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

Vénus Khoury-Ghata, *La revenante*, Éditions Écriture, Paris 2009, 202 pp.

Romanzo dall'intreccio complesso, che lascia aperti diversi interrogativi, l'ultima opera di Vénus Khoury-Ghata, *La revenante*, ottempera ai canoni del romanzo libano-francese contemporaneo, arricchendo la già vasta bibliografia di un'autrice tanto prolifica quanto varia, più nelle trame che nei temi.

Insignita di svariati premi letterari, la scrittrice e poetessa di lingua francese è stata, fin dagli esordi, portavoce nostalgica della cultura araba, da lei vissuta in maniera palesemente conflittuale. La celebra nelle descrizioni minuziose e sognanti, prendendo posizione, spesso ironicamente, contro gli stereotipi culturali, baluardi di un immobilismo che si traduce in prima istanza come refrattarietà a ogni ingerenza socio-culturale, linguistica e ideologica "altra".

Tale vagheggiamento, insieme alla dicotomia culturale e ideologica sottesa alla diglossia, alla ricerca identitaria attraverso il recupero delle origini storiche e archeologiche, all'affermazione individuale a prescindere dal pregiudizio sessista o razziale, è quasi topos letterario nel romanzo libanese dell'esilio volontario, e lo si ritrova in quasi tutti i romanzi della Khoury-Ghata, in particolare ne *La Revenante*.

Dal punto di vista tematico, dunque, è possibile tracciare un'analogia di massima con l'altro romanzo dell'autrice, *La maîtresse du notable* (Seghers, 1992): le due opere, infatti, condividono la dialettica di desiderio e necessità, risolta in entrambi i casi a favore del primo, con esiti letali, perché il desiderio si configura sempre come corollario del fatalismo, onnipresente nella tradizione culturale libanese. Costante è anche l'intersecarsi di surreale, fittizio e verosimile, trasposizione narrativa della frammentazione del sé in una cultura ostile e contraddittoria, che rivendica la sua peculiarità a fronte di un'ibridazione forzata.

Se, però, nella *Maîtresse*, sceglie il diario intimo, nella *Revenante* la Khoury-Ghata torna al romanzo quasi tradizionale, come rivendica già dalla postilla a guisa di sottotitolo ("roman"). Il testo è diviso nettamente in due parti, sebbene non ci sia alcuna palese separazione tipografica, ed entrambe presentino una giustapposizione di stili narrativi, con voci narranti plurime e repentine alterazioni ritmiche che contribuiscono ad alterare la linearità di fabula e intreccio, creando un generale senso di destabilizzazione e pathos.

Ne deriva una trama che si snocciola e si rivela a singhiozzi, procedendo come in una sorta di giallo, seguendo una logica distorta dalle continue mistificazioni e rivelazioni, veicolate, a loro volta, dall'intrecciarsi di analesi, prolessi e rivelazioni, destinate ad armonizzarsi in uno scioglimento prevedibile.

Lo scopo di un'architettura così articolata, imperniata sulla sovrapposizione di onirico e concreto, premonizione e lucidità, sembra essere quello di

destabilizzare il lettore, scardinandone le certezze e guidandolo progressivamente verso nuovi orizzonti percettivi, preludio all'incontro con una cultura "altra".

Perciò, al fine di restituire la complessità e la peculiarità di concezioni contrastanti, il narratore onnisciente si parcellizza in un coro di voci narranti la medesima storia: Laura, venticinquenne parigina, ossessionata da incubi e visioni, che, all'indomani di un misterioso incidente, si risveglia da un coma convinta di essere la reincarnazione di Nora, giovane libanese morta nel 1941 sotto le rovine di un tempio romano in Siria. Ricostruire le tappe del suo passato sepolto e misterioso diventa, da quel momento, l'unico imperativo che muove Laura fino a Djebel, rendendola investigatrice prima, archeologa e reporter poi, fino a divenire a sua volta oggetto dello sguardo straniero ed estraneo, punto di fuga di prospettive (culturali e non) antitetice, ognuna con il suo segreto da preservare.

I misteri, però, non sempre si sciolgono del tutto: ad esempio, permane, insoluto, il dubbio su una diacronia sfalsata, che giustappone parentesi temporali in contrasto con la reale età dei protagonisti. E ancora, niente viene spiegato sul perché Laura sia così lucidamente consapevole di essere la reincarnazione di Nora, di come ne conosca il nome, l'età e la storia, di come acquisisca progressivamente maggiore coscienza delle sue radici attraverso intuizioni totalmente inconse, suffragate poi dalle scoperte dei giornali. La stessa scelta dei nomi, tutti occidentali, mistifica l'idea di fondo: il bisogno di valorizzare la cultura araba per contrasto con l'eurocentrismo ironicamente scardinato nella seconda parte del romanzo dalle testimonianze dei narratori/testimoni siriani, il cui fatalismo offre ragioni plausibili ove la logica si arrende.

La convivenza delle due istanze, che si risolve genericamente nello scontro oriente/occidente, è dichiarata implicitamente irrealizzabile sia concretamente (il che spiega le numerose digressioni di resoconto storiografico) sia culturalmente (lo si vede dalle considerazioni amare sull'usurpatore francese maledetto, sulla ragazza parigina presaga di sventura), sia ideologicamente (tant'è che l'impossibilità di armonizzare identità coesistenti e antitetice si risolve con la morte).

Non è un caso, allora, che Laura sia una sorta di outsider: non si sente francese, non si riconosce pienamente in un'"arabità" da cui è dominata e che non riesce a comprendere e padroneggiare. Esule inconsapevole, insomma, divenuta errante, peregrina in cerca di un'identità culturale definita, Laura è in quest'ottica la trasfigurazione letteraria dell'autrice stessa.

Si può dunque affermare che il romanzo si presta a diverse interpretazioni e può essere letto a diversi livelli, snodandosi lentamente, indulgiando sul dettaglio apparentemente insignificante eppure funzionale alla costruzione di una "visione" preposta a veicolare il senso cardine del

testo: pluralità di identità in pluralità di culture, in cerca di una conciliazione impossibile.

Dietro la circolarità del romanzo, la ciclicità del tempo e della storia, corsi e ricorsi fatali, in una diacronia che non ha logica se non nel non-tempo del romanzo: tempo della coscienza che si cerca e ricostruisce la propria identità, che ignora la linearità dei rapporti causa-effetto-conseguenza, e diventa elemento funzionale alle agnizioni, cornice dove tutto è possibile. Si tratta, cioè, di ricostruire gli specifici culturali riconducendoli a un'unità sincronica, individuando punti di fuga verso cui far convergere le direttrici dell'intreccio: è questa la funzione del tempo e del personaggio femminile, singolo e doppio insieme.

Il primo (il tempio di Djebel) rappresenta simbolicamente la fusione delle due culture e lo scontro fra le due cosmologie: tempio romano, reminiscenza della presenza occidentale che ciclicamente si ri-impone e profana ciò che è divenuto baluardo dell'arabità (il tempio, appunto) meritando una punizione divina (gli ufficiali francesi muoiono sotto le rovine). Il doppio crollo (nel 1941 e nel 2005) diventa così metafora di un crollo ideologico, del fallimento di ogni dialogo interculturale percepito come abuso e usurpazione.

Djebel è spartiacque anzitutto funzionale, sorta di metronomo che scandisce i due "tempi" della narrazione (abbozzo di un occidente razionalggiante e riproduzione di un oriente mistico, folklorico, fatalista) e definisce le due personalità di Laura-Nora: donna occidentale inquieta e visionaria, compatita; donna orientale consapevole, sicura, compresa e comprensibile.

Stesso senso ha la parabola di Laura, che si riscopre reincarnazione di Nora, ne ripercorre le tappe di una vita parallela e segreta, e finisce con l'assistere al nuovo crollo, che seppellisce le vestigia di due identità inconciliabili altrimenti e ristabilisce lo status quo originario nel solo modo plausibile.

L'importanza di Laura-Nora nel romanzo è sancita anzitutto narratologicamente: unico personaggio dalla caratterizzazione approfondita, a tutto tondo, che si staglia in netta superiorità rispetto agli altri, semplici comparse. Uno spazio leggermente maggiore è riservato agli arabi, che si delineano nel dialogo e nel motteggio, espressione spontanea e vivace della cultura popolare tradizionale, contrapposta allo stereotipo eurocentrico incarnato dall'occidentale caricaturizzato, marginalizzato, estremamente meno loquace.

Ne consegue un progressivo rovesciamento prospettico ottenuto accentuando visibilmente l'enfasi empatica nella parte del romanzo dedicata all'Oriente, parte in cui il romanzo rallenta, indulgiando sulla descrizione dei vicoli, della vita dei quartieri, dei pensieri e dei costumi.

È, questa, la parte probabilmente meglio riuscita del romanzo, quella dove la *verve* bozzettistica e ironica di Vénus Khoury-Ghata si fa più riconoscibile. La caratterizzazione si fa più concreta, i racconti più incisivi, le am-

bientazioni più accattivanti per quel paradossale *mélange* di barocco e di folklore che rende l'atmosfera a tratti surreale, a tratti riproduzione autentica. I personaggi diventano, così, figurine da melodramma, *clichés* delineati giocando sullo stereotipo (l'anziano arabo, saggio, sonnolento e irascibile, che convive con i gatti e il narghilè) e sul suo rovesciamento (lo stesso anziano, che ostenta una mentalità molto occidentalizzata).

Inoltre, in questa parte, lo stile si fa più poetico e accorato, la propensione all'indagine da thriller lascia il posto a una partecipazione a tratti commossa, a tratti sardonica, sempre però celata dietro un ricercato virtuosismo verbale (reminiscenza delle origini artistiche dell'autrice, che nasce poetessa).

Spartiacque tra le due sezioni è ancora la protagonista, «qui demeure une énigme», e ciononostante è la donna tipica dei romanzi della Khoury-Ghata: emancipata e libera, capace di rovesciare l'egocentrismo sessista e rifiutare la sottomissione patriarcale, divincolandosi da ogni forma di legame stabile. A differenza del modello precedente, però, Laura è una sorta di veggente profetica, custode inconsapevole di un mistero e depositaria ignara di una maledizione atavica, la cui ciclicità è sancita dalle parole amare del tassistà: «seuls les hommes meurent».

Non mancano gli accenni "piccanti" (addirittura al limite dell'incestuoso), che stemperano farsescamente la gravità dei temi, umanizzando le figure, rendendo più verosimile una cornice che altrimenti sarebbe rimasta impalcatura narrativa intorno alla quale far ruotare il dualismo sotteso a tutta l'opera (vita e morte, sogno e realtà, riuniti nella metempsicosi e nella reincarnazione).

La Revenante si riassume, quindi, in una congerie di temi e livelli interpretativi, che fanno del romanzo una sintesi della poetica dell'autrice, ma che indeboliscono a volte la scorrevolezza della lettura, frammentandone il ritmo, appesantendo una trama sovrabbondante di avvenimenti concatenati da una logica non sempre intelligibile.

Pertanto, non si può etichettare *La Revenante* come il capolavoro della Khoury-Ghata, sebbene resti lodevole per gli spunti interessanti e la capacità di affrontare temi delicati senza pedanteria, moralismo o didascalismo.

MARA QUINTARELLI

Vitorino Magalhães Godinho, *A expansão quatrocentista Portuguesa*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 2008, 399 pp.

Vitorino Magalhães Godinho, *Ensaaios e estudos. Uma maneira de pensar*, vol. I, Sá Da Costa Editora, Lisboa 2009, 485 pp.

A breve distanza di tempo sono state ripubblicate due opere di Vitorino Magalhães Godinho, *A expansão quatrocentista portuguesa* (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2008) e *Ensaaios e estudos. Uma maneira de pensar*, volume I (Sá da Costa, Lisboa, 2009). Si tratta in entrambi i casi di testi che avevano visto la luce nei lontani anni Sessanta-Settanta del secolo passato e quindi per l'occasione rivisitati dall'autore, vale a dire depurati delle parti ritenute superate dalle ricerche nel frattempo pubblicate, compensate con nuove versioni o interi scritti inediti.

Il primo dato da rilevare, comunque, è che i nuovi innesti segnalano la continuità di un "modo di pensare" che si è sviluppato mantenendo salde le radici nei propositi iniziali. A parziale conferma potrebbero valere i "paratesti" di nuovo conio, l'introduzione e la prefazione delle rispettive opere, nei quali l'autore con *vis polemica* lamenta l'abbandono del "tempo lungo", delle nozioni ancora feconde di mentalità, classi sociali, modi di produzione, in sostanza gran parte del pensiero scientifico che va da Marx alle "Annales" e critica implicitamente le nuove scuole storiografiche, per esempio i *Cultural Studies* della *New Cultural History* che a queste categorie preferiscono la microstoria, il quotidiano, la cultura materiale.

In tal senso, posticipando la lettura della monografia dedicata all'espansione marittima portoghese, gli scritti raccolti in *Ensaaios e estudos. Uma maneira de pensar* possono assumere un valore propedeutico per prendere confidenza con una metodologia e un'analisi storiografica che oltre alla vastissima erudizione trova sostegno nei concetti fondamentali di "struttura" e di "complesso storico-geografico", nella costruzione di modelli o nell'analisi quantitativa.

Il saggio che apre la raccolta, *A concepção da Historia de Portugal*, dimostra immediatamente come la nozione di "struttura" intervenga a rinnovare la vecchia concezione storiografica portoghese, l'*histoire événementielle* per dirla con Braudel, che divideva la storia in periodi affidandosi a date precise, avvenimenti di particolare importanza, personaggi definiti, mentre, anche trovando un compromesso su alcuni punti di cesura condivisibili, lo studio della società va espletato attraverso i tempi, indagando le reti di relazioni che definiscono le strutture successive e tenendo sempre in debito conto che in ogni epoca permangono modi di pensare e fattori socio-economici delle epoche precedenti. L'incedere analitico dell'autore non si limita alla congiuntura del breve e medio periodo, segue a piccoli passi la "storia quasi immobile", i mutamenti che scorrono lungo l'arco di secoli e attraverso la

longue durée affronta la *vexata quaestio* dell'identità portoghese (*Reflexão sobre Portugal e os portugueses, Portugal – A identidade nacional, Os portugueses em busca de si próprios*), di un Portogallo che sorge sottraendosi all'omogeneità peninsulare, a nord abbandonando le origini galiziane e ad est negando i contatti con i regni cristiani, per integrarsi con l'eterogeneo sud islamizzato, rivolto verso il Mediterraneo.

“Regioni” che si vanno configurando nel corso dei secoli e che lo strumento della categoria di “complesso storico-geografico”, impiegata per esempio per indagare le radici medievali delle scoperte portoghesi, permette allo storico che coniuga gli elementi economici a quelli geografici di suddividere la Penisola in Catalogna-Valencia, mondo cantabrico, Andalusia-litorale mediterraneo trovando così l'origine di quel “mosaico di nazionalità” che è la Spagna, così distinto dal più uniforme rettangolo portoghese che è nazione indipendente dalla metà del XII secolo.

L'interazione tra spazio ed economia, binomio che emerge ancor più nitidamente in diversi testi (*“Entender la praxis de los negocios”. Esboço de modelo para a economia dos séculos XV e XVI, A viragem mundial de 1517-1524 e o império português, A «revolução dos preços» e as flutuações económicas no século XVI, Flutuações económicas e devir estrutural do século XV ao século XVII e A construção de modelos para as economias pré-estatísticas*), permette di avvicinarsi al processo di elaborazione dei “modelli”, nel quale lo storico agisce da scienziato, formula ipotesi attraverso le quali elabora i dati e in correlazione le fonti, e li lascia agire in relazione ai processi di trasformazione collettiva, poggiando sul presupposto di una storia orientata ai problemi (*l'histoire-problème* di Lucien Febvre), alle sensibilità, alle forme del pensare e dell'agire degli uomini. Modelli “economici”, quindi, che non si limitano a individuare le crisi intercicliche o ad analizzare l'andamento dei prezzi ma evidenziano come l'approccio interdisciplinare inaugurato dalle “Annales” venga qui confermato nell'aspirazione a voler cogliere la “totalità” del sociale.

Si spiega allora la necessità di affidarsi all'analisi quantitativa che ritroviamo in più saggi, ma sulla quale si sofferma in *Veneza – As dimensões de uma presença em frente a um mundo tão mudado. Séculos XV e XVI*, e nello scritto che conclude la raccolta, *Alexandre Herculano. O cidadão e o centista*. Per comprendere come si producano i fenomeni sociali non è sufficiente un'analisi qualitativa, questa può esser riservata all'indagine di fatti isolati, mentre se si vuol tentare di afferrare la “totalità” – per esempio dei fatti economici di un intero paese – è necessario ricorrere all'ausilio del metodo statistico che seguendo Labrousse e superando le diffidenze di Braudel, lo storico portoghese, autore anche del celebre *Prix et monnaies au Portugal – 1750-1850*, utilizza in più occasioni, arricchendo di tabelle e di analisi puntuali i suoi già densi scritti.

Una raccolta di saggi, quindi, che può essere un'utile introduzione a un "glossario" storiografico applicato dallo storico portoghese in *A expansão quatrocentista portuguesa*, opera di largo respiro ove si rende manifesto il procedere per ipotesi e verifiche, ponendo, con fare maieutico, domande all'antecedente storiografia sull'espansionismo, colpevole molto spesso di preconcetti sciovinisti o di parzialità nell'analisi in quanto sprovvista di ricerche in campo economico o indifferente alle strutture sociali e alle mentalità. Nell'ambito dunque di una prospettiva interdisciplinare lo studio di Vitorino Magalhães Godinho, fedele allo strutturalismo "annalistico", si rivolge inizialmente alla rivoluzione intellettuale del XIII secolo, che segna il passaggio da una geografia mitica che configurava il globo simbolicamente – senza alcuna legge scientifica di corrispondenza nelle forme e nelle dimensioni – al primo sistema cartografico elaborato grazie all'uso della bussola arrivata dalla Cina e alla riscoperta della geometria euclidea, che permise di stimare le distanze e di costruire uno spazio "reale". È la prima tessera di un mosaico che l'autore andrà componendo in corso d'opera e che si prefigge di rintracciare, secondo i dettami della *histoire globale*, tutti i fattori che hanno dato origine all'espansione atlantica portoghese.

Al problema dell'origine, infatti, dedica un intero capitolo, attraverso il quale passa in rassegna le conclusioni cui è arrivata la storiografia portoghese e dalle quali poi si dipana la sua *pars construens*. Se in Oliveira Martins e António Sergio sembra preponderante la dominanza dei fattori economico-scientifici a danno dell'entusiasmo religioso, Joaquim Bensaúde riprende l'argomentazione religiosa anti-Islam e innalza D. Henrique a realizzatore della politica pontificia, visione anche del Jaime Cortesão maturo che individua nella minaccia dei turchi la causa decisiva delle navigazioni atlantiche portoghesi. Ma l'attenzione è riservata soprattutto a Veiga Simões, in qualche modo vicino alle "Annales" avendo tentato di spiegare l'espansionismo come un lungo processo sociale che trova le sue radici fin nella *Reconquista*, rilevando l'importanza di D. Pedro oltre che di D. Henrique e abbandonando la visione individual-vitalistica e soprattutto immettendo l'analisi delle classi nella storiografia *dos descobrimentos*.

Proseguendo nella *pars destruens*, Vitorino Magalhães Godinho mostra come sia totalmente improponibile la tesi che individua la causa dell'espansione oceanica in una sorta di reazione all'imperversare ottomano, per ragioni sia geografiche che cronologiche. L'impero turco è nel suo sostrato geografico anatolico-balcanico e la presa di Ceuta da parte dei portoghesi è pianificata fin dal 1409, così come i viaggi verso Porto Santo e Madeira sono anteriori alla riedificazione dalle ceneri dell'impero ottomano che comincia nel 1421 guidata da Murad II. È un tipico esempio di come l'autore proceda attraverso un'analisi rigorosa a disinnescare gli "anacronismi" in cui molti storici sono caduti, rivolti al passato con la mentalità del presente. Solo nel XVI

secolo la politica portoghese comincia a preoccuparsi dell'espansione turca, mentre nel quadro della geografia politica ed economica del XV secolo non vi è alcuna ostruzione ottomana alle rotte verso l'India.

L'attenzione dello storico "strutturalista" si rivolge dunque in altra direzione, prendendo in esame gli antecedenti medievali e la configurazione dei complessi economici che si sono andati sviluppando in Europa (quello mediterraneo, quello settentrionale ...) ma soprattutto proseguendo l'opera di Veiga Simões, individuando nella transizione dalla società signorile e urbana del Medioevo (incalzata dalla nuova classe borghese) all'economia nazionale protocapitalistica uno dei vettori dell'espansione oceanica europea.

Si tratta di un'analisi "economica", di natura marxista, che analizza le relazioni commerciali – e dunque marittime – nel loro lento processo di trasformazione, con il sorgere dell'intermediazione della "moneta", delle prime società commerciali, delle corporazioni o di figure preposte al prelievo delle imposte, fattori tutti che partecipano all'origine dell'accumulazione di capitali e alla dissoluzione del regime "signorile". È nell'urbanizzazione causata a metà del secolo XIV dalla peste nera con la conseguente scarsità di manodopera, nella necessità dell'oro come mezzo di scambio, nella mancanza di mezzi di pagamento per soddisfare le esigenze di cereali, nella ricerca di territori per la coltivazione della canna da zucchero, che si trova la spiegazione dei molteplici interessi che mossero nobiltà in crisi e borghesia in ascesa a progettare agli albori del XV secolo l'occupazione di Ceuta e a intraprendere poi i viaggi costieri verso la Guinea per raggiungere l'oro del Sudan.

Processi collettivi che riguardano l'intera Europa e "progetti" nazionali che chiamano in causa figure storiche come D. Henrique, al quale una certa storiografia attribuiva tutto l'onore e l'onere del grande fenomeno delle scoperte quattrocentesche. Ora è indubbio che le individualità storiche hanno la loro importanza nel complesso degli eventi, ma per lo storico delle "Annales" questa si misura a partire dall'*outillage mental* (l'«apparato concettuale» si potrebbe dire) dell'epoca. Impostando il problema in termini di psicologia storica le conclusioni a cui si arriva sono ancora una volta molteplici e non ci si può affidare con fiducia né alle fonti coeve, carenti nella comprensione della vita sociale, né agli "anacronismi" *post mortem* che, non considerando l'ideologia del XV secolo, non distinguono come gli interessi materiali siano solo un mezzo rivolto al vero fine che è il servizio di Dio. Già i cronisti rilevavano, ma in modo parziale, che nell'animo di D. Henrique albergasse sia uno spirito "commerciale" che uno spirito di Crociata contro gli infedeli, o una certa curiosità geografica così come l'ambizione ad accrescere il suo *status* e il suo onore di cavaliere. Quel che in loro mancava era la comprensione di un nuovo processo che andava evolvendo, una nuova formazione economico-sociale foriera di una

mentalità che integrava lo spirito cavalleresco e di Crociata con l'embrionale concezione moderna del "profitto".

Lo storico portoghese insiste quindi sul ruolo delle classi e trova probabile che la ragione delle scoperte risieda nell'esigenza "mercantile" della borghesia – condotta con pratiche pacifiche e in parte interessata al valore scientifico – e nell'avidità "conquistatrice" della nobiltà. A questo si aggiunge l'importanza del progresso tecnico stimolato dalle sfide a cui obbligava il sistema di circolazione marittima ed atmosferica – i venti e le correnti oceaniche – ma anche il "caso", uno dei fattori che nella storia continua ad avere il suo luogo deputato. I viaggi di andata lungo la costa del litorale africano verso la Guinea non creano problemi perché il vento è a prua, ma al ritorno non è possibile seguire la stessa rotta perché i venti sono contrari. È per questo che le caravelle e le altre imbarcazioni portoghesi si sono allontanate dal continente e con ogni probabilità in questo sperimentare nuove rotte risiede la causa della scoperta delle Azzorre e dell'arcipelago di Capoverde, fondamentali conquiste per avventurarsi nella navigazione d'altura rivolta al continente americano. Ma il predominio portoghese nasce anche dalla rivoluzione tecnica nella navigazione che ha radici nel XIII secolo e si sviluppa in tutto l'arco del XIV. Dall'invenzione della bussola ai portolani, dalle carte di navigazione fino ad arrivare negli ultimi decenni del Quattrocento al quadrante nautico che permetteva di calcolare la latitudine basandosi sull'altezza degli astri e alla nautica astronomica *tout court*.

Attraverso un'analisi globale dei processi socio-economici, *A expansão quatrocentista portuguesa*, riesce a dimostrare che la causa dell'espansione portoghese non risiede nell'unilaterale "volontà" di un singolo individuo o nell'anelito religioso che reagisce alla minaccia ottomana. I fattori che hanno cooperato a produrre tale processo, come è stato rilevato, sono molteplici, ma tra questi è necessario sottolineare come l'analisi "strutturale" di Vitorino Magalhães Godinho riesca ad individuare due elementi assenti nella storiografia sull'espansione, il sorgere di un tipo sociale nuovo – "il cavaliere-mercante" – e il formarsi di un embrionale mercantilismo statuale, elementi che aggiunti agli altri e connessi tra loro potranno fornire, dell'espansione oceanica portoghese, una "provvisoria" spiegazione storica.

MARCO PERETTI

Erin Manning, *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, 195 pp.

Per secoli il corpo è stato considerato come un organismo sistematizzato di cui i sensi costituiscono l'espressione. La ricerca di Erin Manning si muove in una direzione diametralmente opposta, ponendo l'accento, più che sull'articolazione del corpo attraverso i sensi, sull'interazione di questi ultimi nell'ambito di un corpo *processuale*.

L'autrice insiste sulla problematicità di una categorizzazione del corpo entro le dimensioni "sessuale" e di "genere" (Judith Butler) e si sofferma, invece, sulla capacità del corpo di generare, "to engender". Butler individua nella costituzione del corpo il processo fondamentale su cui si fonda la costruzione del soggetto; l'incarnazione, infatti, è necessaria per qualsiasi proposta politica di trasformazione del soggetto e delle dinamiche di potere che ne governano la costituzione. La materialità del corpo, regolata da norme stabilite dentro ed attraverso il linguaggio, è legata a doppio filo alla questione del genere "sessuale", essendo quest'ultima una delle norme attraverso le quali la corporeità viene materializzata dal potere. Manning obietta che la materializzazione di un corpo, finisce per relegarlo ad una dimensione di staticità, e contrappone la nozione di "metastabilità" come manifestazione della funzionalità dei sensi. Secondo Manning un corpo materializzato è un corpo confinato in una condizione statica; a questa l'autrice oppone l'idea di una dimensione, che chiama "metastabilità", in cui i sensi possano pienamente manifestare la loro funzionalità.

Tra i cinque sensi umani, l'autrice si concentra sul "tatto", che sfugge a qualsiasi possibilità normativa e/o materializzante e che, presupponendo uno scambio continuo tra il soggetto attivo (chi tocca) e quello passivo (chi riceve), ri-genera la materia corporea in un flusso incessante e sfugge ad ogni processo identificativo. Connotare un corpo in termini di genere, sessualità o identità vuol dire quindi relegarlo ad una condizione di ristagno entro le norme che regolano la dimensione politica corporea. Il tatto, invece, prevede una ricollocazione continua dei corpi che ne sfuma i contorni.

In *Politics of Touch* il tatto viene concepito sinesteticamente, quale movimento operante attraverso vettori relazionali in una dinamica di mutuo scambio con gli altri sensi. Come esempio di questa ri-generazione incessante del corpo attraverso il tatto Manning sceglie il tango.

All'interno di quella che definisce "politica del tatto", l'autrice riflette anche sulla sistematicità del vivere umano nel tempo e nello spazio. La concezione del corpo come statico, collocato in una preesistente e predefinita dimensione spazio-temporale, comporta una precisa distinzione tra soggetti attivi e passivi, tra chi tocca e chi viene toccato. Al modello tradizionale basato su attività e passività, Manning contrappone un modello relazionale,

in cui il tempo e lo spazio vengono anch'essi alterati dai movimenti del corpo, il quale, non deve essere considerato come soggetto che si muove nello spazio e nel tempo, ma, al contrario, come artefice della dimensione spazio-temporale.

Il tango si presenta in Manning come un esempio di "transculturazione", di manifestazione del *displacement* "geografico" e "storico", in cui il corpo è concepito in virtù di un'interazione reciproca, sfaccettata e molteplice delle zone di contatto. Attraverso lo studio del film di Wong Kar-Wai *Happy Together* (1997), Manning suggerisce l'idea di un ballo che non è mera intersezione di mani o di passi, ma un "reaching-towards", un approssimarsi ad un altro corpo in cui non esiste la dicotomia del tempo e dello spazio, ma la dimensione spazio-tempo in cui si ha il movimento corporeo.

L'autrice passa in rassegna varie interpretazioni possibili del film che può essere letto come un'opera sull'omosessualità, sul tango o sull'impossibilità di metter radici. Queste "incarnazioni" del prodotto filmico, però, vengono ben presto accantonate a favore della molteplicità degli strati identitari, di dislocamento e di incontro di cui il tango consta. Esso è fatto di movimenti concatenati in cui il dare e l'avere non si diversificano mai, in quanto l'uno presuppone l'altro e si sostituisce ad esso in una catena infinita di divenire. Il tango, perciò, non è pensato come un semplice insieme di tecnicismi e di ruoli nell'ambito di una tradizione coreografica e nazionalistica, bensì come una negoziazione tra tale tradizione e la mutazione dello spazio-tempo. L'identità individuale sfuma nella reciprocità dei movimenti. Manning usa il tango come elemento esemplare, ma si allarga anche alla dimensione del discorso della sovranità dello stato. Il tango è per Manning il modello di un discorso che si estende alla forma di uno stato e di una società e alla possibilità di ridefinire entrambi secondo una concezione diversa del corpo. Se si impedisce la mobilità dei corpi, essi confluiscono, nell'immaginario collettivo, in categorie stagne, che marcano netti confini, distinzioni e, di conseguenza, identificazioni tra concetti come quelli di cittadino, rifugiato, uomo, donna, senz'atletto. Prescindendo dalla mobilità, uno stato può concepire la propria "politica corporea" come unificata, come un unico blocco compatto sistematizzato. In questa prospettiva, il corpo non è concepito più in virtù dei propri sensi, ma del "common sense", del senso comune. Al contrario un corpo in movimento, non generalizza, ma genera. Questo atto generativo si manifesta, per Manning, attraverso il tatto, la cui capacità produttiva si manifesta attraverso la reciprocità. Il tatto genera, inventa, e l'invenzione è politica proprio perché si basa sulla proprietà del corpo di "mettersi in relazione".

L'autrice si interroga sulla possibilità di pensare ad una organicità del corpo. La risposta è negativa, e la conduce ad una riflessione sulla nozione di "corpo senza organi", che occupa l'ultima sezione del libro. Partendo da

Antonin Artaud, e passando attraverso Gilles Deleuze e Félix Guattari, Manning rimarca che la peculiarità del corpo in movimento risiede proprio nel suo disgiungersi dalla componente anatomica, prima, e poi anche identitaria, autoritaria, geografica, economica e storica. L'isolamento di uno solo di questi tratti distintivi basterebbe a rendere il corpo "organismo", pertanto l'unica strada possibile è il molteplice. La molteplicità, infatti, minando, per così dire, l'ordine di un sistema, permette di concepire ciascuna componente individuale non nel proprio isolamento, bensì in una metastabilità che vede tutti i Corpi senza Organi relazionarsi e mutare vicendevolmente.

La novità del testo di Manning consiste in un orientamento verso il Postumano, che, più che puntare sulle proprietà umane di un corpo, ne indaga l'aspetto protesico. L'autrice si riaggancia alla definizione di Katherine N. Hayles, che in *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (1999) definisce il corpo quale portato di un insieme di componenti che vedono il materiale umano, cibernetico, informatico fusi in un'unica amalgama. Secondo Manning la concezione di un corpo come insieme di organi funzionali e funzionalizzati conduce facilmente all'idea dell'"organismo". Tuttavia, la capacità di agire *con* ed *attraverso* gli organi porta un corpo ad una ri-definizione, re-invenzione di se stesso. È il divenire, dunque, che allontana il corpo dall'organicità e il corpo postumano, conclude Manning, può essere associato al "corpo senza organi" proprio grazie alla tecnologia che, innescando un flusso continuo di metamorfosi, supera il mero organismo, riattraversandolo in molteplici passaggi e mantenendolo in una perenne mutazione.

GIUSEPPINA BOTTA

Juan José Millás¹, *Los objetos nos llaman*, Seix Barral, Barcelona 2008, 245 pp.

«Un libro que quizá sea el último»: con queste parole un commosso Juan José Millás (Valencia, 1946) decretava la fine del viaggio autobiografico che l'aveva visto fanciullo nell'azzurra Valencia, adolescente povero e curioso nello sgangherato *barrio* Prosperidad di Madrid, impiegato-scrittore negli uffici di Iberia e, infine, affermato "hombre de letras". Le dita sulla tastiera come chiodi su di un feretro. Dentro, tutto un mondo: il freddo che dischiude le ferite della vecchia casa di famiglia, i calzini slabbrati, gli stivali di pelle marrone dagli innumerevoli rattoppi, quel presente dei portoni umidi della *posguerra* che puzzava inevitabilmente di *fracaso* futuro. *El Mundo*, insomma, quel libro a forma di tomba in cui Millás riversava e rinchiudeva la toccante esperienza di un breve reportage su sé stesso, trasformatosi progressivamente nella pluripremiata autobiografia di uno scrittore di successo, vincitore del Premio Planeta 2007 e del Premio Nacional de Narrativa 2008.

Eppure, contrariamente alla sua stessa profezia, a quel «forse sarà l'ultimo», a distanza di poco più di un anno Millás si fa vivo con un nuovo lavoro, *Los objetos nos llaman* (Gli oggetti ci chiamano), titolo emblematico, certantamente attribuito ad un improbabile scrittore francese di nome Pierre Clausaut. Settantacinque racconti, divisi nettamente in due sezioni, *Los orígenes* e *La vida*, per rinnovare, in questa forma chiusa e breve, ricerche formali e temi ipertroficamente presenti in tutta la sua narrativa e ormai noti al curioso lettore. Declinazioni della tendenza di Millás alla reinterpretazione onirica del quotidiano ed all'accettazione realistica del surreale, questi racconti si inseriscono, infatti, nel fecondo solco scavato da *Primavera de luto y otros cuentos*, rinsaldato da *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* e continuamente irrorato dalle centinaia di *artícuents* pubblicati nel corso degli anni su "El País".

Per le vie sbrecciate e strette dell'infanzia si snodano le ventotto storie di *Los orígenes*, in cui accessi misteriosi (*La Puerta*), impercettibili mutazioni sessuali (*Una metamorfosis completa*) e improvvise hoffmanniane animazioni di manichini (*Continúo soltero*) si inseriscono nel quadro di una saga familiare, della quale sono protagonisti padri, madri, fratelli, amici. Un unico personaggio-figlio sembra essere il narratore. Anche se rifratto, egli è ennesima incarnazione di quel *Telemaco fin de siglo* che in *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) ripercorre e ricapitola miti e tentativi gnoseologici, alla ricerca di una *paternidad* da negare prontamente per affermare il valore supremo dell'illegittimità, della letteratura del bastardo.

Di diverso livello letterario ma con elementi comuni sono anche i racconti "adulti" che confluiscono in *La vida*. Ad inaugurare la serie è il testo *Una vocación de clase media*, di cui è protagonista Vicente Holgado, presenza ossessionata ed ossessionante dei migliori racconti di Juan José Millás. An-

cora una volta, Vicente è chiamato a vestire i panni dello scrittore mediocre alle prese con un bislacco progetto letterario – un romanzo a forma di tartaruga, con un guscio granitico a contenimento della molle trama centrale – la cui elaborazione è però interrotta dalla misteriosa morte del cognato paralitico, della quale Holgado viene erroneamente ritenuto colpevole. È questo uno dei pochissimi racconti in cui il protagonista ha un nome proprio. Altrove solo presenze, *bultos*, che Millás si diverte a collocare in contesti ordinari e fantastici, rigirando la realtà come un calzino, a riprova della sua convinzione che «lo normal es lo anormal». E allora spazio ai personaggi che cambiano identità a seconda dei giorni della settimana (*Alternancia*), ai concorsi per delinquenti indetti dal Ministerio de Interior (*Cuando no pasa nada*), agli zoppi immaginari (*El cojo contrariado*), alle macchie di colore che diventano scarafaggi e portano a spasso gli uomini per le strade della città (*Una historia verdadera*). E, se non bastasse, c'è chi per sbaglio sogna vageggiamenti altrui e si domanda a quale ufficio rivolgersi per restituirli (*Una vida y un sueño*), chi si orienta perfettamente a Madrid con la cartina di Buenos Aires (*La guía de Madrid*), chi vive con un giorno d'anticipo sul mondo e può già raccontare il martedì di essere morto il mercoledì successivo (*Mañana moriré*).

Sviluppati lungo il consueto asse topografico madrilenico che va da Príncipe de Vergara a Calle López de Hoyos al *barrio* Prosperidad, i racconti di *Los objetos nos llaman* ereditano dagli ultimi lavori di Millás l'interesse per la sperimentazione dei diversi livelli di permeabilità e penetrazione formale tra *cuento* e *novela*. Se altrove, però, era la narrazione breve a contaminare con la sua struttura episodica la *novela*, qui è il genere lungo ad imporre alla tradizionale autarchia del *cuento* una serie di relazioni che fanno di *Los objetos nos llaman* non una semplice raccolta di racconti ma il progetto di un romanzo occulto.

Frequente è il ricorso al paradosso, al fantastico che, come in altri racconti di Millás, è strumento epistemico, *à la Cortázar*. La messa in discussione dell'ordine preconstituito è il primo passo verso la rivelazione dell'inautenticità di un mondo, il nostro, che è ormai entrato in un processo di *desrealización*. La mutilazione di un braccio, il rammarico di un padre che poche volte, quando ancora poteva, ha stretto a sé il figlio e la pressione di quell'arto immaginario così viva sulla pelle del giovane (*El brazo derecho de mi padre*); il desiderio di un uomo solo di trovarsi una compagnia non già per condividere l'esistenza, ma per mantenere vivo almeno l'uso del linguaggio (*Relaciones personales*): gli oggetti ci chiamano, sì, ma noi abbiamo smesso di parlare. Al *pathos* delle cose corrisponde un'esecrabile *apatheia* dell'uomo.

Millás è qui come il comandante del sottomarino Kursk, protagonista dell'*articulo* *Escribir II*, che sente la morte arrampicarsi su per le gambe ma

si fa spettatore delle sue ultime ore e riesce a raccontare. Con i vestiti grondanti di inspiegabile e insana realtà, lo scrittore fa suo quel cortazariano «sentimiento de no estar del todo» e sceglie l'interstizio: astrae, scrive, si scrive. Una penna che è un bisturi con cui estirpa e rinnova ossessioni metastatiche, incide ferite nel corpo indolente del vivere quotidiano, disseziona escrescenze di vita alle quali è stato raschiato via il perché. «Escribir no es más que tomar la materia prima de la realidad y convertirla en literatura para hacerla más digerible» [Scrivere non è altro che prendere la materia prima della realtà e trasformarla in letteratura per renderla più digeribile] si legge nel racconto *Elaboración de productos*. Letteratura e digestione. *Buen provecho*.

ANTONELLA RUSSO

Note

1. Juan José Millás (Valencia, 1946) è uno dei nomi più noti della letteratura spagnola contemporanea. Ha esordito nel 1974 con *Cerberos son las sombras* (Premio Sésamo). Tra i suoi romanzi più rilevanti si ricordano: *Visión del abogado* (1977), *El Jardín vacío* (1981), *Papel Mojado* (1983), *Letra muerta* (1983), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *Dos mujeres en Praga* (2002). Sue sono le raccolte di racconti *Primavera de luto y otros cuentos* (1992), *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* (1994), *Articuentos* (2000). Millás è anche editorialista per "El País", ed ha ricevuto come giornalista il *Premio Mariano de Cavia* (1999) e il *Miguel Delibes* (2002). La sua autobiografia romanzata, *El Mundo*, ha ottenuto il Premio Planeta 2007. Nel 2008, il Ministerio de Cultura Español gli ha conferito il Premio Nacional de Narrativa. La sua opera è stata tradotta in ventitré lingue. In italiano sono disponibili: *Il disordine del tuo nome* (Cronopio edizioni, 1994), *L'ordine alfabetico* (Il Saggiatore, 2001), *Non guardare sotto il letto* (Il Saggiatore, 2002), *Racconti di adulteri disorientati* (Einaudi, 2004), *Solitudini di Elena* (Einaudi, 2006), *Laura e Julio* (Einaudi, 2007).

Claudia Öhlschläger (Hrsg.), *Narration und Ethik*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2009, 248 pp.

Negli studi letterari e culturali, specialmente in ambito anglosassone e tedesco, la complessa rete di rapporti che legano l'etica all'estetica è tornata al centro di un interessante dibattito – a partire in particolare dagli anni Novanta¹ – nel quale non si guarda tanto alla dimensione morale suscitata dal testo, quanto alle implicazioni etiche all'interno della narratività e alle strategie estetiche che le realizzano.

Il volume *Narration und Ethik*, frutto di un convegno internazionale tenutosi all'Università di Paderborn nel gennaio 2007, si pone l'obiettivo di fornire nuovi impulsi alla discussione su quello che è stato definito un «ethical turn», enfatizzando il significato della narratività stessa per la produzione di costellazioni etico-estetiche. In questa prospettiva, come si diceva, non si considera la dimensione etica come una ricerca di valori quali quelli del “giusto comportamento” o di una “vita riuscita” espressi in forma letteraria, ma si analizzano le possibilità che la letteratura, grazie alla sua qualità “fittizia”, ha di aprire spazi alternativi al pensare e all'agire. *Narration und Ethik* unisce a riflessioni filosofiche sul tema studi su casi specifici che, da un lato, ripensano gli eventuali orientamenti etici della narrativa e, dall'altro, s'interrogano sulle strutture narrative stesse come forme di una messa in scena fittizia di questioni etiche. Sono infatti numerosi i casi nei quali dalla struttura estetico-narrativa del testo letterario emergono situazioni critiche e paradossali. In questo senso l'etica non si presenta più come una categoria esterna al testo, ma come una categoria inerente alla struttura poetica e poetologica del testo stesso.

Come afferma Wolfgang Müller Funk², ogni cultura si costruisce su forme narrative, per cui atti, forme e strutture del narrare partecipano, nella stessa misura della storia narrata, ad una costituzione di senso e di valori: «Narrative stiften Sinn, nicht aufgrund ihrer jeweiligen Inhalte, sondern auf Grund der ihnen eigenen strukturellen Konstellationen: weil sie eine lineare Ordnung der Zeichen etablieren»³. Le forme narrative tradizionali, sempre dirette verso un punto di approdo, verso una meta, posseggono dunque una finalità legata alla temporalità e alla dimensione dell'agire. Da questo punto di vista è loro inerente un momento valutativo. Ciò, però, non vale per la narrativa della modernità che, invece, in molti casi, rinuncia alla linearità e alla finalità. Basti pensare a *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*) di Robert Musil, che si interroga poetologicamente sullo svolgersi del filo della narrazione, oppure a Proust, che con il suo principio di una «mémoire involontaire» va oltre i limiti della misura del tempo fisico. Secondo Thomas Wägenbaur, la narratività trasmette e mette in atto una «Verhandlung des Verhältnisses von sein und sollen», una negoziazione tra essere e dovere (es-

sere), grazie alla quale le opere narrative hanno un'apertura che, come si mostra nei contributi del volume, offre possibili indicazioni etiche⁴. La letteratura si presenterebbe così come un sistema di enunciazioni linguistiche nelle quali non solo vengono negoziate posizioni diverse e decisioni potenziali, ma viene anche messa in scena, in modo performativo, la negoziazione tra il "sein" e il "sollen". Il materiale linguistico e la sua strutturazione narrativa diventano in questo modo generatori di un senso delle possibilità.

I saggi di questo volume si rifanno, in modo diretto o indiretto, ad una lunga tradizione di posizioni filosofiche e teoretiche sull'etica⁵, sviluppando, però, nel contempo, dei propri modelli di pensiero e di interpretazione che dischiudono nuove prospettive sulla funzione e sul significato della narrazione, intendendo l'etica come un parametro critico di riflessione lontano da ogni universalizzazione e fissazione di presupposti storicamente sviluppati.

La prima parte del volume raccoglie quattro saggi sotto il titolo *Narrative des Ethischen: Philosophische Lektüren (Forme narrative dell'etica: letture filosofiche)*. David Martyrn, nel suo contributo sull'etica critica di Kant come forma di etica narrativa, sottolinea il ruolo di Kant non solo come filosofo della «reine Vernunft» e del «souveränen Subjekts», ma anche come quello di colui che ha evidenziato e tematizzato i limiti della ragione e della conoscenza. Da qui sviluppa una teoria narrativa dinamica che, a sua volta, è inseparabile dalla dottrina etica di Kant stesso. Il saggio di Vivian Liska si incentra invece sul dibattito filosofico che, dopo le catastrofi storiche del Novecento, ha avuto per oggetto il raccontare e discute concezioni più recenti della relazione tra forma epica e idee messianiche. Doren Wohlleben ricostruisce la concezione dell'etica di Hannah Arendt, per la quale la poesia svolge una funzione mediatrice tra la filosofia (il pensare) e la politica (l'agire). La sua idea di filosofia letteraria (nel cosiddetto *Denktagebuch* e nella Lezione del 1965 *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*) interpreta la narrazione come «Rätsel des Anfangs», un enigma dell'inizio che costituisce una rottura, una cesura, a partire dalla quale prende le mosse un'etica che poggia su un'implicita critica al concetto di morale. Wohlleben presenta l'etica di Arendt come un movimento del pensare che può stimolare l'azione, prendendosi la libertà di stabilire nuovi punti di partenza e cesure che interrompono la catena di azioni della morale. Per discutere della relazione tra narrazione ed etica, il saggio di Ruth Hagenhuber si serve di una prospettiva filosofica che parte da Platone e Aristotele e arriva fino alla post-modernità. Compito della filosofia sarebbe quello di interrogarsi sulla motivazione dei criteri valutativi e così anche sulla possibilità di giustificare i fondamenti delle forme sociali.

La seconda parte del volume si sofferma sui procedimenti narrativi e sulle loro implicazioni etiche (*Narrative Verfahren und ihre Ethik*). Joachim Ja-

cob si concentra sulle implicazioni etiche del narrare all'interno del descrivere e rivede in questo ambito le posizioni critiche di Gotthold Ephraim Lessing e György Lukács. Nella «Beschreibungskunst» di autori come Barthold Heinrich Brockes o Francis Ponge, che Jacob analizza, il narrare si altera attraverso descrizioni che lasciano parlare le parole. Certe pratiche descrittive portano ad una nuova definizione della relazione tra l'essere umano e l'oggetto («das Ding»), dalla quale si sviluppa un'estetica dell'ammutilamento che richiede un nuovo atteggiamento nei confronti degli oggetti.

Nella sua *Critica di un'etica letteraria*, Ursula Reckermann afferma che la letteratura non risolve problemi fuori dal suo contesto, ma genera un imperativo etico che si evince dalla sua stessa costituzione estetica. Una lettura influenzata dalla *Kritik der ethischen Gewalt* di Judith Butler, che si interroga sulla violenza che sarebbe implicita nelle argomentazioni etiche nei testi letterari, ci viene offerta invece nel saggio di Claudia Öhlschläger e Antonio Roselli, che parte dall'idea di un'opacità strutturale della narrazione letteraria. E nei romanzi presi in esame, *Émile* di Jean-Jacques Rousseau e *Der Nachsommer (La tarda estate)* di Adalbert Stifter, si mostra come le pretese di assolutezza dei testi stessi appaiano continuamente minate da un dinamismo interno, da una forma di resistenza che viene collegata dagli autori ad un'etica produttrice di nuove modalità di lettura.

Il contributo di Vittoria Borsò analizza i processi di mediatizzazione linguistica e immaginale nella narrazione di Italo Calvino. Calvino non sostiene un programma morale, ma delega l'etica all'estetica nel senso che da questo legame vede derivare un'altra prospettiva (vicina a Emmanuel Lévinas) sul mondo. Borsò non interpreta l'etica come un sistema morale, ma come un gesto autoriflessivo che ingloba sia i propri posizionamenti nel mondo che le forme di trasformazione mediale della percezione.

Mathias Meyer ci propone nel suo saggio una prospettiva etica sul romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften (L'uomo senza qualità)* di Robert Musil senza strumentalizzare però il testo estetico per scopi morali o didattici, ma mettendo in evidenza ambiguità e spazi intermedi, individuando dei «focolai di rivolta» che generano sconfinamenti e trasgressioni estetiche. Il finale sospeso del romanzo dimostra la sua apertura etica nella quale, dall'assenza di un ultimo valore, Musil crea il disordine, l'agitazione che mantiene in sospeso la relazione tra etica e morale.

Nella terza parte del volume, *Narrationen ethischer Herausforderungen (Narrazioni di sfide etiche)*, vengono esaminati esempi narrativi in cui la problematica etica viene letta in una prospettiva storica. Michael Niehaus legge la storia biblica di Isaak come narrazione di una sfida etica. Riferendosi al pensiero di Jacques Derrida, dimostra che le lacune narrative insieme a un'estrema neutralizzazione della prospettiva narrativa liberano una dimensione etica che rifiuta la morale della tradizione cristiana. Stephan Müller, invece,

fa vedere come anche la letteratura medievale sperimenti la relazione tra narrazione ed etica. Utilizzando l'esempio di un'analisi retorico-stilistica del primo testo messo per iscritto in lingua tedesca, il prologo dell'*Evangelienbuch* di Otfrid von Weißenburg, Müller mostra la presenza di una relazione identitaria tra prassi/vita e testo di Otfrid.

Nel contributo di Bart Philipsen si parte dal presupposto che il romanzo *Lucinde* di Friedrich Schlegel non solo rappresenti una provocazione della morale borghese, ma che la struttura narrativa stessa insceni e discuta nuovi modelli d'azione, socialmente tabuizzati, relativi alla relazione tra i sessi. Inoltre, sostiene Philipsen, il testo contribuisce alla rappresentazione letteraria stessa, alla *performance* di tali modelli di azione.

L'etica del «Gehilfe», dell'aiutante, sta al centro del contributo di Stefanie Rinke, che prende in esame il romanzo *Der Gehülfe* (*L'assistente*) di Robert Walser. Neanche in tal caso si tratta della ricostruzione di un possibile messaggio morale del romanzo, ma sempre del potenziale di riflessione che la narrazione suscita e che in questo caso si sviluppa dalla frizione tra empatia narrativa e presa di distanza.

Wolfgang Müller-Funk riflette sulla relazione tra narrazione ed etica intesa come un gioco tra verità e menzogna, sottolineando l'importanza dell'ascoltatore per la credibilità di una narrazione. Attraverso il caso specifico presentato nel romanzo *Das Handwerk des Tötens* (*Il mestiere di morire*) di Norbert Gstrein, Müller-Funk mostra come nella rappresentazione e nelle varie versioni del racconto si dispieghi un'etica dell'estetica del narrare.

L'ultima parte del volume, intitolata *Ethik und Narration im interkulturellen Kontext* (*Etica e narrazione in un contesto interculturale*) viene aperta da un contributo di Thomas Wägenbaur sull'etica implicita in *Der Weltensammler* di Ilija Trojanow. L'interrogazione sull'etica non consiste più nella scelta tra buono e cattivo, ma nella differenziazione da operare all'interno di altre differenziazioni già effettuate nella rispettiva morale. Il romanzo *Der Weltensammler* non solo mette in rilievo il paradosso etico della contemporaneità dell'agire e del riflettere, ma evidenzia anche le strutture ibride dell'estetica letteraria stessa e, di conseguenza, della sua etica. Anche Michael Hofmann sottolinea nel suo contributo un legame naturale tra narrazione, etica e interculturalità. Nella sua analisi dei *Versetti satanici* di Salman Rushdie e di *Neve* di Orhan Pamuk, si mostra come la dimensione etica di questi romanzi non sia situata in una narrazione lineare e coerente, ma al contrario nella ricerca innovativa di forme di etica e di letteratura.

Lucia Perrone Capano vede nell'etica immanente dei continui mutamenti di prospettiva nei testi di Emine Sevgi Özdamar e Yoko Tawada l'espressione di un disorientamento positivo e produttivo. Sulla scorta del modello della microstoria di Carlo Ginzburg, interpreta gli esperimenti di entrambe le autrici come strategie e tecniche di straniamento (linguistico) che

creano ambivalenza e illustrano l'eterogeneità dei fenomeni culturali e linguistici. Dell'etica dell'alterità nel contesto interculturale si parla nel contributo di Ralph Poole. L'atto della ricezione nel romanzo qui preso in esame, *The Turkish Lover* di Esmeralda Santiago, rappresenta una sfida particolare. Nella lettura della vicenda di una donna, etnicamente diversa, che negli Stati Uniti cerca di ottenere un'identità sociale e sessuale, l'analisi evidenzia tre forme di implicazione etica nel testo: l'eterosessualità come esperienza fallita di alterità, la storia d'amore interculturale come «culture clash anti-romance» e l'autobiografia etnica come genere etico.

In tutta la loro varietà ed eterogeneità i contributi raccolti nel volume *Narration und Ethik* dimostrano, in diverso modo, ma sempre con argomentazioni puntuali, la grande attualità e la pregnanza dell'interrogazione sul rapporto tra il discorso etico della filosofia e quello delle narrative fittizie della letteratura.

NADINE BENZ

Note

1. Si vedano ad esempio D. Mieth (Hrsg.), *Erzählen und Moral: Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik*, Tübingen 2000; J. Schmidt, K. Cieslik, G. Ros (Hrsg.), *Ethische und ästhetische Komponenten des sprachlichen Kunstwerkes*, Göttingen 1999; B. Greiner (Hrsg.), *Etho-Poetik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*, Bonn 1998; M. Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main 1996; D. G. Hoffmann (ed.), *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*, Heidelberg 1996; D. Attridge, *Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other*, New York 1999; A. Erll et al. (eds.), *Ethics in Culture*, Berlin 2008.

2. W. Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, Wien, New York 2002, p. 29.

3. *Ibid.*

4. Si veda T. Wägenbaur, *Narrative Ethik*, in M. Heilmann, T. Wägenbaur (Hrsg.), *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*, Würzburg 1998, p. 251.

5. Per citarne solo alcuni: F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*; M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*; Judith Butler, *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno Vorlesungen 2002*; P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*.

Leïla Sebbar, *Mon cher fils*, Éditions Elyzad, Paris 2009, 153 pp.

A neanche un anno dalla pubblicazione di *Ma mère*, che riunisce racconti incentrati sulla figura materna, Leïla Sebbar torna a interessarsi alla tematica familiare con un nuovo romanzo, nuova commovente storia di abbandono e silenzi.

Mon cher fils si presenta in forma inusuale. Narra la vicenda di una lettera non scritta, il racconto dell'irrisolvibile intento epistolare di un padre che vorrebbe raccontarsi a suo figlio e non riesce a farlo. Sul doppio sfondo dell'Algeria post-coloniale (paese del reale) e della Francia delle industrie di Boulogne-Billancourt e della Régie Renault (paese del ricordo), si snoda la vicenda del protagonista: uno *chibani*, uno dei tanti «chibanis abandonnés» (p. 19), ormai pensionati e per questo fuori dall'industria automobilistica francese, loro unica realtà per decenni. Anziano, emigrato in Francia per lavoro e poi rientrato a distanza di anni in Algeria, suo paese di origine, egli si porta addosso un passato doloroso: abbandonato dalla moglie, trascurato dalle figlie e, vera spina nel fianco, dimenticato da Tahar, suo unico figlio maschio, il protagonista è guidato da una logorante nostalgia, un'ossessione che lo costringe a vivere di ricordi. In un estremo tentativo di riavvicinamento al passato, si reca all'ufficio postale di Algeri per incontrare Alma, giovane scrivana pubblica, alla quale chiede di farsi interprete delle sue emozioni, trasformandole in una lettera destinata a suo figlio.

Eccessivamente gravata di aspettative e incomprensioni, espressione testuale della difficoltà di comunicazione tra generazioni sconvolte dalle vicende della decolonizzazione e dall'emigrazione, la redazione di questa lettera – tematica essenziale del romanzo – non avrà mai luogo. Gli incontri con Alma, sempre interrotti e conclusi in un nulla di fatto, si trasformano in appuntamenti con il ricordo, con la memoria, e portano, per lo *chibani*, a una graduale presa di coscienza che sfocerà nella lettura e nella rielaborazione della sua storia personale – reinscritta da Leïla Sebbar in quella collettiva del popolo algerino.

L'autrice dimostra che il viaggio nel passato compiuto dall'anziano riproduce una condizione comune a quanti sperimentano il doppio dramma della colonizzazione e dell'emigrazione. Per cui imprime alle diverse dimensioni temporali e spaziali del racconto il tracciato accidentato delle identità in conflitto, aggravato, come se non bastasse, dal problema linguistico che ostacola ulteriormente la comunicazione. Uno dei nodi essenziali del testo consiste infatti proprio nel bilinguismo imposto dalla storia ai popoli colonizzati, le cui ripercussioni si fanno sentire anche nella quotidianità dei nuclei familiari. A più riprese, Leïla Sebbar ritorna su questo tema, connotandolo sempre in modo diverso. In un crudele gioco di metamorfosi, esso diviene, a volte, espressione dell'accorata rassegnazione del protagonista: «on

enverra un poème à mon fils [...] en arabe et en français, même s'il ne sait pas la langue de son père, il ne la parle pas, il ne la lit pas, il ne l'écrit pas...» (p. 42). Altre volte la questione linguistica veicola la critica dell'autrice all'irrazionalità del sistema sociale post-coloniale. I figli degli emigrati nati in Francia hanno infatti parlato l'arabo in famiglia e il francese a scuola: «elle a pris les enfants, la langue de la France» (p. 70), esclama lo *chibani* in un punto del testo che densamente esprime il suo dolore per l'amputazione culturale che la Nazione francese ha provocato nei figli degli immigrati: «le cœur à la maison, la tête à l'école et dans les livres, comment on sépare le cœur, la tête et les mains?» (p. 70).

In Leïla Sebbar, come d'altra parte in molta letteratura maghrebina, il problema della coesistenza tra lingua del colonizzato e lingua del colonizzatore è scottante. La pluralità linguistica equivale paradossalmente a una mancanza di lingua, di voce, all'impossibilità di comunicare *tout court*. È per questo che nel momento in cui l'autrice sceglie di mettere in scena il disagio, la solitudine dello *chibani* definitivamente separato dai suoi familiari, privilegia, come mezzo espressivo, procedimenti paratattici. In un gioco di frasi che si spezzano, di argomenti che si interrompono, di puntini di sospensione che si moltiplicano, anche il senso si ingarbuglia, in un linguaggio che, disarticolandosi, sembra dar forma alla difficoltà di nominare l'indicibile, la verità che si vorrebbe evitare, quella delle atrocità della guerra che i ragazzi si rifiutano di ascoltare.

Evocata tratti dai racconti dello *chibani*, la figura del figlio è, all'interno del romanzo, quella di una presenza-assenza. Tahar è, come suggerisce suo padre, un uomo che «a tourné le dos» (p. 57), una sorta di fantasma, eternamente in rivolta tanto contro il suo paese di origine e i suoi valori, quanto contro la Francia, patria elettiva, colpevole ai suoi occhi di tutti i crimini della colonizzazione e delle scelte politiche razziste.

Di fronte a questo atteggiamento di ribellione, lo *chibani* resta inerme, a tratti arrendevole, nelle mani di quello che sembra il suo destino di solitudine. Più volte si interroga sulla sua incapacità di aprirsi al figlio e il quadro che si prospetta dinanzi al lettore è alla fine quello di un uomo che, da una parte non sa, dall'altra non può parlargli perché, come si evince dal testo, nella cultura maghrebina il silenzio parentale è pratica comune, quasi legge sociale. A questo proposito, servendosi delle parole del protagonista, l'autrice evoca spesso uno «chez nous» idealizzato, stereotipato, in cui sono convogliati la tradizione culturale algerina e il raffronto con quella dell'invasore: «Dites à mon fils que je l'aime, je sais, chez nous un père ne dit pas ces mots-là à son fils, il ne lui parle pas comme s'il l'aimait, même s'il l'aime, il n'a pas le droit» (p. 151).

Anche se la società algerina sembra giustificare la figura di un padre-padrone chiuso nel silenzio e nella sua autorità, in un sistema in cui l'unica for-

ma di contatto e di interazione è spesso l'imposizione di regole, punizioni e percosse, è anche vero che la colonizzazione ha tragicamente spostato questo sistema verso un silenzio ancora più profondo, un allontanamento irrimediabile, definitivo non solo dal punto di vista linguistico, ma anche da quello affettivo: «mon fils depuis longtemps, je ne mange plus avec lui le pain de ma femme, ni les mots ni le pain je partage rien avec lui, pourquoi?» (p. 116). L'allontanamento, d'altronde, risulta ancora più innaturale, poiché incomprendibile al protagonista.

Di fronte allo scontro tra genitori e figli, la posizione dell'autrice è netta e il suo giudizio è chiaramente espresso nella dedica: «Aux pères qui n'ont pas pu parler avec leurs fils / Aux fils qui n'ont pas su parler avec leur père». Impossibilità da un lato, negligenza dall'altro: i giovani, rappresentati non solo da Tahar, diventano emblemi della ribellione, della rivolta, responsabili di un muro di silenzio e della sofferenza dei genitori. In particolar modo, la rivolta di Tahar muove da una contestazione politica, da un'analisi disincantata del posto occupato dagli emigrati maghrebini, nella fattispecie algerini, all'interno della società francese. Da questa riflessione parte la condanna al padre e alla sua generazione, una generazione colpevole di aver difeso una nazione che si era presentata loro come la madre-patria, ma che li aveva poi maltrattati, ignorati e messi al margine della sua società.

Quella di Tahar non è d'altronde l'unica storia di rivolta all'interno del romanzo. Parallele alla storia dello *chibani* e di suo figlio, altre vicende familiari si dipanano, vicende in cui lo scontro ideologico e la malinconia si contendono il privilegio del primo piano. Tra tutte merita interesse la storia di Kamila, raccontata dalla gemella (anch'essa potenziale cliente della scrivana delle poste) dalla quale il lettore apprende che è stata allontanata dalla famiglia perché colpevole di avere trasgredito alla legge del padre, di avere organizzato e attuato una fuga per sottrarsi a un matrimonio combinato.

In questo caso, dunque, lo scontro violento è nei confronti dell'autorità patriarcale e si muove dentro una riflessione più ampia legata alla condizione femminile. In particolare, Leïla Sebbar osserva il ruolo assunto dalla donna, in qualità di madre, all'interno delle dinamiche di esclusione della società patriarcale: «Les pères avaient ensemble pris leur décision, les mères complices comme d'habitude, les mères contre les filles. Vous savez que chez nous les mères sont contre leurs filles?» (p. 85).

È particolarmente sconcertante il fatto che le madri siano complici di un'autorità che le vuole escluse dalla vita sociale, diventando allo stesso tempo vittime e carnefici, e che si schierino dalla parte del più forte, invece di battersi per la conquista della propria dignità di essere umano: «Ma mère ne disait rien. Elle n'a pas défendu sa fille, [...] c'était la honte sur la famille, la tribu... Une malédiction jusqu'à quelle génération... Elle a souhaité que Kamila soit stérile, pas d'enfant, la malédiction s'arrêterait à Kamila seule...» (p. 88).

La rivolta è indissolubilmente legata alla «honte», e quest'ultima non può prescindere da un atto di esclusione dalle relazioni familiari e di rinnegamento dell'affetto naturale: la «malédiction».

L'elemento autobiografico è solo una delle chiavi di lettura potenziali di questo testo. Va ricordato che Leïla Sebbar nasce in un nucleo familiare eterogeneo composto da una madre francese e da un padre arabo (ma insegnante di francese). Dopo un'infanzia passata ad Algeri, dove ha riconosciuto di aver sofferto l'emarginazione a causa della sua diversità e di aver provato un sentimento di estraniamento, ha sperimentato l'esilio, sebbene volontario, e la lacerazione interiore. Il tema della memoria diventa così un'opportunità di ripercorrere la propria esperienza, eleggendola a problematica identitaria rielaborata in diversi punti della sua opera. L'importanza dell'elemento autobiografico nella produzione letteraria di Leïla Sebbar è tale che il «roman familial» – l'insieme di quel piccolo o grande patrimonio di racconti e di leggende tramandato di padre in figlio – acquista ai suoi occhi un ruolo fondante nel discorso identitario: «Quand dans une famille, il n'y a pas de discours sur le roman familial, il n'y a pas d'ancêtres. Si je parle d'exil, je parle de ruptures généalogiques irrémédiables, surtout du côté du père». Le rotture genealogiche irrimediabili sono dei vuoti, delle interruzioni nella memoria causate dal silenzio indotto dalle violenze della guerra, dalla strenua volontà di rimuovere un passato insostenibile. Più volte nelle sue opere Leïla Sebbar si interroga sulla perpetrazione di questo mutismo, soprattutto paterno, e si chiede se il monolinguisma francofono della generazione dei figli abbia peggiorato la situazione.

In particolare, in *Parle mon fils, parle à ta mère* – che, nonostante il titolo, si presenta come una sorta di monologo di una madre (dinanzi a suo figlio tornato dalla Francia per una visita veloce alla sua terra natale) – l'autrice parla di un costume diffuso tra gli immigrati “di seconda generazione”: lo scarto tra lingua dell'espressione e lingua dell'ascolto: «elle veut que son fils lui parle en arabe, c'est sa langue quand même, mais lui s'obstine, il parle en français»².

L'abitudine al silenzio nella lingua dell'infanzia e degli affetti primordiali produce così, negli anni, l'incapacità totale di instaurare un dialogo tra le due generazioni già comunque separate da un divario temporale importante.

In questo testo è evidente che il binomio sociale vecchi-giovani si concretizza in un'antitesi irrisolta. Fino alla fine permangono nel romanzo molti dubbi sulla condizione di disagio dell'anziano. Analizzando dal punto di vista storico la vicenda esemplare dello *chibani*, è la pesante impronta della colonizzazione che sembra gravare su quel disagio e motivare l'intera storia.

Volontariamente coinvolti nel processo di cancellazione dei ricordi negativi, gli anziani, fino alla generazione precedente detentori della memo-

ria collettiva, perdono il loro ruolo di narratori, rinunciando con questo alla loro autorità. Passato il periodo del dominio coloniale, l'“Occidente” lascia una grave eredità sui paesi assoggettati: la marginalizzazione della vecchiaia. Più che assoggettati, i vecchi maghrebini sembrano allora essere “assoggettati”: privati del loro “soggetto”, dell'individualità, della personalità: sradicati per sempre dal proprio contesto naturale e dalla propria identità storica.

MENA MAROTTA

Note

1. *Entretien avec Leïla Sebbar* par Georgia Makhoulf-Cheval, in “L'Orient littéraire, L'Orient-Le jour”, Beyrouth, mars 2008 (http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/georgia_makhoulf-cheval.htm).

2. Leïla Sebbar, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Stock, Paris 1984, p. 12.

