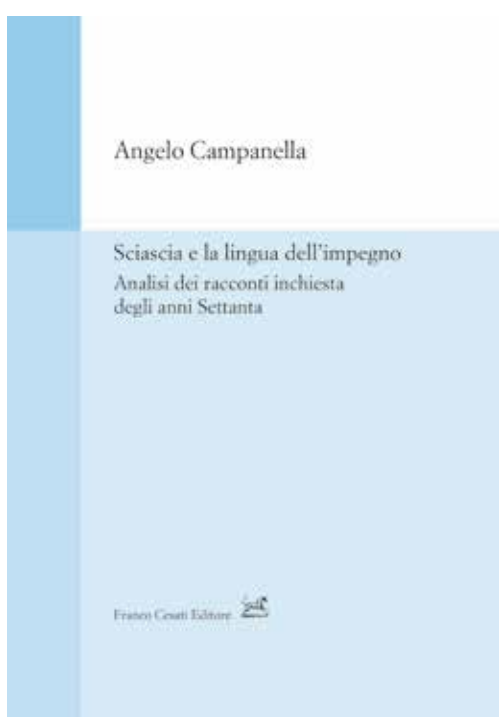


RECENSIONI

DOI



**SCIASCIA E LA LINGUA DELL'IMPEGNO.
ANALISI DEI RACCONTI INCHIESTA DEGLI
ANNI SETTANTA**

di Angelo Campanella,
Cesati, 2025.

Sui contenuti delle opere di Sciascia è stato detto tutto. L'urgenza degli argomenti ha suscitato spesso dibattiti anche accesi. La *vis* dell'impegno civile, la lucidità della sua penna hanno fatto scuola, ma se la critica letteraria si è esercitata sui temi, è mancato invece uno studio sistematico della lingua dello scrittore racalmutese. Fatta eccezione per lo *Sciasciario dialettale* di Roberto Sottile (Cesati 2021), nel quale

lo studioso ha indagato il lessico della fase «della parrocchia», gli approcci di linguistica testuale alle opere di Sciascia finora hanno avuto carattere episodico.

A partire da questo dato, in *Sciascia e la lingua dell'impegno* di Angelo Campanella (Cesati 2025) si propone un'analisi testuale sistematica dei racconti inchiesta degli anni Settanta: *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, *La scomparsa di Majorana*, *I pugnatori*, *L'affaire Moro* e *Dalle parti degli infedeli*. L'approccio linguistico è volto a indagare i rapporti tra i meccanismi interni della prosa sciasciana e l'impegno sociopolitico. La tesi di fondo è che Sciascia utilizzò una struttura linguistica precisa e analizzabile, che viene definita lingua dell'impegno. Campanella è consapevole di muoversi su un terreno instabile, in biblico tra la critica letteraria e la linguistica testuale, e per questa ragione un primo ampio capitolo è dedicato a una panoramica sugli studi e soprattutto alla problematizzazione dei metodi di analisi e del genere letterario del racconto inchiesta: una forma ibrida tra racconto e saggio, in dialogo costante con la tradizione manzoniana della *Colonna infame*. Tale genere è caratterizzato dalla sapiente commistione di testi documentali e sequenze narrative autoriali, in cui gli elementi di aneddotica biografica si intrecciano con la documentazione archivistica e con la narrazione di matrice letteraria. Proprio la letteratura, che Sciascia richiama attraverso una fitta rete di allusioni intertestuali – spesso implicite

– consente di universalizzare lo sguardo autoriale e di passare dal *particolare* della vicenda narrata all'universale letterario. Per ciascuna delle opere indagate è dedicata attenzione ai temi di fondo, con una disamina particolareggiata della bibliografia, e alla campionatura dei dati linguistici relativi a lessico, morfologia, sintassi, struttura dell'argomentazione. La forza di questo volume è nella raccolta sistematica dei dati linguistici, ottenuti di volta in volta smontando il testo e analizzandolo nelle sue componenti minime. L'autore mostra come Sciascia si serva dei segni diacritici e della differenziazione dei font al fine di intensificare nel lettore la percezione di trovarsi dinanzi a un dossier di documenti autentici, dai quali può scaturire la verità fattuale. A partire dal confronto tra i segmenti documentali e quelli autoriali (talvolta segnalati da parentesi o trattini), si mostra come Sciascia si compiaccia talvolta di integrare il documento con elementi soggettivi, che però vengono inclusi con una tale mimesi stilistica del documento, da risultare difficilmente individuabili a una prima lettura: il risultato è una tecnica che Sciascia stesso avrebbe definito "impostura", destinata a denunciare il carattere sfuggente della verità, che in questo modo subisce continui ribaltamenti e mostra tutta la fragilità del metodo razionale delle indagini. In altre parole, l'analisi linguistica dei racconti inchiesta offre una chiave per comprendere le strutture profonde anche degli altri generi praticati da Sciascia, primo fra tutti il poliziesco.

Nella monografia si dedica ampio spazio alla dimensione metalinguistica della scrittura sciasciana, in particolare nelle opere dedicate al caso Moro e a Majorana, dove la riflessione sul rapporto tra lingua e potere diventa centrale. L'analisi delle strategie argomentative, dei tricolon, delle parentetiche e delle scelte lessicali contribuisce a delineare una prosa che si fa strumento di indagine e di critica sociale. Sciascia indaga i linguaggi di Moro, della Democrazia Cristiana, delle Brigate Rosse, per cui l'opera – se analizzata da una prospettiva linguistica – si disvela sotto

una luce inedita e consente di astrarre un metodo di indagine sulla realtà che è possibile riutilizzare e applicare ad altri casi, anche del presente. La vicenda di Majorana, infine, consente di individuare quello che Campanella chiama "metodo Savinio", grazie al quale il razionalismo illuminista caro a Sciascia si apre all'imperscrutabile stemperandosi in uno sguardo metafisico.

Infine, l'analisi comparata tra i racconti inchiesta consente anche di valutare una evoluzione stilistica nel corso del decennio 1971-1979, secondo la quale l'autore progressivamente ha privilegiato la componente autoriale rispetto alle sequenze documentali, in una parabola che parendo dagli *Atti relativi* – caratterizzato da una netta prevalenza degli elementi archivistici – giunge a una sempre maggiore incidenza delle sequenze letterarie.
(Marina Castiglione)



A OCCHI CHIUSI.
Sogni letterari nel Rinascimento
di Lavinia Spalanca, Carocci, 2025.

Pubblicato nel maggio del 2025, *A occhi chiusi. Sogni letterari nel Rinascimento* si presenta immediatamente come l'ultima tappa di un lungo itinerario critico

che Lavinia Spalanca coltiva da oltre un decennio, durante il quale ha rivolto la propria attenzione ad autori quali Ercole Bentivoglio, Anton Francesco Doni, Nicolò Campani detto lo Strascino, Anton Francesco Grazzini detto il Lasca e Lodovico Dolce, interrogando quello strano oggetto – sospeso tra genere, espediente narrativo e mitologema – che è il sogno letterario. Il volume consta di nove capitoli ordinatamente ripartiti in tre sezioni, cui si aggiunge un'appendice di particolare rilievo, nella quale Spalanca propone e commenta *Il sogno di Parnaso* di Lodovico Dolce, testo di rarissima reperibilità del quale, come ricorda nelle pagine introduttive, «esiste soltanto l'*editio princeps*, stampata a Venezia da Bernardino de' Vitali, mai più riedita» (p. 15). Nel solco di una tradizione che affonda le proprie radici nell'immaginario antico e medievale, il nesso tra esperienza onirica e scrittura continua a configurarsi come uno dei territori più fecondi dell'indagine umanistica. Lungi dal costituire un mero artificio narrativo, il sogno appare infatti come uno spazio simbolico in cui il soggetto si confronta con la propria interiorità attraverso forme che oscillano tra la rivelazione e l'inganno, la verità e la simulazione. È una zona liminare – sospesa tra veglia e incoscienza – in cui l'immaginazione si organizza in figure capaci di illuminare, con pari intensità, tanto le regioni più oscure dell'io quanto le tensioni culturali di un'epoca. In questo orizzonte si colloca il libro di Spalanca, che si propone di ricostruire la complessa fenomenologia onirica del Rinascimento. Dalla sua analisi emerge un panorama sorprendentemente articolato: il sogno non è un semplice motivo decorativo, ma un laboratorio poetico e speculativo in cui confluiscono tradizioni eterogenee – dall'eredità astrologico-prophetica al lascito dantesco, dall'immaginario umanistico alle nuove istanze filosofiche del Quattro e Cinquecento. La studiosa palermitana mostra come, nel passaggio alla modernità, la dimensione sacrale del sogno si incrina lentamente, lasciando emergere valori contraddittori: ora ingannevole,

ora rivelatore; ora strumento di introspezione, ora tecnica compositiva; ora veicolo di critica sociale, ora dispositivo meta-letterario attraverso il quale gli scrittori interrogano la propria arte.

La prima sezione, significativamente intitolata *Notizie dell'altro mondo. Visioni letterarie del primo Cinquecento*, definisce il quadro teorico e storico indispensabile per cogliere le metamorfosi dell'immaginario onirico in rapporto al vasto patrimonio simbolico ereditato dal Medioevo. Qui l'autrice getta le fondamenta della propria indagine, mostrando come il sogno – ben lontano dall'essere un semplice motivo ricorrente – si configuri come un dispositivo culturale capace di registrare con fine sensibilità le tensioni che attraversano la civiltà del primo Cinquecento. Attraverso un'analisi ravvicinata del *Sogno amoroso* di Ercole Bentivoglio, del *Sogno di Parnaso* di Lodovico Dolce e della *visio in somniis* di Alessandro Caravia, Spalanca isola alcuni nuclei concettuali decisivi: l'ambivalenza del sapere, la crisi delle strutture allegoriche tradizionali, la progressiva laicizzazione dei sistemi di conoscenza, la ridefinizione dell'identità autoriale. Uno dei meriti maggiori della studiosa risiede nella capacità di collocare ciascun testo entro una fitta rete di tradizioni, influenze e trasformazioni antropologiche che rendono il sogno un luogo polisemico e irriducibile a un'unica funzione. Nel Medioevo, la struttura teologica del sogno lo garantiva come veicolo di verità, messaggio proveniente da un ordine superiore; Spalanca mostra invece come, all'alba del Cinquecento, tale statuto inizi a incrinarsi: la *visio* perde la propria immediata autorità e si configura come campo di incertezza epistemologica, conseguenza di un processo di «rimodulazione e risemantizzazione di un precedente patrimonio culturale» (p. 23) condotto con lentezza, più che con rotture traumatiche. L'analisi del *Sogno amoroso* chiarisce con particolare efficacia questa transizione. Benché Bentivoglio impieghi ancora elementi canonici della tradizione visionaria – *locus amoenus*, atmosfera primaverile, itinerario iniziatico

– egli li rielabora con una consapevolezza inquieta, come se il sogno non fosse più apertura verso una verità trascendente, ma territorio instabile in cui la percezione si distorce e il senso vacilla. L'autrice mostra come il testo configuri un autentico scenario epistemico in cui il soggetto sperimenta il limite delle proprie facoltà cognitive: conoscere non significa più semplicemente vedere, ma interpretare, rischiando costantemente il fallimento. La discussione del *Sogno di Parnaso* rappresenta uno dei contributi più notevoli del volume: Spalanca non solo restituisce alla fruizione un testo di difficile accesso, ma propone anche una lettura che supera la tradizionale interpretazione dell'iter parnasiano come semplice metafora dell'ascesa intellettuale. Dolce piega quel modello in direzione autobiografica e civica, facendo del viaggio onirico un dispositivo di autofigurazione autoriale e un mezzo per affermare la centralità della cultura veneziana. L'onirico assume così una funzione pienamente metaletteraria: non è la rivelazione a consacrare l'*auctor*, ma l'*auctor* stesso che, tramite il sogno, costruisce la propria legittimazione simbolica. Il capitolo su Caravia illumina invece una forma di onirismo ibrida, in cui la cultura dotta – dalle tassonomie macrobiane alla filosofia platonico-ficiniana – si intreccia con l'immaginario popolare, dando origine a un sogno che non interpreta più il mondo, ma ne registra la precarietà. Qui l'ironia diventa strumento per sospendere ogni certezza interpretativa: Spalanca individua nella visione caraviana un momento di transizione necessario per comprendere la successiva evoluzione dell'onirismo rinascimentale.

La seconda sezione – *Oniromanzie burlesche. Strascino, Lasca e la desacralizzazione del sogno* – costituisce probabilmente la parte più innovativa del volume, poiché affronta l'area ancora poco esplorata dell'onirismo comico e grottesco nel pieno Cinquecento. In un secolo turbato dalla crisi epistemologica e dalla frammentazione politica, il sogno smette di essere luogo di rivelazione per trasfor-

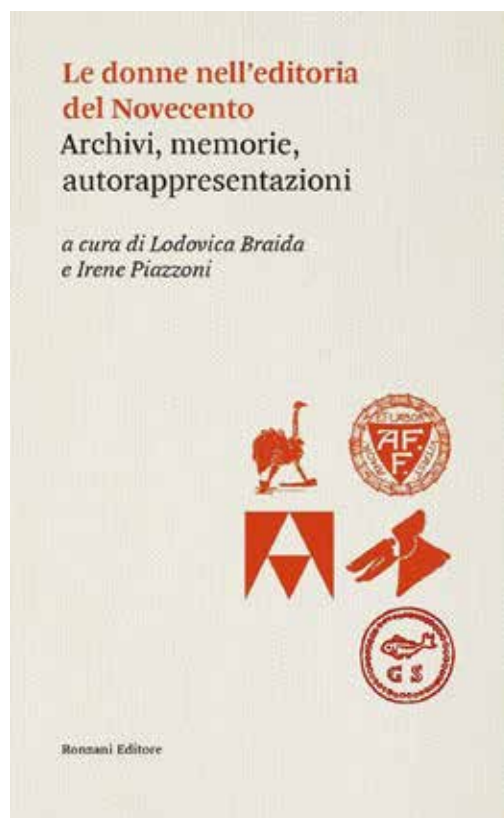
marsi in dispositivo parodico, in laboratorio di deformazione del reale. Spalanca mostra con lucidità come, nei testi dello Strascino e del Lasca, il sogno non sia un mero espediente comico, ma un meccanismo ideologico attraverso il quale la società viene interrogata nei suoi punti di frattura. Nell'opera dello Strascino, la categoria macrobiana del *phantasma* diventa occasione per rappresentare un mondo popolato di mostri, metamorfosi e apparizioni disturbanti: il sogno riflette così l'instabilità sociale e la marginalità dell'intellettuale cinquecentesco. Analoghe tensioni emergono nel Lasca, i cui sogni evocano un teatro di deformazioni e assurdità che porta alla luce i conflitti e le contraddizioni dell'esperienza umana: «la condizione ideale per il manifestarsi degli incubi o *phantasmata*, ossia quelle figure orribili a vedersi [...] e diverse il più delle volte dalla natura» (p. 155). In entrambi gli autori, il grottesco non è semplice vezzo stilistico: è linguaggio della modernità, forma che restituisce la crisi dell'antropologia tradizionale e prelude alla consapevolezza metaletteraria che troverà piena espressione in Doni.

La terza parte – *Favole, chimere, castelli in aria. L'ars somniandi di Anton Francesco Doni* – costituisce il vero approdo del percorso. In Doni il sogno diventa officina poetica, strumento di invenzione e, soprattutto, luogo di riflessione sulla natura stessa della narrazione. Spalanca mostra come il sogno, nei *Mondi*, nelle *Pitture*, nelle *Lettere* e nella *Libreria*, non sia semplice cornice narrativa: esso è modalità di pensiero, atto consapevole di costruzione testuale, terreno in cui si interrogano i confini tra verità e finzione. L'autrice distingue con finezza una pluralità di funzioni: un sogno d'artista, liberatorio e immaginativo; un sogno morale, erede del sermo etico; un sogno profetico ormai desacralizzato; e un sogno deliberatamente menzognero, che mette in scena la crisi del rapporto tra autore e lettore. Doni utilizza il sogno come spazio di libertà e insieme come dispositivo critico attraverso cui osservare le ingiustizie e le incongruenze del proprio tempo, senza

mai rinunciare alla dimensione ludica che caratterizza la sua scrittura. Come osserva Spalanca, il sogno diviene infine la forma più idonea a rappresentare l'identità scissa dell'uomo rinascimentale, diviso tra aspirazione all'ordine e consapevolezza della disgregazione, quella *varietà* che nelle *Pitture* si lega «nel segno dell'intrinseco legame fra fenomenologia artistica e onirica» (p. 237).

A occhi chiusi. Sogni letterari nel Rinascimento offre dunque un quadro nitido e rigoroso dell'evoluzione dell'immaginario onirico nel Cinquecento, mettendo in luce tanto le permanenze medievali quanto le trasformazioni che conducono il sogno verso funzioni nuove e inattese. Il volume si distingue per la capacità di integrare analisi testuale, ricostruzione storico-culturale e attenzione alle dinamiche simboliche, senza mai sacrificare una prospettiva all'altra. Dal Medioevo a Doni, il sogno appare come dispositivo sensibile alla crisi del sapere, ai mutamenti della soggettività e alla progressiva affermazione di una coscienza letteraria più complessa e riflessiva. Le pagine dedicate a Doni rappresentano il compimento naturale di questo itinerario: qui il sogno diventa principio strutturante, metodo d'invenzione e forma di autoriflessione. L'opera di Spalanca, nel suo insieme, restituisce al sogno la sua natura dinamica e profondamente intrecciata ai problemi culturali del secolo, aprendo prospettive fertili per nuove ricerche.

(Giuseppe D'Angelo)



LE DONNE NELL'EDITORIA DEL NOVECENTO

Archivi, memorie, autorappresentazioni

a cura di Lodovica Braidà e Irene Piazzoni
Ronzani, 2024

Negli ultimi anni la storia dell'editoria ha conosciuto un rinnovato impulso, con una crescente attenzione alle pratiche, ai luoghi e alle professionalità che ne hanno costituito le fondamenta culturali ed economiche. In questo quadro si è progressivamente consolidato un filone di studi dedicato al contributo delle donne ai mestieri del libro e della lettura, non più intese come presenze marginali o eccezionali, ma come soggetti strutturali della filiera. Un punto di riferimento in questa direzione è il volume *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento* – anch'esso pubblicato da Ronzani – (2022), a cura di Roberta Cesana e Irene Piazzoni, che ha contribuito a definire un orizzonte metodologico condiviso, spostando l'attenzione dalla semplice emersione delle figure femminili alla ricostruzione delle loro funzioni,

pratiche e forme di autorappresentazione documentaria.

In questo solco si colloca *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, curato da Lodovica Braidà e Irene Piazzoni per i tipi di Ronzani nel 2024. Il volume nasce all'incrocio fra storia del libro, *gender studies* e storia delle istituzioni e si presenta come un organismo unitario, in cui ciascun contributo concorre a un disegno corale: indagare l'autorappresentazione delle professioniste dell'editoria attraverso archivi personali, epistolari, memorie e autobiografie. Fin dalle pagine introduttive le curatrici rivendicano l'esigenza di superare un approccio esclusivamente "di genere" per includere la rete concreta di luoghi, attori e istituzioni entro cui quelle vite hanno operato, proponendo un metodo capace di tenere insieme radicamenti territoriali, assetti istituzionali e dinamiche economiche.

Il baricentro teorico del volume è affidato al saggio di Lodovica Braidà, "*Mal d'archivio*" e memoria consegnata. *Archivi di donne nell'editoria del Novecento*, nel quale l'autorappresentazione è assunta non solo come categoria interpretativa, ma come gesto concreto: ordinare, selezionare, consegnare, ovvero costruire il proprio archivio come autoritratto. Muovendo dalla nozione derridiana di *mal d'archivio* Braidà ribadisce che l'archivio non coincide con una memoria spontanea: «Niente archivio senza un luogo di consegna, senza una tecnica di ripetizione e senza una certa esteriorità. Niente archivio senza fuori». Da qui discende un discrimine metodologico decisivo: distinguere tra accumulo involontario e volontà programmatica di tramandarsi; e riconoscere che, per molte donne dell'editoria, l'allestimento del proprio fondo ha significato fissare filologicamente un'immagine di sé, stabilendo un ordine che orienta la lettura futura. Il discorso di Braidà si articola in tre casi emblematici. Per Sibilla Aleramo, come mostrano i diari e le disposizioni testamentarie, l'archivio diventa prova d'identità di una scrittrice politica e professionista della

parola, con una chiara dichiarazione pubblica di appartenenza. In Alba de Céspedes, i diari di lavoro, la corrispondenza privata e i quaderni configurano l'archivio come officina e repertorio di prove della propria libertà. Il caso di Elsa Morante, infine, rivela che la donazione delle carte alla Biblioteca Nazionale di Roma afferma un'idea di democratizzazione del sapere e di autoriconoscimento nel pantheon letterario nazionale, attraverso un fondo costruito e curato lungo l'intero arco della vita. Ne emerge un principio di carattere generale: gli archivi di persona indeboliscono l'idea ottocentesca di sedimentazione involontaria e si configurano come vere e proprie *self-narratives* capaci di anticipare e guidare l'interpretazione.

A questa cornice metodologica risponde la sezione dedicata alle scritture autobiografiche, aperta dal saggio di Irene Piazzoni, *Narrate, donne, la vostra storia. Laura Lepetit e l'autobiografia 'di tutte'*. L'*Autobiografia di una femminista distratta* di Laura Lepetit è riletta come esercizio di scrittura relazionale e non egotica, in cui l'aggettivo "distratta" incrina la postura assertiva tradizionale per adottare una forma narrativa circolare, fatta di deviazioni e ritorni. Lepetit intreccia la pratica femminista dell'autocoscienza con modelli letterari quali Gertrude Stein e Virginia Woolf, assumendo l'autobiografia come servizio alla comunità e come invito a moltiplicare racconti minori capaci di incidere sul canone.

Con il saggio di Simone Cattaneo, *L'editoria al femminile di Esther Tusquets: una questione di classe*, l'attenzione si sposta sulla Spagna tardofranchista. L'autobiografia di Esther Tusquets *Confesiones de una vieja dama indigna* diventa la lente attraverso cui leggere l'intreccio fra genere, classe, reti culturali e capitale sociale nella costruzione di un progetto editoriale "al femminile" non subalterno. La vicenda della casa editrice Lumen è collocata in una costellazione di soggetti e mediatori che restituisce una geografia della modernizzazione editoriale in cui la presenza femminile si afferma soprattutto attraver-

so un *saper fare* capace di coniugare politica dei cataloghi e strategie di mercato.

Il quadro comparativo si amplia con il saggio di Fanny Mazzone, *Antoinette Fouque e le Éditions des femmes. Dalla storia individuale alla storia collettiva*, che interpreta l'editore come macchina di memoria e di azione politica. Dal *Dictionnaire universel des créatrices* alla *Bibliothèque des voix*, fino al portale digitale organizzato per *lieux de pensée*, emerge una strategia coerente di costruzione e lotta per la memoria pubblica. In questo caso l'archivio coincide con l'autolegittimazione: genealogie, ridefinizione della nozione di "creazione" e uso della casa editrice come dispositivo di connessione fra individuo e collettività.

Un ulteriore scarto metodologico è proposto dal saggio di Sara Sullam, *Memorie di professioniste dell'editoria britannica nel secondo Novecento. Alcune riflessioni*, che adotta la nozione di "fuori campo attivo" per portare in primo piano il lavoro invisibile nella filiera editoriale inglese. I *memoir* di Manya Harari (*Memoirs 1906-1969*), Diana Athill (*Stet*) e Claire Tomalin (*A Life of My Own*) consentono di ricostruire posture professionali e gerarchie di genere. In Athill emerge con chiarezza la struttura diseguale del settore, mentre Tomalin mostra come l'accesso attraverso ruoli storicamente femminilizzati possa funzionare insieme da opportunità e al contempo da trappola per le lavoratrici femminili nell'editoria. Harari è definita «first woman in Britain to become a "capitalist" publisher in her own right», formula che segnala la scarsità di modelli visibili più che un primato assoluto. Le autobiografie editoriali appaiono così fonti indispensabili, a patto di essere integrate con la storia istituzionale e l'economia del libro.

La sezione dedicata agli epistolari è una delle più convincenti del volume perché rende osservabile, nella materialità delle carte, ciò che l'editoria tende per sua natura a occultare: la catena di micro-decisioni, negoziazioni e dipendenze che sorregge il testo pubblicato. Nel saggio *Donne e traduzioni nell'Italia fascista. Fon-*

ti epistolari, metodi e prospettive di ricerca, Anna Ferrando assume il carteggio come dispositivo che consente di articolare il rapporto fra scala transnazionale e microstoria delle pratiche, mostrando come il lavoro delle traduttrici – spesso collocato in una posizione "anfibia", insieme professionale e domestica, tecnica e relazionale – operi come infrastruttura silenziosa della circolazione letteraria. La dimensione metodologica è esplicita: l'epistolario non vale come semplice serbatoio di informazioni, ma come fonte situata, attraversata da gerarchie e da strategie discorsive. Ferrando insiste sulla necessità di sottrarsi a due tentazioni complementari: da un lato la teleologia – cercare nelle lettere la conferma di una tesi già scritta, o una genealogia lineare di "progressi" –; dall'altro il risarcimento celebrativo, che rischia di sostituire la descrizione del lavoro con un racconto di pura "emersione" delle figure femminili. Ne deriva un invito a leggere i fascicoli epistolari come luoghi di mediazione concreta: si osservano le relazioni fra traduttrici, redazioni, direttori di collana, agenti, talvolta censura e apparati di controllo; si colgono i tempi lunghi dell'attesa e i tempi brevi dell'urgenza; si ricostruiscono i passaggi in cui la traduzione viene discussa come servizio – consegne, tagli, adattamenti – e insieme come competenza intellettuale – scelte lessicali, registri, paratesti. Le lettere, in questa prospettiva, consentono di ricomporre la stratificazione di vincoli e opportunità che determina la traduzione in periodo fascista, facendo emergere non solo un "dietro le quinte", ma un vero laboratorio di decisioni dove questioni economiche, controllo ideologico e pratiche redazionali interagiscono.

Il saggio di Teresa Franco, *Tradurre in un letto di rose. Adriana Motti e la casa editrice Einaudi*, offre una dimostrazione particolarmente nitida sul terreno della storia d'impresa. Il titolo – programmaticamente ironico – rovescia la retorica del lavoro culturale come attività "leggera" o naturalmente femminile, e restituisce invece una quotidianità fatta di correzioni, rifacimenti, scambi serrati con la redazione, discussioni su titoli e soluzioni

paratestuali, tempi di consegna e condizioni economiche. Attraverso la parabola di Adriana Motti, Franco mostra come la traduzione editoriale sia un punto di snodo del processo produttivo: la traduttrice è spesso integrata in modo profondo nella lavorazione del libro – interviene su ritmo, coerenza, scritture, note, talvolta sulle scelte di presentazione –, ma rimane strutturalmente marginale sul piano della visibilità e del riconoscimento, con un divario costante fra centralità nel lavoro e opacità nella firma. In questo quadro, l'epistolario permette di illuminare anche la dimensione contrattuale: compensi, modalità di pagamento, responsabilità legali, attribuzione del lavoro e gestione delle controversie. Il caso dei *Racconti del dottor Williams* è esemplare proprio perché porta al punto di rottura tale asimmetria: la collaborazione si incrina e si interrompe per ragioni economico-legali, e ciò che altrimenti resterebbe un esito “privato” diventa, nelle carte, un osservatorio privilegiato sulle condizioni materiali del mestiere e sulle forme di dipendenza che possono attraversare una grande casa editrice nel secondo Novecento.

L'ultima sezione, *Intrecci: fonti del sé e documenti degli archivi editoriali*, approfondisce i risultati del volume, mostrando come il dialogo tra fonti personali e fonti d'impresa permetta di ridefinire la prospettiva su figure già note e di portare alla luce soggetti e pratiche rimasti ai margini. In *Virginia Woolf: tipografia-editrice. La Hogarth Press e la libertà di scrivere*, Elisa Bolchi insiste sulla dimensione materiale della libertà: non un concetto astratto, ma un effetto di controllo tecnico e produttivo. La nascita della Hogarth Press viene letta come scelta insieme terapeutica, artigianale e politica: governare la composizione e decidere formati e tirature significa sottrarsi non solo ai “gusti” dell'editore, ma alla grammatica stessa del mercato e delle sue aspettative. L'intreccio della documentazione archivistica legata alle vicende della Hogarth Press mostra come manualità e forma letteraria si compenetrino: la libertà di scrittura è legata al fatto di poter speri-

mentare in un circuito controllato, in cui l'oggetto-libro non è semplice veicolo, ma parte costitutiva dell'invenzione stilistica. Il capitolo risulta particolarmente persuasivo perché evita qualsivoglia agiografia modernista e dimostra, al livello delle procedure, come la pratica tipografica si traduca in una politica della forma.

Roberta Cesana, in *La tipografia e la casa editrice nelle memorie di Leda Rafanelli*, sposta la messa a fuoco su un contesto italiano segnato dall'affermazione e dal consolidamento del fascismo, entro il quale la congiunzione fra lavoro editoriale e militanza politica assume un carattere strutturale e conflittuale. La figura di Rafanelli è ricostruita come nodo operativo di una rete che lega tipografia, libreria, collane e circolazione di testi in aperta dissonanza rispetto al quadro ideologico e repressivo del regime: non semplice “testimone”, ma soggetto attivo che fa della stampa una condizione di autonomia economica e insieme una possibilità di opposizione politica. Le memorie, frammentarie ed episodiche, restituiscono la concretezza dell'officina e il lessico del lavoro – comporre, stampare, spedire – non come colore locale, ma come indice di una competenza produttiva che definisce identità, postura pubblica e forma di resistenza quotidiana. Il capitolo mostra con chiarezza come, in questo caso, l'autorappresentazione non passi per l'autobiografia in senso stretto, ma per la messa in scena del lavoro editoriale come etica e come stile, in una continuità fra fare e prendere posizione che acquista senso proprio sullo sfondo della normalizzazione fascista della cultura.

Con *Salvare la memoria. Emilia Santamaria e la casa editrice Formiggini*, Elisa Marazzi propone un ulteriore rovesciamento, leggendo l'atto archivistico come gesto politico in piena opposizione al regime fascista. Il salvataggio delle carte dell'editore Formiggini non è trattato come episodio accessorio, ma come operazione che intreccia responsabilità familiare, coscienza storica e strategia di sopravvivenza all'interno di un sistema di violenza istituzionale e di persecuzio-

ne razziale. Particolarmente significativa è la precisione con cui Santamaria, nelle lettere, costruisce le condizioni di possibilità del versamento delle carte del marito: la puntualizzazione «La Signora Santamaria è ariana» non è un semplice dettaglio burocratico, ma un indice diretto della coercizione amministrativa e razziale esercitata dal fascismo, e dunque della forma specifica assunta, in quel contesto, dalla «cura» della memoria. Marazzi mostra come l'archivio, consegnato in tempi strettissimi dopo il suicidio di Angelo Fortunato Formiggini nel novembre 1938, produca al tempo stesso una continuità dell'impresa editoriale nella sfera pubblica e un autoritratto in negativo di Santamaria: discreto, quasi cancellato, ma leggibile proprio grazie all'incrocio fra carte d'impresa e scritture private, che rivelano una consapevolezza acuta delle tecniche del ricordare e delle loro condizioni politiche sotto il regime.

Chiude il volume il saggio di Alberto Cadioli, *Laura Novati tra lavoro editoriale e studi sull'editoria*, che funziona non soltanto come profilo biografico-intellettuale, ma come capitolo di storia della professionalizzazione del discorso sull'editoria in Italia. Novati emerge come figura di raccordo fra pratica redazionale, osservazione del mercato e riflessione storica: l'attività nel *Giornale della Libreria* e nell'Associazione Italiana Editori, insieme alla produzione di quasi seicento articoli, rende evidente una postura in cui la competenza tecnica – diritto d'autore, processi produttivi, trasformazioni dei consumi culturali – diventa strumento di interpretazione critica. Il capitolo è particolarmente efficace quando mostra la continuità fra lavoro informativo e ricerca storica: l'attenzione a Vanni Scheiwiller, e l'uso di materiali «lateral» come le dediche, non è curiosità marginale, ma scelta metodologica che consente di vedere nell'editore il curato integrale dell'oggetto-libro, e insieme come figura capace di produrre senso a partire dalle stesse pratiche di produzione. In questa prospettiva Novati appare come un modello di «editoria riflessiva», dove fare libri e pensare i

libri non sono attività parallele, ma aspetti di un'unica responsabilità culturale.

Nel suo insieme, *Le donne nell'editoria del Novecento* si distingue per la coerenza del disegno metodologico e per la qualità dell'analisi. L'autorappresentazione non è un semplice tema, ma un vero e proprio metodo di indagine; gli archivi non sono depositi neutri, ma forme attraverso cui le protagoniste hanno deciso di consegnare la propria esperienza; i generi minori si rivelano luoghi di autorità. Ne deriva una duplice acquisizione, rilevante per la storiografia editoriale italiana: da un lato, l'impossibilità di ricostruire la storia dell'editoria nel Novecento senza i percorsi di queste professioniste e senza le loro forme di rappresentazione del sé; dall'altro, la consapevolezza che tali forme non sono solo testimonianze, ma atti creativi e strategie di memoria capaci di ridefinire l'editoria come pratica culturale e spazio di libertà condivisa.

(Giuseppe D'Angelo)



DA TEHRAN ALLA MECCA
*Il diario di viaggio di Mehrmāh Khānum
 nobile persiana (1880-1881)*

a cura di Leila Karami, prefazione di Simone Cristoforetti
 Edizioni di storia e letteratura, 2025, XLV + 143

Il volume che qui si presenta è un delizioso racconto di viaggio scritto da una nobildonna persiana, Mehrmāh Khānum, che compie il pellegrinaggio da Tehran alla Mecca, via terra all'andata e via mare e terra al ritorno.

La curatrice Leila Karami con la sua traduzione rende la voce – per i lettori italiani – a una donna colta e devota impegnata in una esperienza spirituale che non le impedisce di cogliere con spirito e sagacia sia gli aspetti ameni che le disavventure del suo viaggio. Karami scrive inoltre una bella e ricca introduzione su cui ci soffermeremo tra poco, e correda la sua traduzione di commenti e note che guidano lettori e lettrici nei meandri delle relazioni sociali di Mehrmāh Khānum e nella comprensione di luoghi e situazioni che costellano il viaggio tra Tehran e la Mecca. Infine, mappe e fotografie corredano il testo, aiutando a orientarsi in un mondo lontano.

L'introduzione di Leila Karami ci avvicina al significato e ai riti del pellegrinaggio (*hajj*), momento centrale della fede del credente musulmano che con esso non solo cerca la purificazione dell'anima e del corpo, ma partecipa a un momento in cui la comunità dei credenti, la *umma*, si ritrova unita nel segno dell'amore verso Dio e i correligionari. Karami illustra i rituali che pellegrini e pellegrine compiono mescolandosi tra loro, per una volta senza distinzioni di genere, perché lo stato di purificazione (*ḥrām*) nel quale entrano coloro che, arrivati alla Mecca, compiono i lavaggi rituali e indossano le vesti prescritte, è la condizione che li accompagna per tutta la settimana, e anche più a lungo ove decidano – come spesso avveniva e ancora avviene – di fermarsi più a lungo nella città santa. Impariamo che le grandi rotte carovaniere, destinate a convogliare alla Mecca i credenti e le credenti di tutta la ecumene islamica, erano percorsi complessi e pericolosi, ricchi di insidie che ricorrono spesso anche nel *Diario* di Mehrmāh, che pure affronta il pellegrinaggio in una condizione di privilegio sociale ed economico che le garantisce comodità non accessibili ad altre

e altri. Oggi gli aerei hanno semplificato enormemente il viaggio, rendendolo veloce e alla portata di tutti, ma al tempo della nostra autrice e pellegrina Mehrmāh Khānum le navi a vapore avevano da poco fatto la loro comparsa e larga parte del viaggio avveniva via terra, lungo tratte che inevitabilmente dovevano attraversare il deserto prima di raggiungere la meta. Le carovane – che potevano contare anche diecimila individui – avevano ciascuna la propria organizzazione ed erano soggette al *amir-e hajj*, il capo della spedizione, che aveva la responsabilità di mantenere l'ordine e la sicurezza durante il viaggio, curando altresì la protezione della carovana contro gli attacchi dei beduini i cui territori erano attraversati.

Non di rado nel suo *Diario* Mehrmāh Khānum rende lode a Dio per aver permesso a lei stessa e al suo gruppo di superare avversità quali un clima inclemente, la mancanza di acqua, la comparsa di febbri. Il viaggio, infatti, è lungo e insidioso: il *hajj*, che deve necessariamente compiersi durante il mese di *zu'l-ḥejja* (ultimo mese del calendario lunare islamico) tra l'ottavo e il tredicesimo giorno, richiedeva in passato tempi assai lunghi: ad esempio, il percorso tra Damasco e Mecca durava circa 30 giorni, a cui si dovevano aggiungere quelli necessari a raggiungere, dalla propria abitazione, Damasco stessa, sicché per molti si trattava di pianificare un viaggio che poteva durare anche un anno o più per chi partiva dalle remote località del Sud-est asiatico. Si capisce che non poche erano le persone che, nonostante tutti gli sforzi compiuti, non riuscivano a unirsi in tempo alle carovane in partenza; si trattava allora di trattenersi ancora un anno, o nella città di partenza della carovana ad attendere il convoglio dell'anno successivo, o nella stessa Mecca raggiunta in ritardo con mezzi propri, dove soggiornare aspettando di potersi dedicare ai riti del *hajj*. Mehrmāh è fortunata, riesce a compiere il pellegrinaggio come preventivato, impiegando tra andata e ritorno circa 18 mesi. In questo intervallo di tempo, dato che è una musulmana sciita, dovendo

attraversare l'Iraq per arrivare in Arabia la nostra Autrice si reca in visita anche ai luoghi santi dello sciismo: Kāzīmayn, Najaf e il santuario di Ali, la moschea di Kufa, e Kerbala ove si compì il massacro di Hoseyn figlio di Ali.

Il *Diario* di Mehrmāh Khānum è un *safarnāme*, un libro di viaggio, categoria di opere letterarie che nella cultura persiana ha avuto grande fortuna. L'Autrice ha una penna felice che Leila Karami omaggia con una traduzione capace di rendere la voce di una donna colta e arguta, credente devota, ma non beghina, che affronta il viaggio consapevole delle sue insidie e difficoltà accompagnata da una fede che emerge spontanea, profonda e radicata. Assai interessanti sono i commenti, spesso sferzanti, che Mehrmāh riserva ai beduini abitanti della penisola arabica con cui entra in contatto durante il suo viaggio. I suoi strali non risparmiano nemmeno lo *sharif* (che Karami spiega essere il titolo conferito ai discendenti del profeta che servivano da amministratori a Mecca e in generale sovrintendevano alla sicurezza dei viaggiatori); le carovane erano assediate da ladri e furfanti che taglieggiavano i pellegrini in barba alle misure di sicurezze prese dal capo-carovana e garantite, almeno teoricamente, dallo *sharif* e così: «i pellegrini avevano pagato mille *riyāl* per il transito a un capocarovana che è scappato con i soldi [...] sostengono che una volta a Yanbu' hanno comunicato l'accaduto allo *sharif* [...] Voglia Dio che venga un accidente allo *sharif*! Il Profeta, pace a lui e alla sua famiglia, detesta di certo discendenti del genere» (p. 68).

Il *Diario* è una miniera di osservazioni sull'ambiente (con notazioni botaniche, descrizioni dei luoghi, strade e paesaggi), sul clima (dal caldo del deserto arabo ai venti freddi invernali in Iran), sulle società e gli individui (non mancano giudizi severi, che oggi diremmo razzisti, ad esempio sugli arabi «strana gente, peggio degli ebrei», p. 79) con cui l'Autrice entra in contatto nei 18 mesi del suo pellegrinaggio. Mehrmāh Khānum ci porta in un'epoca in cui il viaggio, molto più di oggi, è un'avventura del corpo e dello

spirito; tratte lunghissime, fino a ventuno ore consecutive, cammelli esausti, assenza di acqua, caldo. In mare, invece, si scontano le acque agitate, il rischio di collisione con altre navi, la nausea e la mancanza di aria nei «camerini» (ma in compenso «i gabinetti sono fatti bene», p. 71). Eppure, mai Mehrmāh Khānum è petulante: osserva, commenta, bacchetta chi lo merita per la cattiva condotta e si affida a Dio («chiedo al Signore che ci faccia tornare sani e salvi nell'amata patria il prima possibile per non diventare pasto ai pesci», p. 76). Rientrata in Iran, mentre è impegnata nel viaggio che dal porto di Bushehr la porta a Tehran, muore il suo secondo marito Mirzā Musā Khān, capo delle forze armate e il *Diario* si chiude con una riflessione dolorosa: «Come posso ringraziare Dio con un rientro così? Magari fossi morta in un deserto, senz'acqua e senza un filo d'erba, o nei mari pericolosi, piuttosto che entrare in casa in questo stato» (p. 103).

La lettura di questo *Diario* affascinante scritto da una donna intelligente e sagace, accompagnato da un apparato di note e commenti che colmano le curiosità aperte dal testo, è un modo delizioso per accostarsi a un mondo ormai scomparso, quello dei grandi viaggi del passato, quando il tempo aveva un significato e un valore diversi dall'oggi. In più viaggiando con Mehrmāh Khānum, accanto a lei, si comprende il senso del pellegrinaggio religioso islamico, che il non credente – non ammesso ai luoghi santi di Mecca e Medina – non può conoscere che attraverso le descrizioni di chi lo ha compiuto.

(Deborah Scolart)



PASSI DI LATO

L'avventura semiotica di Louis Marin

di Mirco Vannoni

Edizioni Museo Pasqualino, 2025

Negli ultimi decenni l'attenzione crescente per le immagini come dispositivi culturali e cognitivi ha profondamente trasformato il panorama degli studi umanistici e sociali. Discipline diverse – dall'antropologia alla storia dell'arte, dalla semiotica alla teoria dei media – hanno progressivamente indirizzato la propria attenzione verso una prospettiva che considera le immagini non semplicemente come oggetti estetici o iconografici, ma come agenti attivi nella produzione e nella circolazione dei significati culturali. All'interno di questo campo di ricerca, comunemente indicato con espressioni come *visual culture studies* o *anthropology of images*, l'opera di Louis Marin occupa una posizione singolare.

Filosofo, storico delle idee e semiologo formatosi nel contesto dello strutturalismo francese, Marin ha sviluppato nel corso della sua carriera una teoria della rappresentazione che attraversa ambiti disciplinari diversi – linguistica, teoria dell'immagine, storia dell'arte e filosofia politica – interrogando il rapporto tra im-

magini, linguaggio e potere. Pur non appartenendo propriamente alla tradizione dell'antropologia visiva, la sua riflessione anticipa molte delle questioni che oggi sono al centro del dibattito sull'*overtourism* delle immagini, sul ruolo dei dispositivi visuali nella costruzione delle forme di autorità e sulla dimensione performativa della rappresentazione.

Il volume di Mirco Vannoni, *Passi di lato. L'avventura semiotica di Louis Marin*, si colloca precisamente in questo contesto di rinnovato interesse per la figura dello studioso francese. Il libro propone una ricostruzione articolata del percorso intellettuale di Marin con l'obiettivo di individuare il principio di coerenza di un'opera che, a prima vista, appare attraversata da una molteplicità di interessi e di direzioni di ricerca. L'ipotesi che guida il lavoro è esplicitata nelle conclusioni del volume: rintracciare nel progetto di una semantica dei sistemi rappresentativi e nell'analisi dell'efficacia semiotica delle immagini il filo conduttore dell'intera produzione mariniana. In questa prospettiva, la ricerca di Vannoni non si limita a offrire un'introduzione al pensiero di Marin, ma propone una vera e propria interpretazione epistemologica della sua opera, mettendone in luce la rilevanza per gli studi contemporanei sull'immagine.

La categoria interpretativa che dà il titolo al libro – il “passo di lato” – rappresenta uno degli elementi più interessanti della proposta di Vannoni. L'espressione non designa soltanto un movimento biografico o una strategia narrativa, ma indica piuttosto una postura epistemologica che caratterizza l'intero percorso intellettuale di Marin. Nel pensiero mariniano il sapere non procede secondo la linearità di un metodo cartesiano fondato sulla successione ordinata delle idee. Al contrario, esso si sviluppa attraverso deviazioni, digressioni e attraversamenti disciplinari che mettono costantemente in discussione i confini tra i campi del sapere. Fare un passo di lato significa dunque sottrarsi alla rigidità delle classificazioni disciplinari per esplorare gli spazi intermedi tra i sistemi di conoscenza.

Questa concezione del lavoro teorico può essere letta, da una prospettiva antropologica, come una forma di pratica comparativa. Analogamente a quanto avviene nell'antropologia culturale, dove l'analisi delle forme simboliche richiede il confronto tra contesti diversi, il pensiero di Marin si costruisce attraverso il dialogo tra discipline e tradizioni intellettuali differenti.

In questo senso, il “passo di lato” assume un valore metodologico che ricorda la logica della migrazione delle immagini descritta da Aby Warburg. Nella prospettiva warburghiana – si pensi a *The Revival of Ancient Paganism* (1999) –, le immagini non appartengono mai a un singolo contesto storico o culturale, ma circolano attraverso epoche e tradizioni, portando con sé tracce di significati sedimentati nel tempo. L'attenzione di Marin per i dispositivi della rappresentazione e per la circolazione delle forme simboliche può essere letta come una declinazione semiotica di questa intuizione.

Passi di lato è organizzato in tre grandi sezioni tematiche, ciascuna dedicata a un aspetto fondamentale del pensiero di Louis Marin. Questa articolazione permette di passare dalla ricostruzione storico-intellettuale alla discussione dei problemi teorici e infine alla dimensione politico-critica della rappresentazione.

La prima sezione ricostruisce la formazione intellettuale e il percorso scientifico di Louis Marin, collocandolo nel contesto del dibattito filosofico e semiotico europeo del secondo Novecento. L'obiettivo non è soltanto quello di delineare una biografia dello studioso, ma di mettere in evidenza i contesti culturali e le reti di relazioni che hanno contribuito alla formazione del suo pensiero. Vannoni mostra come la traiettoria di Marin si sviluppi all'interno di una costellazione di luoghi e istituzioni che hanno avuto un ruolo decisivo nella configurazione del dibattito teorico europeo tra gli anni Sessanta e Ottanta. Tra questi assumono particolare rilievo i centri di ricerca e le università frequentate da Marin nel corso della sua carriera – tra cui Urbino, San Diego e Baltimora

– che testimoniano il carattere profondamente internazionale della sua attività scientifica. Particolarmente significativa è l'attenzione dedicata al ruolo svolto dall'esperienza dei seminari di semiotica di Urbino, che negli anni Sessanta rappresentarono uno dei luoghi di incontro tra la tradizione semiotica francese e quella italiana. Questa dimensione transnazionale del dibattito teorico appare decisiva per comprendere il modo in cui Marin ha elaborato una posizione teorica autonoma all'interno dello strutturalismo. Pur condividendo con questa corrente l'interesse per l'analisi dei sistemi di segni, egli sviluppa progressivamente una riflessione più ampia sul rapporto tra rappresentazione, immagine e potere.

La seconda parte del volume entra nel cuore teorico del progetto di Marin, affrontando il problema della rappresentazione come sistema semiotico e sviluppa il progetto di una semiologia della pittura e, più in generale, di una semantica dei sistemi rappresentativi. In questa prospettiva, l'analisi delle immagini non viene concepita come una semplice interpretazione iconografica, ma come uno studio dei dispositivi attraverso cui le immagini producono senso. L'immagine diventa un sistema complesso in cui interagiscono dimensioni linguistiche, visive e istituzionali. Uno degli strumenti teorici fondamentali di questa analisi è la teoria dell'enunciazione, che Marin utilizza per indagare le relazioni che si instaurano tra autore, opera e spettatore. Il quadro non è soltanto un oggetto visivo, ma un dispositivo enunciativo che costruisce le condizioni della propria interpretazione. Questa prospettiva presenta interessanti analogie con alcune delle linee di ricerca sviluppate nell'antropologia contemporanea delle immagini. Come ha mostrato Carlo Severi in *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria* (2015), l'immagine non può essere considerata semplicemente come un oggetto di rappresentazione, ma deve essere analizzata come un dispositivo cognitivo e mnemonico che opera all'interno di specifici contesti rituali e culturali.

La terza parte del volume affronta uno dei temi più originali della riflessione mariniana: la dimensione politica della rappresentazione. Per Marin, la rappresentazione non è un processo neutrale. Essa costituisce piuttosto un dispositivo attraverso cui vengono prodotti effetti di autorità e di legittimazione. Le immagini e i discorsi rappresentativi partecipano attivamente alla costruzione delle forme di potere. L'analisi dell'*Utopia* di Thomas More offre un esempio paradigmatico di questa prospettiva. Marin interpreta il testo utopico come un dispositivo discorsivo complesso in cui la descrizione di uno spazio immaginario diventa uno strumento di critica della realtà storica. Questa interpretazione si avvicina, per molti aspetti, alle prospettive sviluppate negli studi antropologici sulla rappresentazione simbolica, in cui le immagini e i racconti vengono analizzati come strumenti attraverso cui le società costruiscono e negoziano le proprie forme di autorità.

Un ulteriore ambito di ricerca affrontato nel volume riguarda la nozione di figurabilità. Secondo Marin, l'immagine non deve essere concepita semplicemente come una rappresentazione di qualcosa, ma come un dispositivo capace di rendere visibili le condizioni stesse della rappresentazione. L'opera d'arte non si limita a mostrare un contenuto, ma mette in scena il processo attraverso cui il senso viene prodotto. Questa concezione dell'immagine presenta notevoli affinità con alcune delle prospettive più influenti dell'antropologia delle immagini. Nel saggio *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (1989), David Freedberg ha mostrato come le immagini non siano semplicemente oggetti di contemplazione estetica, ma dispositivi capaci di suscitare reazioni emotive e comportamenti sociali. Analogamente, in *An Anthropology of Images* (2011), Hans Belting ha proposto di considerare l'immagine come il risultato di una relazione dinamica tra media, corpo e cultura. In questa prospettiva, l'immagine non esiste indipendentemente dai contesti culturali e corporei in cui viene percepita

e utilizzata. Letta alla luce di tali prospettive, la teoria mariniana della figurabilità può essere interpretata come una riflessione precoce sull'*overtourism* delle immagini, ossia sulla loro capacità di agire all'interno dei contesti culturali.

Uno dei meriti principali del libro di Vannoni, a mio avviso, consiste nel mostrare come il pensiero di Marin possa essere messo in dialogo con le prospettive contemporanee dell'antropologia delle immagini. Pur non essendo un antropologo nel senso disciplinare del termine, Marin ha sviluppato una riflessione che presenta numerosi punti di contatto con questo campo di studi. La sua attenzione ai dispositivi della rappresentazione, alla dimensione politica delle immagini e alle condizioni enunciative della visione anticipa molte delle questioni che oggi animano il dibattito sull'immagine come forma culturale. In questo senso, l'opera di Marin può essere accostata anche alle prospettive sviluppate da studiosi come W.J.T. Mitchell, che in *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) ha sottolineato la necessità di interrogare le immagini non soltanto come oggetti di interpretazione, ma come attori all'interno di reti culturali e discorsive.

Dal punto di vista metodologico, il volume di Vannoni si distingue per la capacità di coniugare ricostruzione storico-intellettuale e analisi teorica. L'autore riesce a mantenere un equilibrio tra l'esposizione dei contesti di formazione del pensiero mariniano e l'analisi dei suoi principali concetti teorici. Uno dei punti di forza del libro, a mio avviso, consiste nella scelta di seguire il movimento stesso del pensiero di Marin, ricostruendone le deviazioni e gli attraversamenti disciplinari. In questo modo, Vannoni evita il rischio di ridurre la complessità dell'opera mariniana a una sistematizzazione troppo rigida. Il volume contribuisce inoltre a collocare la riflessione di Marin all'interno di un panorama teorico più ampio, mostrando come la sua opera possa essere riletta alla luce delle prospettive contemporanee dell'antropologia delle immagini e della cultura visiva. *Passi di lato* rappresenta un

contributo significativo agli studi sulla teoria della rappresentazione e sull'antropologia delle immagini. Attraverso una ricostruzione rigorosa e articolata del pensiero di Louis Marin, Mirco Vannoni restituisce la complessità di un autore che ha saputo interrogare i rapporti tra linguaggio, immagini e potere. Il libro mostra come l'eredità teorica di Marin rimanga ancora oggi estremamente feconda per gli studi che si collocano all'incrocio tra semiotica, antropologia visiva e teoria della cultura. In questo senso, la ricerca di Vannoni non si limita a proporre una sintesi dell'opera mariniana, ma invita a riaprire il dialogo con una tradizione teorica che continua a offrire strumenti fondamentali per comprendere il ruolo delle immagini nella costruzione della realtà sociale contemporanea.

(Santo Indelicato)



LE FIABE SONO VERE... STORIA POPOLARE ITALIANA

Mostra curata dal Massimo Osanna, Direttore generale Musei, e da Andrea Viliani, Direttore del Museo delle Civiltà ospitata dal 24 luglio 2025 nel Salone d'Onore del Palazzo delle Arti e Tradizioni Popolari del MUCIV - Museo delle Civiltà di Roma.

Nei giorni scorsi ci siamo recati al MUCIV – Museo delle Civiltà di Roma per visitare la mostra intitolata *Le fiabe sono*

vere... Storia popolare italiana. Organizzata dalla Direzione Generale Musei del Ministero della Cultura, curata dal Direttore Generale Musei Massimo Osanna e dal Direttore del MUCIV Andrea Viliani, la mostra è stata realizzata da un'équipe multidisciplinare composta dal personale della Direzione Generale Musei, del MUCIV – Museo delle Civiltà e dell'ICPI – Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, con la collaborazione di Cristiana Perrella; il progetto di allestimento è di Formafantasma, con la co-progettazione dell'architetta Maria Rosaria Lo Muzio.

In seguito a una proroga, rimarrà aperta fino al 24 maggio 2026.

Il senso della mostra è frutto di un'operazione non scontata nel panorama museale: utilizzare una chiave interpretativa esterna alla collezione per rileggere i materiali esposti e i contenuti proposti. L'intento, recita la presentazione, è quello di “mettere in luce le connessioni profonde tra fiabe, arti e tradizioni popolari, adottando la fiaba come struttura narrativa in grado non solo di narrare il racconto espositivo, ma di offrire una chiave simbolica per leggere il nostro passato insieme al nostro presente”.

Il titolo della mostra, d'altro canto, tradisce il proposito: alla celebre frase di Italo Calvino che, con paradossale sintesi, descrisse le fiabe come vere, viene accostata la storia popolare italiana. Il mondo della narrazione fantastica e quello della realtà si tengono per mano.

Acquistato il biglietto e liberatici di cappotto e zaino, abbiamo ritirato anche una borsa contenente alcuni strumenti che il museo mette a disposizione per facilitare l'accessibilità fisica, sensoriale, cognitiva, relazionale e simbolica. Molta cura è stata riservata all'inclusività dell'esperienza, attraverso il lavoro di un gruppo di esperti coordinato da Miriam Mandosi. I contenuti della mostra sono disponibili anche in Lingua dei Segni Italiana (LIS) e Lingua dei Segni Americana (ASL), ed è stato creato un percorso tattile con oggetti originali.

L'itinerario che stiamo per intraprendere è suddiviso in dodici momenti –



come il catalogo, articolato in dodici libretti – ognuno dei quali tocca un aspetto della vita e delle tradizioni delle comunità umane in Italia, piccole e grandi, del Nord come del Sud: dipinti e disegni, abiti e maschere, amuleti ed ex voto, attrezzi agricoli e veicoli di trasporto, strumenti musicali, giocattoli, fotografie, stampe e filmati; testi a introdurre ogni nuovo capitolo, approfondimenti tematici attraverso la realtà aumentata.

La prima tappa è al piano terra, nella sala che si trova dietro la biglietteria: siamo ancora alle premesse, ma anche alle raccomandazioni e agli strumenti per orientarci. Leggiamo la fiaba di Elio, scritta appositamente per la mostra dalla narratologa Elena Zagaglia e collegata a nove opere della collezione permanente: il protagonista attraversa foreste, mari e sentieri, incontra pastori, contadini, paesi in festa, per tornare a casa arricchito e trasformato. Un'allusione palese – forse un po' didascalica – al cammino che stiamo per compiere.

Molto utile la citazione dall'introduzione di *Fiabe italiane* di Italo Calvino, in cui si afferma che le fiabe rivelano – se

“prese nel loro insieme”, puntualizza lo scrittore poche righe prima del brano riportato sul pannello – “la sostanza unitaria del tutto – uomini bestie piante cose – l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste”. Parole che, mentre saliamo al piano superiore, ci risuonano nella testa e nell'animo, tanto più che – inaspettata coincidenza – le avevamo incontrate solo il giorno prima all'Università di Palermo, quando erano state accostate alla poetica di Michelangelo, al termine di una lezione sull'artista rinascimentale tenuta dal professor Horst Bredekamp.

Ma eccoci di fronte al grande salone del primo piano: il percorso vero e proprio ha inizio qui. E da dove si poteva cominciare se non dalla foresta, luogo di attraversamento per eccellenza, in cui ci si perde, il selvaggio ci sovrasta e il mistero può rivelarsi? La mostra ci invita ad assumere uno sguardo ecoantropologico, a pensare dunque al bosco attraverso punti di vista considerati marginali: le voci di artisti indigeni provenienti dalle foreste di tutto il pianeta; i riti arborei della Basilicata, in cui grandi tronchi, simboli della potenza selvaggia della natura, sono tra-

sportati nel cuore civico della comunità; il rumit, la maschera fatta di foglie che, durante il carnevale di Satriano, bussa alle porte per dare e ricevere, ricordandoci il dialogo necessario con il mondo che ci circonda.

Se da una parte gli esseri umani, spinti dalla necessità, hanno lottato per sconfiggere la fame e le avverse condizioni ambientali, dall'altra hanno imbastito racconti iniziatici allo scopo di superare la paura dell'ignoto e di dare un ordine al mondo caotico e misterioso. Come non pensare, osservando gli oggetti esposti o leggendo dei riti legati alla selva e ai suoi pericoli, alle innumerevoli fiabe – Cappuccetto Rosso è solo la più nota e non certo, nelle versioni pubblicate da Perrault e dai Grimm, la più spaventosa – in cui nel bosco i protagonisti incontrano lupi famelici (ma anche briganti, fate, streghe...), oppure vengono abbandonati al morso delle fiere e poi in qualche modo tratti in salvo – Hansel e Gretel, certo, ma con loro un'infinita schiera di neonati non desiderati o temuti, di cui il figlio di Laio e Giocasta è forse il capostipite – o ancora incontrano aiutanti magici e compagni d'avventura?

Il salone, intanto, come in un bosco, risuona di svariati versi d'uccelli: sono i richiami sapientemente modulati da un uomo che, in un filmato, mostra le sue abilità. Mentre lo ascoltiamo guardiamo le pelli degli animali, gli attrezzi per la caccia, ex voto che descrivono miracoli avvenuti, in una sovrapposizione sinestetica che ci circonda e coinvolge i quattro elementi: l'acqua che scorre, la terra attraversata dagli aratri, l'aria in cui volano gli uccelli che ascoltiamo, il fuoco delle carbonaie e dei tegami.

Se gli elementi si sovrappongono gli uni agli altri, dalla foresta non è difficile arrivare al mare: realtà che allo stesso tempo divide e unisce i popoli, che nutre – in quante fiabe troviamo l'espressione “ricco come il mare” – ma può travolgere e annientare. La proiezione del documentario *Contadini del mare* di Vittorio De Seta (reperibile su YouTube), nonostante lo abbiamo visto più di una volta,

attira nuovamente la nostra attenzione: mostra la mattanza, il momento in cui i tonnaroti arpionano e, a fatica, tirano sulle barche enormi tonni che, attraverso un ingegnoso percorso di reti, sono stati intrappolati nella camera della morte. Scena cruenta al massimo grado, in cui il sangue scorre copioso, ma da cui allo stesso tempo si leva il canto dei pescatori che insieme si preparano alla pesca.

È una lotta che si svolge ad armi pari: l'intelligenza umana contro la possanza e la velocità dei pesci, in un confronto uomo-natura che implica un legame profondo e non può essere visto come mero sfruttamento. Proprio nello sfilacciamento o nella recisione di questo legame, pensiamo guardando il magnifico lavoro di De Seta, si prefigura la crisi di una società diventata predatoria. Ci sovviene allora la fiaba *Il pesciolino d'oro*, pubblicata nelle *Fiabe dei Grimm* ma anche nelle *Fiabe dell'antica Russia* di Afanas'ev, in cui si narra il passaggio da un rapporto di scambio e di dono a quello del sopruso: il mare è fonte di ricchezza, si diceva, e il pesce magico renderà ricco il pescatore; ma sua moglie non è contenta, non lo sarà mai, e chiederà, anzi pretenderà, ricchezze sempre maggiori, in un crescendo folle di accumulazione.

Al centro del percorso museale c'è il lavoro nei campi, il paesaggio terrestre, i cicli della semina e della raccolta, gli attrezzi da lavoro – gioghi, aratri, bigonce, silos – insomma quella civiltà contadina artefice e custode delle tradizioni orali in cui si sono forgiate e trasmesse fiabe e leggende. E qui ci viene alla mente – continua il nostro viaggio per associazioni – “uno dei maggiori monumenti della narrativa popolare italiana” (ancora Calvino), cioè la fiaba *Sperso per il mondo*, raccolta e pubblicata a Salaparuta da Giuseppe Pitré, poi inserita anche in *Fiabe italiane*. Il protagonista è un contadino; al centro della narrazione c'è il suo lavoro; perfino la prova da superare per ottenere in sposa la principessa consiste – caso raro, se non unico – nell'arare in un solo giorno un vasto appezzamento di terra. Non le doti dell'intrepido cavaliere, dunque, ma

la sapienza di chi conosce i cicli della natura. Un racconto i cui protagonisti sono anche piante e animali e in cui la connessione esplicita tra civiltà contadina e fiaba è tale che forse avrebbe potuto far parte di questo itinerario.

I capitoli della mostra si susseguono rapidamente; cerchiamo riferimenti alle fiabe all'interno del percorso, senza trovarne. Dalle parole iniziali di Calvino ne abbiamo perso le tracce. Continuiamo nelle nostre libere associazioni, che fanno avanti e indietro dal Palazzo delle Arti e Tradizioni Popolari, dove ci troviamo, alle storie di tradizione orale che abbiamo letto o che ci sono state raccontate.

Dai contadini ai pastori il passo è breve; da questi alla lana e alla sua lavorazione, anche. Un processo, un mestiere, quello della tessitura, che origina da materie prime vegetali o animali e, attraverso l'uso di cardatori, filatoi, arcolai – tutti esposti di fronte a noi – giunge ai telai e al prodotto finito. E qui l'allusione – chissà se voluta – alle trame narrative che s'intrecciano creando storie sembra immediata. Più in particolare, per quel che riguarda le fiabe, pensiamo alla quantità di racconti in cui l'abilità al telaio è segno di virtù per le giovani che realizzano tessuti così raffinati e sottili da passare nella cruna di un ago o che, punte da fusi incantati, finiscono per addormentarsi. La tessitura, almeno nel passato, è un mondo al femminile; e lo è anche, per molti versi, quello della narrazione popolare, se è vero che le donne, più degli uomini, hanno raccontato e trasmesso il patrimonio orale.

Tra i numerosissimi temi narrati dalla mostra troviamo l'arte della musica e del ballo. Gli strumenti musicali esposti, ma soprattutto l'impressionante video di Diego Carpitella, *Meloterapia del tarantismo* (anch'esso reperibile su YouTube), in cui una donna danza senza sosta, posseduta dalla taranta, sulle note incalzanti di tre musicisti che le stanno attorno, richiamano il tema narrativo del violino magico che costringe le persone – in genere prepotenti, che in tal modo vengono puniti – a ballare senza potersi fermare: motivo ricorrente delle fiabe e delle leg-

gende popolari, talvolta associato a figure magiche o al diavolo stesso.

In una teca sono esposti antichi giochi d'infanzia; in quella di fronte, oggetti legati al viaggio e alla partenza. Nascita e partenza: possiamo non pensare alle funzioni di Propp? Forse la maggior parte delle fiabe racconta del venire al mondo e della crescita, del “farsi di un destino”, per citare ancora Calvino. In molti racconti il tema si declina come attesa di una nascita che non arriva: quante bambine e bambini, a lungo desiderati, finalmente nascono perché è stata fatta una promessa o un voto; voti e promesse che però ricadono sui nascituri, con cui dovranno fare i conti e da cui dovranno prima o poi liberarsi.

Il farsi di un destino nelle fiabe passa quasi sempre attraverso una partenza, momento di solito doloroso, che segna una frattura ed è esso stesso conseguenza di una crisi. Per ricomporre l'armonia perduta non c'è che una soluzione: fare i bagagli e andare. Se il viaggio nelle fiabe è simbolo di cambiamento e metamorfosi, le esperienze reali di migrazioni e sradicamento – vediamo esposta una vecchissima valigia, alcune mappe geografiche, un gioco dell'oca in cui si percorre l'Autostrada del Sole – non sono, al pari di quelle fantastiche, momenti di passaggio che prendono corpo da crisi economiche e sociali e impongono trasformazioni radicali delle esistenze? Accanto alle partenze di chi emigra incontriamo anche il viaggio senza fine di chi vive da nomade: quello dei giostrai, che per lavorare si spostano in continuazione, e delle pecore durante la transumanza.

Siamo giunti al termine del nostro percorso. Torniamo al piano terreno pieni di immagini e suggestioni. L'impressione è di avere compiuto, in piccolo, un viaggio nei vari aspetti della vita per come si svolgeva un tempo: un viaggio dove c'è tutto, dal lavoro all'arte, dal sacro al magico, dagli animali alle piante, dal mare al cielo, alla terra. Forse troppi temi, e in un ordine poco intellegibile?

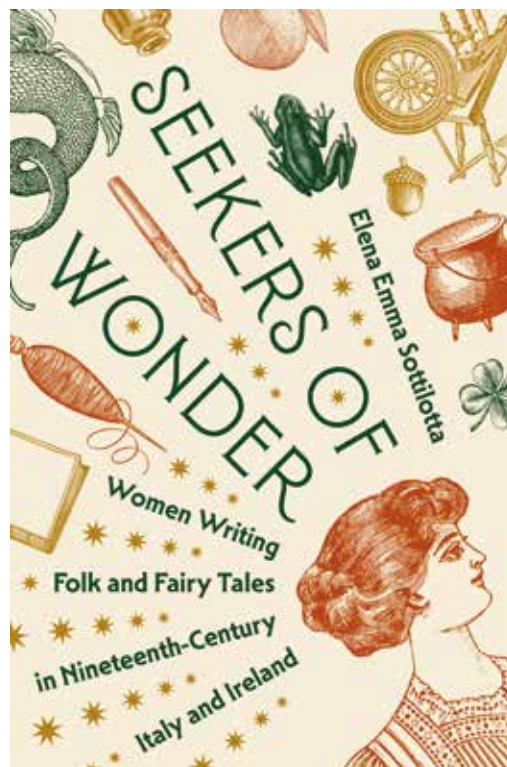
Verrebbero in soccorso le parole di Calvino che aprono la mostra e che ave-

vamo accolto come chiave d'interpretazione: in analogia e corrispondenza con le fiabe, anche questo itinerario, attraverso la continua associazione di elementi apparentemente distanti ma sostanzialmente connessi, racconterebbe la "sostanza unitaria del tutto". Se non fosse che manca un elemento dell'analogia: mancano proprio le fiabe. Le affinità tra fiabe e percorso espositivo qui suggerite sono soltanto nostre associazioni, laddove abbiamo azzardato, in autonomia, ciò che la mostra si propone di realizzare. C'è, è vero, la storia di Elio che si relaziona ad alcune opere della collezione – idea certamente stimolante – ma si tratta di un racconto costruito appositamente per connettersi ad esse, comunque altra cosa rispetto alle fiabe popolari di tradizione orale di cui parla Calvino nella frase che dà il titolo alla mostra o nella citazione che la apre.

In ogni caso, almeno per noi che abbiamo praticato il gioco dei rimandi e delle somiglianze, è stata un'esperienza di grande interesse, che ha suscitato e ancora suscita riflessioni e domande.

Già mentre riprendiamo zaino e cappotto per uscire dal museo, una questione ci si affaccia alla mente: davvero, e fino a che punto, le fiabe – come meritoriamente la mostra propone – possono servire da lente interpretativa attraverso cui guardare le cose del mondo? Non solo del mondo interiore, per la cui lettura la psicanalisi le ha da tempo reclutate, ma anche di quello della storia, dei costumi, dell'economia? Fino a che punto e in che modo possono costituire una prospettiva, magari deformante ma allo stesso tempo rivelatrice, da cui osservare la realtà storica degli esseri umani, del passato come del presente? Insomma: oltre a essere *vere*, possono essere anche *reali*?

(Alberto Nicolino)



SEEKERS OF WONDER

Women Writing Folk and Fairy Tales in Nineteenth-century Italy and Ireland

di Elena Emma Sottillotta

Princeton University Press, 2025

La giornata di studi "Di fiaba, di isole, di narratrici", organizzata a Palermo in occasione della pubblicazione del volume *Seekers of Wonder. Women Writing Folk and Fairy Tales in Nineteenth-Century Italy and Ireland* di Elena Emma Sottillotta, ha rappresentato un momento significativo di confronto scientifico su un tema che negli ultimi anni ha acquisito crescente centralità negli studi folklorici e antropologici: il ruolo delle donne nella raccolta, nella trascrizione e nella rielaborazione delle tradizioni narrative popolari. L'incontro, ospitato presso l'Università LUMSA e preceduto da un evento performativo dedicato alla dimensione narrativa e musicale della fiaba, ha riunito studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari – antropologia culturale, studi letterari, folklore e storia della cultura – attorno alla presentazione del volume della studiosa, attualmente affiliata alla University of Cambridge, in dialogo con Leonardo Acone, Livia Romano, Rosario

Perricone e Vincenzo Schirripa, alla presenza dell'autrice. Fin dall'apertura dei lavori è apparso evidente come il libro si collochi all'interno di un rinnovato interesse internazionale per la storia culturale delle fiabe e per la ricostruzione delle genealogie intellettuali che hanno contribuito alla formazione del canone folklorico europeo. In questo senso il volume di Sottilotta non si limita a proporre una ricognizione storico-letteraria, ma offre una prospettiva interpretativa che incrocia la storia degli studi folklorici con le questioni di genere, con l'analisi dei processi di costruzione delle identità culturali e con la dimensione transnazionale della circolazione delle narrazioni popolari.

Pubblicato da Princeton University Press, *Seekers of Wonder* si propone infatti di indagare il fenomeno della raccolta e della pubblicazione di fiabe e tradizioni popolari nel lungo Ottocento europeo, concentrandosi in particolare sul contributo di alcune figure femminili che operarono nei contesti culturali dell'Italia e dell'Irlanda. Il punto di partenza dell'indagine è l'osservazione che il movimento di riscoperta delle tradizioni popolari, che attraversa l'Europa tra XIX e inizio XX secolo, fu profondamente influenzato da ideologie nazionali, da dibattiti linguistici e da specifiche configurazioni sociali; all'interno di questo scenario le donne svolsero spesso un ruolo di mediazione culturodisciplinaria. Andando alla raccolta, alla trascrizione e alla diffusione delle narrazioni orali provenienti dalle classi popolari, ma rimanendo a lungo ai margini della storiografia disciplinare. La ricerca di Sottilotta mira proprio a riconsiderare queste figure come protagoniste di una storia culturale più ampia, mostrando come i loro lavori possano essere letti non soltanto come documenti folklorici, ma anche come testi attraversati da tensioni ideologiche relative al genere, alla classe sociale, alla lingua e alla costruzione dell'identità nazionale.

Il libro si sviluppa a partire da una prospettiva comparativa che mette in relazione due contesti geografici apparentemente distanti ma accomunati da una

forte dimensione insulare: l'Italia mediterranea e l'Irlanda atlantica. In entrambe le aree, infatti, il folklore e la fiaba divennero nel XIX secolo strumenti privilegiati per interrogare il rapporto tra cultura popolare e costruzione della nazione, tra tradizione orale e codificazione letteraria. Sottilotta individua quattro figure centrali attorno alle quali costruisce il suo percorso analitico: Laura Gonzenbach, raccogli-trice delle celebri *Sicilianische Märchen* pubblicate nel 1870; Grazia Deledda, autrice di numerosi scritti etnografici e narrativi legati alla tradizione sarda; Jane Wilde, protagonista della riscoperta delle tradizioni popolari irlandesi nella seconda metà dell'Ottocento; e Augusta Gregory, figura chiave del revival culturale irlandese tra XIX e XX secolo. Attraverso queste quattro traiettorie biografiche e intellettuali l'autrice ricostruisce un panorama articolato di pratiche di raccolta, riscrittura e interpretazione delle tradizioni narrative, mostrando come le donne abbiano contribuito in modo determinante alla formazione del patrimonio folklorico europeo.

Uno degli aspetti più innovativi del volume consiste nel modo in cui queste figure vengono collocate all'interno di reti culturali e intellettuali che attraversano confini nazionali e disciplinari. Sottilotta non si limita a ricostruire le vicende individuali delle quattro folkloriste, ma le inserisce in un contesto più ampio che comprende studiosi, collezionisti, scrittori e traduttori attivi nella nascente disciplina del folklore. In questo senso il libro offre anche una riflessione sulla genesi degli studi folklorici moderni, mostrando come la raccolta delle tradizioni popolari sia stata spesso il risultato di una complessa interazione tra mondo accademico, produzione letteraria e pratiche di documentazione etnografica. Particolare attenzione viene dedicata al rapporto tra oralità e scrittura, uno dei nodi teorici centrali della folkloristica: le narrazioni raccolte dalle folkloriste ottocentesche non sono semplici trascrizioni di racconti orali, ma testi che riflettono processi di selezione, rielaborazione e interpretazio-

ne, nei quali entrano in gioco le posizioni sociali e culturali delle autrici.

Da questo punto di vista, *Seekers of Wonder* si inserisce nel più ampio dibattito contemporaneo sulla necessità di ripensare il canone degli studi sulle fiabe e sul folklore alla luce delle prospettive offerte dagli studi di genere e dalla storia culturale. L'autrice sottolinea infatti come le donne abbiano spesso operato in una posizione ambivalente: da un lato appartenenti a classi sociali relativamente privilegiate rispetto ai narratori popolari da cui raccoglievano le storie, dall'altro esse stesse marginalizzate nei contesti accademici e culturali dominati da figure maschili. Questa doppia posizione di mediazione consente di leggere le loro opere come luoghi di intersezione tra differenti livelli di potere e di rappresentazione, nei quali le tradizioni popolari diventano strumenti attraverso cui articolare nuove forme di discorso culturale.

Particolarmente significativa è la riflessione sul concetto di wonder, la "meraviglia", che dà il titolo al volume e che rappresenta una categoria interpretativa centrale nell'analisi di Sottilotta. La meraviglia non è intesa soltanto come elemento estetico o narrativo tipico della fiaba, ma come un dispositivo culturale capace di orientare lo sguardo verso le tradizioni marginali, verso le storie delle classi subalterne e verso gli immaginari locali. Le donne studiate nel libro vengono presentate come autentiche "cercatrici di meraviglia", figure intellettuali che hanno rivolto la propria attenzione ai mondi narrativi delle comunità rurali, individuando nelle fiabe e nelle leggende popolari una risorsa per la comprensione delle identità culturali e delle memorie collettive. In questa prospettiva le narrazioni folkloriche diventano parte di quella che è stata definita una "storia minore", una storia fatta di credenze, costumi e immaginari condivisi che contribuiscono a definire la vita di una comunità tanto quanto gli eventi politici e istituzionali.

L'originalità dell'approccio di Sottilotta risiede anche nell'attenzione rivolta alla dimensione insulare delle tradizioni stu-

diate. Sicilia, Sardegna e Irlanda vengono analizzate come spazi culturali caratterizzati da una forte stratificazione storica e linguistica, nei quali la raccolta delle tradizioni popolari assume una particolare rilevanza nel contesto dei processi di costruzione dell'identità nazionale. L'insularità non è dunque interpretata come isolamento, ma come luogo di intersezione tra tradizioni differenti, in cui le narrazioni popolari si configurano come testi "transculturali" capaci di attraversare confini geografici e linguistici. In questo modo il volume contribuisce a superare una visione nazionale della storia delle fiabe, proponendo invece una prospettiva comparativa che mette in dialogo diversi patrimoni culturali europei.

Nel complesso, *Seekers of Wonder* rappresenta un contributo di notevole rilievo sia per gli studi folklorici sia per l'antropologia culturale delle narrazioni. La ricostruzione storica proposta da Sottilotta non solo restituisce visibilità a figure femminili a lungo trascurate, ma invita anche a ripensare il modo in cui la disciplina ha costruito le proprie genealogie intellettuali. Attraverso una scrittura rigorosa e al tempo stesso capace di intrecciare analisi storica, critica letteraria e riflessione antropologica, il volume dimostra come lo studio delle fiabe possa ancora oggi offrire strumenti preziosi per comprendere i processi di trasmissione culturale, le dinamiche di potere che attraversano la produzione del sapere e il ruolo delle narrazioni nella costruzione delle identità collettive. In questo senso il libro di Sottilotta non si limita a recuperare un capitolo dimenticato della storia del folklore europeo, ma propone un modello di ricerca capace di integrare prospettive diverse e di restituire complessità a un campo di studi che continua a interrogare, attraverso le storie della tradizione, le forme profonde dell'immaginario culturale.

(Santo Indelicato)



DELLA SIGNIFICAZIONE
Testualità, traduzione, culture

di Gianfranco Marrone
Mimesis, 2024

Da Cipputi a Steinberg, da McDonald's a Calvino, da Charlie Brown a Pasolini. E ancora quadri, romanzi, campagne pubblicitarie, disegni, occhiali, spazi commerciali, film, autobiografie, fumetti e social media. Come può un volume attraversare campi di indagine diversi come quelli, tra gli altri, del design, pittura, branding, letteratura e cinema, e considerare testualità così eteroclite scongiurando al lettore l'inevitabile vertigine di tanta complessità? Quale fil rouge tiene insieme oggetti e fenomeni così diversi rendendo possibile costruire un'opera sfaccettata e coerente al tempo stesso?

Ciò può accadere solo se essi vengono considerati non tanto per il piano dell'espressione che li differenzia, quanto per le forme e le strutture che ne articolano la significazione sociale e culturale, e cioè all'interno di un lavoro eminentemente semiotico. O meglio, può accadere se attraverso di essi è possibile mettere in scena il lavoro del semiologo stesso, la cui cassetta degli attrezzi rivela le proprie

potenzialità euristiche quando messa alla prova su campi diversi, facendo lavorare la semiotica sotto forma di «*organon* per le scienze umane», come la pensava Bruno Latour insieme a Paolo Fabbri.

È il caso di *Della significazione. Testualità, traduzione, culture* di Gianfranco Marrone, volume la cui ambizione, è innegabile, risiede già nel titolo. Scrivere della significazione non è un compito facile, si sa. D'altronde, come ricorda lo stesso autore nelle primissime righe dell'introduzione, reiterando una formula cara a chi studia semiotica, «è molto difficile parlare della significazione e dire di essa qualcosa di significativo» (p. 7). Il riferimento è chiaramente a Greimas, il cui *Del senso* il volume di Marrone cita fin dal titolo, per rilanciarlo: il compito della semiotica, infatti, non è tanto quello di studiare il senso, ma di indagarne le condizioni di possibilità, ossia di osservarne l'articolazione in forme significanti che ne costituiscono la significazione esperibile. Si tratta di qualcosa che, come ricorda Marrone, «fa in modo irreflesso, prima ancora del semiologo, l'attore sociale stesso, individuale e collettivo, nella sua vita quotidiana, nei suoi rituali sociali, nelle sue espressioni linguistiche e semiotiche» (p. 32). Lo sa bene il frequentatore di colossi commerciali come McDonald's, che consumandone i prodotti ne consuma, in un certo senso, anche i valori, interiorizzandoli e mettendoli in circolo più o meno inconsapevolmente. O il lettore dei Peanuts, che ne coglie perfettamente il senso, gli ammicchi, le ironie ma non necessariamente il modo in cui funzionano le strisce dal punto di vista della loro struttura significante. Ecco lo spazio d'azione del semiologo: rintracciare nei personaggi di Atlan, come il cinico Cipputi, simboli della nostra cultura, nei disegni di Steinberg sulle copertine del New Yorker una filosofia con i mezzi della grafica, nella produzione di Calvino un universo colmo di segni. E si tratta di un lavoro faticoso non foss'altro perché si propone di rendere evidente il non pensato, di far emergere, oltre la punta dell'iceberg del senso comune, il grande

corpo significativo dei prodotti culturali contemporanei che consumiamo quotidianamente per disarticolare il modo in cui essi funzionano e rimetterne insieme i pezzi arricchiti, si spera, di una maggiore intellegibilità.

Da qui, la «necessità *politica* di uno studio *scientifico* sulla significazione» (p. 8, corsivi miei). Lo scopo dichiarato del libro è infatti quello di pensare la semiotica come una disciplina che svolga un lavoro di critica culturale, un vero richiamo all'ordine verso un certo modo di fare semiotica dall'«attitudine militante» (p. 9) di cui un grande esempio è stato Roland Barthes con i suoi *Miti d'oggi* (Torino, Einaudi, 2016). Si tratta di una postura intellettuale che, attraverso l'analisi delle componenti che mettono in forma la società, intende «analizzare e decostruire, depotenzializzare i discorsi umani sociali, dis-implicandone le teorie implicite» (p. 33), con l'aiuto del rigoroso apparato epistemologico, teorico e metodologico di cui la semiotica, come scienza della significazione, dispone.

Il libro di Marrone, in tal senso, si propone come un vero e proprio manifesto disciplinare, che ribadisce alcuni precetti fondamentali: l'idea di non lavorare mai su presunti dati, ma su testi (ossia non su realtà ontologicamente date, ma su formazioni significanti e modelli), la primarietà delle relazioni sui singoli termini, il richiamo alla posizione antiessenzialista che porta a pensare come oggetti di analisi ciò che potrebbe essere assunto come presupposto epistemologico indiscusso. Ciò significa pensare la significazione sotto il segno della sua storicità e contingenza, non come un fenomeno fisso e immutabile, ma come un processo dinamico e storicamente situato che si configura attraverso la relazione tra testi e cotesti sociali e culturali in relazione di traduzione reciproca.

Il volume, che mette insieme scritti tratti dalla letteratura di Marrone e saggi inediti, propone un percorso all'interno dello sguardo semiotico attraverso contributi teorici e d'analisi. La prima sezione, «Prospettive», stabilisce la postura teorica

di riferimento, di tipo eminentemente strutturalista e testuale, e ricostruisce il dibattito intradisciplinare su nozioni fondanti della semiotica come segno, simbolo, testo, traduzione, cultura. Una manovra che porta a riaprire o, se si vuole, a riscoprire nel corso dell'interno volume i dialoghi che la disciplina della significazione ha intessuto al proprio interno (con rimandi a Hjelmslev, Jakobson, Benveniste, Greimas, Barthes, Peirce, Lotman, Fabbri, Eco, Floch, etc.) e lateralmente alla disciplina (con l'antropologia di Lévi-Strauss, la filosofia di Foucault, Derrida e Deleuze, la fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty, l'ermeneutica di Ricoeur, i lavori socio-antropologici di Latour, etc.). In tal modo Marrone richiama, rielabora e attualizza i concetti tradizionali della semiotica per affrontare le sfide poste dalla cultura contemporanea. Tali riflessioni, infatti, non si limitano alla pura speculazione teorica, ma si estendono ad abbracciare le pratiche culturali quotidiane e alle dinamiche dei media. Le sezioni successive – «Incursioni», «Percorsi», «Simboli» – raccolgono perciò saggi teorici e analitici che insieme sviluppano una riflessione critica sui media e sulla società d'oggi e in cui le analisi non mostrano solo fenomeni sociali e di consumo sotto una luce differente ma rendono ben visibile anche il lavoro del semiologo, il modo in cui costruisce i propri diversissimi oggetti d'analisi, come li chiude e maneggia per poterli studiare. Una cosa è infatti osservare gli spazi commerciali di Eataly, altra ancora è analizzare una canzone di Paolo Conte: senza porre alcuna distinzione aprioristica fra parole e cose, il libro è in tal senso una lezione magistrale in cui il semiologo è colto con le mani in pasta mentre dà forma ai propri testi che non sono oggetti empirici dati una volta e per tutte, ma modelli formali «per la spiegazione di tutti i fenomeni umani e sociali, culturali e storici» (p. 105). Al tempo stesso prodotto culturale già formato, circolante e naturalizzato, e insieme risultato della procedura di ritaglio dell'analista che li «inventa» in relazione al proprio programma di descrizione, frutto di una co-

stante negoziazione che ne annulla ogni carattere ontologico (secondo i “principi di riconoscibilità” della testualità a più riprese ricordati nel libro e già presentati da Marrone in *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza, 2011).

Da qui alcune considerazioni. L'operazione portata avanti da Marrone in questo libro non è solo una manovra che restituisce un profilo lucido della semiotica, disciplina dall'«aspirazione antica ma scienza giovane» (p. 7), ma, come farebbe un manifesto politico, è anche un modo per portare avanti un certo modo di fare semiotica, schierandosi chiaramente e affermando la propria posizione, e, di contro, specificando contro quale prospettiva si muove. L'Antisoggetto del volume è, com'è dichiaratamente ribadito dall'autore stesso, una semiotica dalle pose scientiste che tende a chiudere il proprio operato in una torre d'avorio accademica priva di dialogo con l'esterno, distaccata dall'empirico. Marrone propone così un lavoro complesso, ma non per questo complicato, conciliando rigore teorico e operativo-analitico a una certa postura divulgativa, per una semiotica che vuol proporsi come metodologia d'analisi e descrizione del mondo al di fuori da ogni esoterismo. La via per la semiotica, ricorda Marrone, è semmai quella di una filosofia con altri mezzi, che è anche un tentativo di abbracciare la proposta di Paolo Fabbri (*Biglietti d'invito*, Milano, Bompiani, 2021), la cui eco è forte nel libro, di lavorare nel senso di una cosiddetta semiotica marcata. Non è un caso allora che la prima sezione del libro raccolga anche prefazioni e postfazioni a libri-chiave della disciplina (come quelle proprio a *Biglietti d'invito* di Fabbri e a *Maupassant* di Greimas), fondatori e promotori di una semiotica di matrice testuale, che «non ha nulla di ascetico, di altezzosamente distaccato dall'esistere, ma ci si aggrappa» (p. 13). Una valorizzazione del concreto e del tangibile che viene esasperata dall'interesse verso la dimensione sensibile: è per questo che a essere discussi, non soltanto nelle sezioni più analitiche ma anche in quelle più

teoriche, siano questioni come la corporeità e l'estesia, che stanno alla base della significazione stessa.

La significazione è infatti innanzitutto «produzione e percezione di differenze significative» (A.J. Greimas e J. Courtés, *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007, p. 20), il corpo e il suo apparato sensoriale sono dunque presupposti fondamentali dell'attività significante affinché il senso possa articolarsi e divenire percepibile nelle sostanze che caratterizzano il mondo naturale. Da presupposto fondamentale per ogni significazione possibile, in tal senso, il corpo diventa a sua volta produttore di significazione: è così che si articola un discorso *del* corpo (Marrone riprende gli studi di Greimas sulla comunicazione somatica e gestuale, fondamentali per la fondazione della semiotica come scienza della significazione, e tutta la riflessione sulla corporeità in sé) e *sul* corpo (ossia della traduzione del corpo in altri supporti testuali e discorsi, come quello pittorico).

Ecco che oltre a essere un libro *di* semiotica, che parla cioè la semiotica attraverso le analisi che contiene, *Della significazione* è anche inevitabilmente un libro *sulla* semiotica, che ripercorre e ridiscute le basi scientifiche, gli snodi disciplinari e gli autori che l'hanno fondata per ridirli e ridiscuterli, e dunque inevitabilmente tradurli, per dire qualcosa in più (v. tra gli altri, il saggio “Narrazione e serialità” in cui si dibattono e mettono in gioco le riflessioni di Eco e Calabrese sulla serialità). Un compendio del sapere semiotico in cui tutti gli strumenti vengono messi a lavoro, ricostruiti e utilizzati, ripensati e messi in moto per avanzare contemporaneamente una proposta operativa che dimostra sia le capacità analitiche, per così dire, a posteriori, a cose fatte, della metodologia semiotica, sia le sue potenzialità *ex ante*, spendibili nel campo del progetto e dell'analisi preventiva per anticipare, prevedere e dunque progettare gli effetti della significazione (se ne parla apertamente nel saggio sul design e nell'analisi dell'ex parco FICO di Bolo-

gna, di cui aveva in qualche modo “predetto” il fallimento).

Il libro è in tal modo caratterizzato da un movimento che funziona secondo un doppio verso e percorso: si va dalla teoria al testo e dal testo alla teoria, secondo l'idea che l'analisi non è mai pura messa in pratica di nozioni o applicazione di una metodologia bell'e fatta *ma ripensamento costante della disciplina*, «laboratorio di progettazione di nuovi modelli d'analisi a partire da ulteriori problematiche che il testo pone, dalle resistenze che oppone a chi intende esplicitarne la significazione profonda» (p. 104). Ed è questo il senso di *pensare certi testi come veri oggetti teorici*: è il caso non solo del corpo già citato, ma anche delle riflessioni di Pasolini sul cinema riprese per parlare di traduzione e dunque del rapporto tra mondo e linguaggio, delle riflessioni sull'autobiografia filosofica per ragionare sui peculiari meccanismi enunciativi di questo genere letterario, o di Charlie Brown per osservare il meccanismo di funzionamento dei simboli, per capire non tanto *quali* essi siano nella nostra cultura, ma *quando* possano essere ritenuti tali.

Ecco che, vera esercitazione di semiotica marcata, il volume di Marrone mette in mostra un *modus operandi* che tiene insieme tutti i livelli della semiotica: epistemologico, teorico, metodologico ed empirico, teorizzati da Greimas fin da *Semantica strutturale* (Roma, Meltemi, 1966) e ripresi da Fabbri ne *La svolta semiotica* (Milano, La Nave di Teseo, 2023). Se infatti «la semiotica si configura come un programma di ricerca sul senso [...] che non sta né dal lato della pura teoria filosofica né da quello della semplice applicazione di modelli già dati a oggetti qualunque, ma distribuisce il proprio lavoro su quattro diversi livelli di ricerca, strettamente collegati fra loro» (p. 23), allora si tratta di andare alla ricerca di «*relazioni da istituire tra i livelli*, di passaggi fra momenti diversi – separati ma interrelati – delle fasi del lavoro semiotico, di insemminazioni felici della gerarchia metalinguistica» (p. 28). Marrone si adopera quindi non solo a considerare tutti i livel-

li, ma anche a far funzionare l'approccio sociosemiotico come *anello mancante* (Fabbri 1998) tra tali livelli.

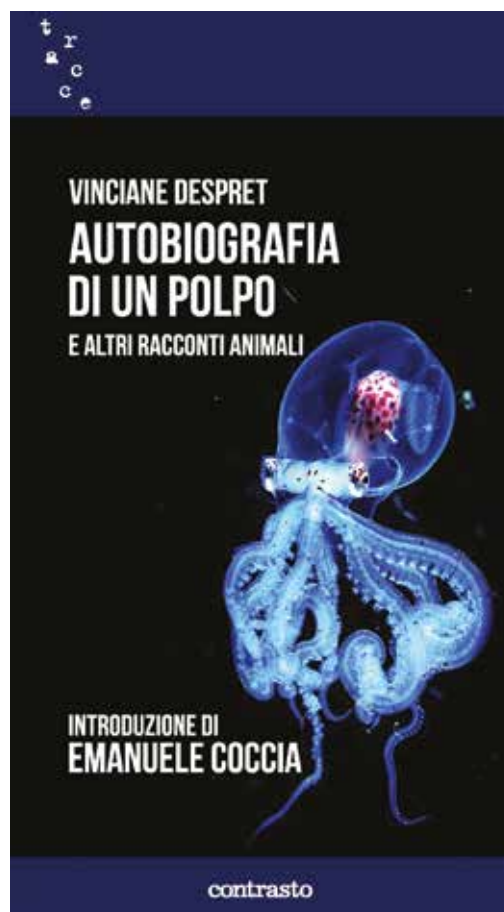
Così, nel volume saggi più teorici e altri più analitici si alternano e si mischiano, si succedono e si richiamano, secondo una logica che non tiene la dimensione epistemologica e teorica separata da quella empirica e analitica – come se si trattasse di compartimenti stagni – ma piuttosto secondo una logica guidata dal principio di pertinenza, così caro al semiologo che focalizza lo sguardo su un certo livello a seconda delle proprie domande di ricerca, pur tenendo presente tutti gli altri. In questo modo, ogni capitolo costruisce e sviluppa l'argomento precedente, per cui è il libro stesso a creare non solo una rete di rimandi esterni, costruendo il proprio referente disciplinare nel dibattito antecedente, ma anche rimandi interni: succede per il simbolo, delineato teoricamente e dibattuto analiticamente con Cipputi e Charlie Brown; con la traduzione che, pur attraversando tutti i saggi essendo un presupposto fondamentale della significazione, è il pretesto teorico con cui nel libro si affrontano autobiografie, film, annunci pubblicitari e via dicendo. Si tratta per certi versi di ripetizioni che, nell'assumere un effetto anaforizzante, diventano isotopie che rendono il volume coeso intorno alla medesima base metodologica e teorica: dal mettere il senso in condizioni di significare, al testo come selvaggio, fino alla reiterazione sempre sfaccettata e puntuale degli strumenti semiotici e dei suoi concetti, ma anche dei suoi riferimenti autoriali – con il ritorno ricorsivo anche di alcuni libri come *Apocalittici e integrati* di Eco o i lavori di Barthes e Lotman.

Si tratta tuttavia di una logica che struttura non solo il volume, ma che emerge dagli stessi i saggi in esso contenuti, in cui le osservazioni analitiche sono sempre supportate da una forte base teorica e l'occhio semiotico che le esamina porta con sé tutto il bagaglio epistemologico che caratterizza il proprio sguardo: come nell'analisi degli annunci Waterman e dei suoi famosi gemellini o nel saggio che af-

fronta traduzione e serialità in Eco, in cui la ricostruzione del sapere semiotico su quei temi viene prontamente messo in discussione e ripensato attraverso le analisi. Ecco che anche gli stessi saggi si parlano, spalleggiano o citano a vicenda (quello sull'expertise e l'analisi dei pittori della domenica di Paolo Conte, quello sulla serialità parla con la riflessione sulle "retoriche della fine", e via dicendo) facendo del volume un'opera organica e sistematica.

È in questo senso che il libro di Marone si configura come un lungo viaggio nella semiotica e nella nostra cultura, di cui offre una vera e propria cartografia a partire dalle analisi dei prodotti a cui la nostra stessa cultura dà vita, e dei linguaggi che la costituiscono in quanto tale. Emerge chiaramente così che i testi, come viene ricordato spesso citando Lotman, non sono altro che la condensazione della cultura che li ha prodotti. Descriverli mentre se ne studia il funzionamento vuol dire avere a che fare con la consapevolezza che dai testi non si esce, né tanto meno dalla loro continua traduzione in altri testi e sistemi semiotici. Ciò rappresenta non solo la condizione prima della significazione, ma ne permette, attraverso la loro analisi, di ri-raccontarli, di spiegarli di più e quindi di comprenderli meglio, come suggeriva l'ermeneutica di Ricoeur. Scongiurato il capogiro, l'avventura è assicurata.

(Giorgia Costanzo)



**AUTOBIOGRAFIA DI UN POLPO E ALTRI
RACCONTI ANIMALI**

di Vinciane Despret
Contrasto, 2022

Nel suo racconto, *'L'Autrice dei Semi di Acacia' e Altri Estratti dalla Rivista dell'Associazione di Terolinguistica* (in italiano in *La rosa dei venti*, Milano, Editrice Nord, 1984), Ursula K. Le Guin immagina un futuro – o forse un'ucronia – in cui vari linguaggi animali sono stati decifrati e tradotti nelle lingue umane. Il caso del ritrovamento di un messaggio lasciato sui semi di acacia che dà il titolo al racconto ne è un esempio: la sua autrice altri non è che una formica operaia che, rimasta sola e bloccata nella galleria in cui troverà la morte, lascia un ultimo messaggio alle sue simili; oppure, ancora, lo studio della forma comunicativa dei pinguini, un “volo in acqua” (ivi, p. 47) – sintagma cinetico che, per essere tradotto, viene reinterpretato dalla compagnia del Balletto di Leningrado. A condurre queste ricerche utopiche sono i membri dell'Associazione

di *Terolinguistica*, una branca della linguistica deputata allo studio del linguaggio degli animali selvatici. È il 1974 quando questo breve racconto di Le Guin viene pubblicato e, per quanto sia un testo di fantascienza, mette in forma qualcosa che in quegli anni si sta muovendo nell'etologia e nella semiotica: una certa attenzione al codice comunicativo animale. Solo undici anni prima, nel 1963, Thomas Sebeok, in occasione della stesura di una *review* su alcuni libri accomunati proprio dal tema della comunicazione animale, conia il termine *zoosemiotica*, intesa come «disciplina all'interno della quale la scienza della significazione si intrinseca con l'etologia, devota allo studio scientifico dei comportamenti di segnalazione all'interno e fra le specie animali» (Sebeok, "Communication in animals and men", *Language*, n. 39, 1963, p. 465). Il progetto di Sebeok è ambizioso: attraverso il suo *modello esagonale* – fortemente ispirato al modello generale della comunicazione di Roman Jakobson –, sarebbe possibile comprendere il codice comunicativo animale (specie-specifico) del quale, dunque, il ricercatore – un "criptoanalista" – sarebbe in grado di comprendere regole e trasformazioni: un progetto che, accostandosi a etologia e biologia, voleva accreditarsi come scienza dura e pura. L'idea di fondo è, insomma, la stessa del racconto di Le Guin: gli animali comunicano e noi possiamo decodificarli. In seguito, il progetto di Sebeok ha cambiato forma preso altre derive e la zoosemiotica, così intesa, per qualche anno è sparita dai radar. Parallelamente, però, la semiotica strutturalista ha continuato a occuparsi di animalità ma al di là codice comunicativo e della sua decifrazione. Così come piante, oggetti, spazi, tecnologie, gli animali sono attori che possono incarnare ruoli attanziali esattamente come e quanto gli umani: nello specifico, in un'ottica socio-semiotica, a essere indagato è lo statuto che l'animale assume di volta in volta all'interno del collettivo. Il punto non è, insomma, comprendere in che modo gli animali comunichino ma come articolino forme di significazione: questa visione è

sfociata in quell'interstizio semiotico che ha preso il nome di Zoosemiotica 2.0 (cfr. Marrone, a cura di, *Zoosemiotica 2.0*, Palermo, Museo Pasqualino, 2017). La zoosemiotica di seconda generazione risponde a quella introdotta da Sebeok con un orientamento anti-essenzialista e radicato nel superamento ontologico della scissione natura-cultura: a essere studiato è il modo in cui animali umani e non-umani costituiscono la reciproca identità nella relazione. Per questa declinazione della zoosemiotica, il lavoro di una studiosa come Vinciane Despret, filosofa della scienza e psicologa belga che ha dedicato oltre vent'anni della sua ricerca proprio allo studio della relazione fra umani e animali, è estremamente prezioso. Dal suo lungo lavoro di ricerca è emerso, fra gli altri, *Autobiografia di un polpo e altri racconti animali*, raccolta di tre racconti fantascientifici in cui l'autrice riporta in vita con uno scarto di quarantasette anni proprio l'Associazione di Terolinguistica di Ursula Le Guin. Molte cose sono però cambiate nel corso di quasi mezzo secolo: se nel racconto di Le Guin i terolinguisti erano veramente, per dirla con Sebeok, dei criptoanalisti del codice animale, in Despret le cose non stanno allo stesso modo. Un'osservazione distaccata e oggettiva (per usare un termine dell'autrice, *ascetica*) è impossibile. Per la filosofa, il bravo etologo è qualcuno che riesce a tenere insieme due domande solo apparentemente contraddittorie: sei – tu, animale – ciò che mi appare perché presenti caratteristiche specifiche o è il mio sguardo a renderti ciò che sei? Rispondere affermativamente alla prima domanda significa scivolare in un ingenuo dogmatismo; farlo con la seconda nasconde il rischio di assumere una posizione troppo costruttivista. Le due domande devono coesistere. Gli animali non sono passivi, non si offrono inerti all'osservazione dell'occhio umano; tutt'altro, sono attori con competenze, obiettivi e passioni che agiscono e producono degli effetti in coloro che li stanno osservando – come avviene in ogni pratica etnografica (Emanuele Coccia, nell'introduzione al libro, definisce il lavoro di

Despret proprio un'etnografia del non umano). Lo stesso vale per gli etologi che Despret studia con sguardo antropologico (delineando quella che è stata più volte definita etologia degli etologi): per l'autrice, la pretesa di essere detentori di uno sguardo oggettivo è la trappola più pericolosa in cui un etologo possa incorrere. La ricerca sugli animali deve essere pensata come un'interazione fra soggetti che definiscono l'identità reciproca entrando in interazione. *Autobiografia di un polpo*, a cavallo fra un libro di fantascienza e un testo di epistemologia, mette in scena esattamente questo. Nel primo racconto, *L'indagine sugli acufeni o i cantori silenziosi*, viene descritta un'insolita epidemia di acufeni che colpisce un gruppo di aracnologi. Col progredire dell'indagine, emerge che gli acufeni altro non sono che le grida dei ragni nelle orecchie dei ricercatori propagate attraverso un diapason – usato da questi ultimi per interagire con gli aracnidi: «nella parte superiore dell'atmosfera si sarebbe creata una vera e propria 'fonosfera' satura di vibrazioni, 'una rete invisibile di onde che avvolge il pianeta' e si riverbera sulla superficie della Terra. Di conseguenza, i ragni, così sensibili alle vibrazioni trasportate dall'aria, dagli alberi e dalle piante, dalla terra e dalle rocce, si trovano in quel che sarebbe l'equivalente nel sistema sonoro di una continua cacofonia [...] I ragni ora gridano in onde. E noi siamo, con i nostri cosiddetti acufeni, camere d'eco della disperazione dei ragni» (Despret 2022, pp. 29-30).

Il secondo racconto, *La cosmologia del vomato comune (Vombatus Ursinus) e del vomato dal naso peloso (Lasiohinus Latifrons)*, esplora la peculiarità dei vommati di produrre feci a forma di cubo, un enigma che per anni ha incuriosito i ricercatori – il vomato è anche fra i protagonisti dell'ultimo libro di Despret ancora inedito in Italia, *Dieu, Darwin, tout et n'importe quoi – Histoires naturelles* (Paris, Les Arènes BD, 2024). Se da un lato l'ipotesi più diffusa sostiene che la forma cubica renda gli escrementi più stabili e adatti all'edificazione di muri all'ingresso dei cunicoli sotterranei in cui i vommati

vivono, l'Associazione di terolinguistica propone due interpretazioni alternative e affascinanti. La prima vede queste strutture come segnali di rifugio per altri animali, specialmente durante gli incendi devastanti che hanno colpito l'Australia, di cui i vommati sono nativi: «Sono state del resto queste solide e vistose pareti a guidare molti animali verso le tane dei vommati per cercare rifugio durante i tragici incendi che devastarono l'Australia ed eradicarono gran parte dei suoi abitanti altri che umani alla fine della seconda decade del XXI secolo» (ivi, p. 44).

La seconda interpretazione attribuisce a queste costruzioni un valore simbolico e cosmologico, considerandole “narrazioni polifoniche”: «I vommati avrebbero una *cosmologia*. [...] le pareti fecali sarebbero una maniera di rivolgersi a entità di cui i vommati avevano intuito, sentito, percepito, immaginato e convocato l'esistenza — divinità o antenati, o forse divinità e antenati che avrebbero, loro stessi, lasciato tracce, ancora presenti e attive, delle proprie pulsioni creatrici» (ivi, pp. 59-60).

L'ultimo racconto – nonché quello che dà il titolo al volume –, *Autobiografia di un polpo o la comunità degli Ulisse*, ruota attorno al ritrovamento di un'iscrizione incisa su un pezzo di vasellame, attribuita a uno o più polpi. Si tratta di un evento straordinario, poiché i polpi, noti per la loro abilità nella mimesi e per la natura schiva, non dovrebbero voler lasciare tracce della loro esistenza. Per decifrare questo messaggio enigmatico, una ricercatrice dell'Associazione di terolinguistica intraprende uno studio immersivo presso una comunità umana che un tempo viveva in simbiosi con i polpi; queste creature marine sono, però, ormai prossime all'estinzione a causa della pesca intensiva e dell'inquinamento: «C'erano ancora durante le prime generazioni, mi è stato detto, ma il loro numero [dei polpi] è diminuito fino all'estinzione [...] La comunità ha fatto tutto quel che poteva per proteggerli, ma l'acqua è diventata sempre più tossica, i molluschi sempre più scarsi, senza che ciò peraltro scorag-

giasse la pesca intensiva che ha continuato a imperversare» (ivi, pp. 90-91).

I racconti contenuti all'interno del libro presentano due temi preponderanti: quello della trasformazione e quello delle ricadute del cambiamento climatico. In questi racconti emerge un mutamento che investe tanto umani quanto animali non-umani. I cambiamenti non sono, tuttavia, mai metamorfosi ma più dei divenire-altro-da-sé: non ci si trasforma in animali, non si diventa umani. È il concetto di divenire-animale di Deleuze e Guattari (*Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Napoli, Orthotes, 2021), per i quali il punto di partenza e quello di arrivo sono messi in secondo piano: «Il divenire può e deve essere qualificato come divenire-animale senza avere un termine che sarebbe l'animale divenuto. Il divenire-animale dell'uomo è reale, benché non sia reale l'animale che egli diviene; e, simultaneamente, il divenire-altro dell'animale è reale benché tale altro non lo sia» (ivi, p. 338). Sebbene il tema della trasformazione, nel libro di Despret, sia sicuramente esasperato (l'esempio più eclatante è il caso del terzo racconto, in cui compaiono i simbambini, ovvero umani che hanno vissuto tanto in simbiosi con i polpi fino ad arrivare a sviluppare la capacità di mimetizzarsi), è un concetto centrale in tutta la produzione dell'autrice e diventa di particolare rilievo proprio nella sua visione delle pratiche etologiche. Un esempio è costituito da un aneddoto sulla primatologa Barbara Smuts (Despret, *Che cosa rispondono gli animali... se facciamo le domande giuste?* Milano, Sonda, 2018): ritrovatasi a osservare sul campo il proprio oggetto di studio (un gruppo di babbuini) durante una delle sue prime spedizioni, Smuts decide di optare per una tattica di osservazione ben specifica, vale a dire il – vano – tentativo di narcotizzare la sua presenza agli occhi delle scimmie: «L'unica creatura per cui la scienziata, sedicente neutra, risultava invisibile era se stessa. Ignorare gli indizi sociali è tutto fuorché essere neutrali» (ivi, p. 25). Solamente nell'interazione, mettendosi allo stesso piano di chi stava osservando, Smuts è

riuscita a integrarsi con i babbuini, a ottenere una chiave di lettura dei loro comportamenti e a condurre fruttuosamente le proprie ricerche: «Da un punto di vista semiotico il percorso veridittivo, con le sue implicazioni attanziali, con le sue modulazioni sensibili e passionali, con le inversioni tra la fonte e il bersaglio che modificano posizioni e relazioni, mette in evidenza modelli trasversali e rende possibile una lettura dell'interspecificità» (Bertrand 2018, p. 216). La seconda tematica, le conseguenze del cambiamento climatico, è presente in ognuna delle storie che costituiscono *Autobiografia di un polpo*. Nei racconti di Despret, ragni, vommati, polpi e molti altri animali umani e non-umani soffrono a causa dell'inquinamento della fonosfera, degli incendi che radono al suolo habitat di più specie animali, della pesca intensiva e dell'inquinamento dei mari. La soluzione al disastro è una sola: creare nuovi tipi di parentela multispecie. In questo aspetto del libro, emerge chiaramente il fitto e fruttuoso dialogo con un'autrice molto cara a Despret: Donna Haraway. Nel suo *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* (Roma, Nero, 2019), Haraway racconta di aver partecipato ad un workshop di *narrazione speculativa* proprio con Despret e con il filmmaker Fabrizio Terranova e che, durante quel workshop di scrittura, i tre hanno dato vita alle Comunità del Compost, una «*fabula speculativa* ancora in corso» (ivi, p. 151). La *fabula speculativa* è una pratica narrativa e teorica che Haraway utilizza per esplorare mondi alternativi e relazioni multispecie. Non si tratta semplicemente di fantascienza, ma di una modalità di pensiero che combina immaginazione e responsabilità etica, permettendo di co-creare storie che intrecciano il vivente in tutte le sue forme. Le Comunità del Compost sono la risposta di Haraway (e di Despret) al disastro ambientale, sono il modo per *stare con il problema*: «I Bambini del Compost ci insegnano che dobbiamo scrivere storie e vivere vite orientate alla prosperità e all'abbondanza, soprattutto nella tragedia dell'impoverimento e della distruzione

selvaggia [...] sono un invito a partecipare a un tipo di narrativa di genere che vuole rafforzare nuovi modi di proporre futuri prossimi, futuri possibili, e presenti poco plausibili ma reali [...] e ogni storia chiede ai lettori di esercitare il proprio sospetto impelagandosi nell'invenzione di un'arrogante nidiata di Bambini del Compost» (ivi, p. 152). Le Comunità del Compost sono alleanze multispecie, comunità costituite da individui che intessono dei legami di parentela indipendentemente dalla specie di appartenenza o dal vincolo riproduttivo – il concetto del *Making Kin* sempre di Haraway (*Making kin. Fare parentele, non popolazioni*, Roma, DeriveApprodi, 2022). Animali umani e non-umani convivono e co-divengono per riuscire a sopravvivere in un *pianeta infetto*. Sebbene si possa parlare propriamente di Comunità del Compost solo nel terzo racconto, in tutti e tre sono descritti relazioni pensate nei termini di *umanimalità*, termine introdotto proprio da Haraway ma che è stato ripreso da Despret e, in seguito, dalla zoosemiotica di seconda generazione (cfr. Bertrand e Marrone, a cura di, *La sfera umanimale. Valori, racconti, rivendicazioni*, Milano, Meltemi, 2019): «Umanimale è innanzitutto un termine ibrido che unisce i concetti di “umano” e “animale”, fondendoli l'uno nell'altro. Considero, quindi, umanimale un espediente linguistico per riflettere sul modo in cui gli esseri umani e gli altri animali si sono influenzati a vicenda nel corso della storia. Penso, ad esempio, a come qualsiasi questione importante che ci sta a cuore oggi, che si tratti della fame nel mondo, dell'impronta di carbonio della produzione alimentare o dei tipi di crudeltà, brutalità e cura che esistono all'interno delle specie e tra le specie, sia una questione umanimale, che non può essere pensata nei termini di una sola specie alla volta. Se si pensa al lavoro, all'amore o al gioco, credo che si debba pensare in termini multispecie. Includo anche le tecnologie come specie – quindi sono sia viventi che non viventi» (Haraway, intervista per il programma *Dus ik ben*, 2013).

Ciò che emerge da queste parole è una visione profondamente anti-essenzialista, a partire dalla menzione dell'ibridismo (là dove non vi è una purezza precedente all'ibridazione), fino alla definizione di veri e propri collettivi – entrambi concetti latouriani: non a caso, Latour è un altro autore in stretto dialogo sia con Despret che con Haraway. È in questo solco, fra letteratura fantascientifica, filosofia della scienza, etologia e semiotica che si colloca *Autobiografia di un polpo*, tassello di una fabula speculativa che non smetterà di essere raccontata.

(Beatrice Vanacore)



MURALISMO E MORALISMI
*Taccuini di viaggio da Parigi a Tunisi
 passando per Bèe*

di Collettivo FX
 Edizioni Museo Pasqualino, 2025

Se è vero che il discorso sulla Street Art rappresenta uno dei luoghi per eccellenza che hanno una essenziale relazione con lo spazio urbano nelle sue connessioni sociali, pubbliche o private, connaturato alla sua stessa essenza, in questi anni più recenti si è assistito sempre di più ad un fenomeno a tendenza inversa, ovvero

ad alcuni tentativi di addomesticazione – fortunatamente non sempre riusciti – del lavoro della Street Art, che a volte ha perso il suo graffio primigenio per sottostare alle regole di mercato o a quelle del dettato borghese. Il passo successivo è stata la sua trasformazione in muralismo su commissione, celebrativo rispetto a temi e persone che di per sé rappresentano, oltre sé stesse, un lasciapassare emotivo, quasi uno scudo che impedisca il giudizio sul lavoro in sé, che altrimenti – si avverte – potrebbe coinvolgere il soggetto effigiato. Questa pittura – che più facilmente potremmo chiamare murales o pittura parietale – cerca di fregiarsi di una indipendenza di pensiero e azione che in realtà si sono persi, per motivi tra i più differenti, travolti o condizionati dalla mera necessità economica o dalla moda del momento. Fortunatamente, e per la maggior parte, gli artisti della Street Art non hanno ceduto alle lusinghe di gallerie o a commissioni pubbliche e private, cadendo nella trasformazione del lavoro in realizzazioni meramente e pericolosamente celebrative, finì a sé stesse, appannaggio sempre più consueto dei muralisti contemporanei. C'è dunque ancora chi prende in carico la fatica e il coraggio della critica sociale a mezzo pittura e li riversa sulle sue sole spalle, come ad esempio fa il Collettivo FX, che firma e racconta la sua storia in un volume dal titolo *Muralismo e moralismi*. Taccuini di viaggio da Parigi a Tunisi passando per Bèe, curato da Raffaella Ganci e Serena Giordano, recentemente edito dal Museo Pasqualino di Palermo. Anticipato dai testi delle curatrici, tra le maggiori esperte italiane legate agli studi sulla Street Art, che sottolineano elementi molteplici facendo criticamente riecheggiare su carta termini come tolleranza zero, bellezza, decoro, arte urbana, ecco che Collettivo FX inizia la sua narrazione di una storia emblematica, narrata per l'appunto sotto forma di taccuino di viaggio, mantenendo così una modalità comunicativa forte e immediata, trasformandosi da voce in memoria, seguendo percorsi inediti e senza mappa, che seguono le esigenze delle persone del

luogo, divenendo manifesto di denuncia concordata e mai imposta. Che si tratti di un esperimento artistico e sociale lo afferma fin da subito il nome, Collettivo FX, ovvero Simone Ferrarini, che con il suo progetto lascia sempre aperta la porta delle possibilità, per una realizzazione di Street Art che di volta in volta – seguendo le indicazioni e le necessità delle storie, delle persone, del luogo – lo vede agire da solo o collaborare con altre persone: una entità mutevole che fa della sua stessa incessante metamorfosi un proclama estetico. Simone Ferrarini che è nato a Bèe nelle Prealpi piemontesi, ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Bologna formandosi come pittore e successivamente ha collaborato come illustratore ed esperto di arte e interventi pubblici per vari progetti; ha fatto della bicicletta il suo unico mezzo, spostandosi in giro per l'Italia sulle due ruote alla ricerca di muri che abbia un senso pittare, come dice il gergo della Street Art. Tra i racconti che possiamo scoprire leggendo il volume, c'è quello dedicato alle Officine Reggiane, una fabbrica che custodiva con la sua presenza una storia che iniziava con l'eccidio del '43 e l'occupazione degli anni Cinquanta, un luogo che ancora una decina di anni fa conservava ancora macchinari, schedari, rotaie per il trasporto dei materiali; le Officine Reggiane sono state prima una fabbrica attiva fortemente connotata da storie di resistenza, poi rifugio per chi non aveva nulla e spazio creativo. Collettivo FX scrive: “Lo spazio culturale più incessante di Reggio Emilia è senza dubbio le Officine Reggiane, non per i muri dipinti, ma per la storia che hanno prodotto come fabbrica di storie”. Nel frattempo, ecco le Officine raffigurate come una signora con lo chignon, sdraiata e ridotta a tranci da sezionare e vendere come quarti di bue. Verranno smantellate, vendute come ferro ad una azienda americana, senza alcun ascolto per le richieste che ne sollecitavano l'apposizione di un vincolo e la sua trasformazione in spazio sociale. Scorrono poi i diari di pittate dedicate ai matti, “Dietro ad ogni matto c'è un villaggio”, ritratti e storie che

si trasformano in un vero e proprio giro d'Italia, da Bolzano a Mazara del Vallo, con l'incontro con l'Uomo cane che alcuni sostenevano fosse Ettore Majorana, il fisico sparito nel nulla. In Francia, ecco lavori sui Chibani, parola che in dialetto magrebino significa anziani, dai capelli bianchi, successivamente passato ad indicare gli immigrati delle banlieues, arrivati negli anni Cinquanta per lavorare nelle miniere e nelle industrie, ma che non possono tornare nel Paese d'origine per un periodo superiore ai sei mesi, pena la perdita di assistenza sanitaria e piccola indennità. Sono raffigurati sulle facciate cieche di alcuni palazzi di Montreuil, che mostrano i loro documenti d'identità, in uno strano bilico, né qui, né altrove. Perché la Street Art, come sottolinea Simone Ferrarini, costituisce un elemento legato alla sua funzione conoscitiva e relazionale: non quello che è dipinto, ma il motivo per il quale è stato dipinto è la sua ragion d'essere, con un vocabolario di pratica politica che attinge a oggetti come rullo, bastone, vernice, pennello.

(Paola Nicita)



GLI SPAZI DELLE DONNE

Casa, lavoro, società

a cura di Michela Bassanelli e Imma Forino
DeriveApprodi, 2024

«Il Cuore – scrive Roland Barthes in *Mythologies* (Torino, Einaudi, 1974, p. 122) – è un organo femmina». Va da sé che quella del semiologo non è una presa di posizione ideologica, ma un'affermazione analitica e descrittiva. Come in tutti gli scritti della celebre raccolta, si tratta per lui di smascherare una costruzione mitologica che la società ha prodotto, sedimentato e naturalizzato. Nel caso specifico, guardando alla figura della Consigliera in fatti amorosi, esperta in cardiologia morale e titolare di una rubrica tutta sua – la Posta del Cuore – quel che fa Barthes è registrare come, per il senso comune, ciò che ha a che fare con il sentimento, l'emozione e l'interiorità si associ al dominio femminile.

Se volessimo proseguire il ragionamento in termini oppositivi e rintracciare il corrispettivo organo maschio, diversi potrebbero essere i candidati papabili. Innanzitutto, il cervello, sede della raziona-

lità, del controllo e della logica, chiamato in causa proprio in quanto contrapposto alla dimensione intima e affettiva richiamata da Barthes. Poi il fegato, organo che nella tradizione occidentale, dai Greci in poi, è associato al coraggio, alla forza fisica e alla determinazione (*avere fegato*, si dice), qualità comunemente attribuite al maschile e considerate opposte alla fragilità e alla vulnerabilità del cuore (*essere deboli di cuore*) e, per estensione, del femminile. Ma, volendo, anche lo stomaco, organo di digestione e dunque di trasformazione che svolge una funzione attiva, metabolica, energetica, spesso ricondotta alla virilità maschile e in contrasto con la passività che tradizionalmente è stata attribuita alle donne.

Questo schema oppositivo può facilmente estendersi ad altri ambiti della vita quotidiana. Così, se abbandoniamo il corpo per volgere lo sguardo altrove, facendo un po' lo stesso gioco di Gaber nella sua *Destra-sinistra*, ci accorgiamo che la distinzione maschile/femminile struttura molti aspetti della nostra vita comune. Consapevoli o meno, tendiamo spesso ad assegnare un genere alle cose – oggetti, spazi, gesti, comportamenti, passioni etc. – facendo quasi funzionare la categoria della sessualità come una griglia attraverso cui classificare il mondo sociale. Associazioni arbitrarie, è chiaro, che non hanno nulla di naturale sebbene appaiano come tali, e che non fanno altro che produrre e riprodurre il nostro immaginario di genere.

È a quest'ultimo che si rivolge il recente volume a cura delle architetto Michela Bassanelli e Imma Forino *Gli spazi delle donne*, che raccoglie una quindicina di saggi di diversi studiosi intorno alla figura femminile. Il volume, che giunge in un periodo di grandi dibattiti intorno alle questioni di genere e al ruolo delle donne nella società, sorge dalla necessità di indagare ancora il rapporto tra le donne, le attività riproduttive e produttive e gli ambienti che abitano quotidianamente, mettendo in rilievo strutture di potere, ideologie e idiosincrasie presenti nella società occidentale e, in particolar modo,

nel contesto italiano. Nella convinzione che solo l'incrocio di molteplici sguardi consenta di individuare strumenti critici adeguati ad affrontare problematiche ancora attuali, *Gli spazi delle donne* sceglie la via dell'interdisciplinarietà. Storia, architettura, sociologia, filosofia, arte ed economia sono convocate nel volume per offrire una prospettiva ampia e diversificata sul nostro immaginario di genere, passato e presente, con l'auspicio di aprire nuovi spazi di riflessione e cambiamento per il futuro.

Il libro si articola in tre sezioni, corrispondenti ai temi richiamati nel sottotitolo – *casa, lavoro, società* – sebbene tali questioni siano profondamente intrecciate tra loro, dando luogo a continui rimandi e contaminazioni tematiche all'interno dei contributi. Del resto, che si osservi la sfera domestica o quella lavorativa, che si guardino progetti su carta, leggi scritte, rappresentazioni mediatiche o esperienze concrete di vita, è sempre della società che si parla, dei modi in cui uomini e donne agiscono, dei rituali che nel corso del tempo e quotidianamente adottano e delle immagini a cui ricorrono per ridefinirsi.

La prima parte è dedicata all'interazione tra genere e spazio domestico. Nel saggio che apre la sezione, Forino ripercorre la storia della casa, dall'epoca romana fino agli sviluppi più recenti, per mostrare come nell'organizzazione degli spazi e nella disposizione degli arredi si riflettano gerarchie e ruoli di genere. L'architetto Annalisa Avon si sofferma sul periodo fascista durante il quale si sviluppa il mito della cosiddetta casetta eugenica e si promuove l'immagine di una donna come custode della moralità nazionale, coinvolta in prima linea nella trasformazione etica degli italiani. Prolunga tale indagine il lavoro dell'architetto Carlotta D'Ambros che passa al vaglio e compara tra loro alcuni progetti abitativi contenuti in riviste specialistiche realizzati da architetto e architetti nel periodo post-bellico, mettendo in luce differenze significative non solo rispetto alla figura del progettista, considerato più o meno esperto in virtù del genere di apparte-

nenza, ma anche in relazione a quelli che in termini semiotici possiamo definire come i soggetti enunciazionali dello spazio – si pensi ai *Corpi sociali* di Gianfranco Marrone (2001) presupposti nei progetti maschili e femminili. Chiude la sezione il contributo della storica dell'arte Silvia Bottinelli che osserva il modo in cui l'arte abbia messo in discorso la casa facendone una figura in cui inscrivere temi differenti legati al femminile, evidenziando, per dirla con Goodman, la capacità delle opere di funzionare come modelli di innovazione del pensiero.

La seconda parte ruota intorno al lavoro produttivo e riproduttivo svolto dalle donne. La storica Raffaella Sarti nel suo saggio si focalizza sul rapporto tra spazio domestico e lavoro ripercorrendo i processi storici legati ad alcune trasformazioni nelle nostre idee di casa, faccende domestiche e femminilità. Alessandra Pescarolo, storica del lavoro, segue invece un eteroclitico insieme di documenti, dal diritto romano agli stornelli cantati nelle campagne italiane ottocentesche, che raccontano delle norme di genere connesse alla cultura del lavoro femminile. Con l'architetta Matilde Cassani ci spostiamo nelle risaie dell'Italia settentrionale in cui le mondine portano avanti la loro battaglia per ottenere un salario e orario di lavoro adeguati, contribuendo al miglioramento delle condizioni lavorative di tutti i lavoratori agricoli. La sociologa Sandra Burchi ci conduce di nuovo entro le mura domestiche, nelle case delle lavoratrici della conoscenza costrette a conciliare routine domestica e routine lavorativa. Per ultimo, accompagnati dall'architetta Alessandra Migliore e dall'economista Cristina Rossi-Lamastra, accediamo agli uffici, ambienti professionali per eccellenza che, similmente alle case viste da Forino, risultano spesso organizzati spazialmente secondo strutture gerarchiche fondate sulla differenza di genere.

Infine, la terza sezione si apre al più generale contesto sociale, con un focus specifico sui fattori politici, economici e sociali implicati nelle immagini del femminile. Carlotta Cossutta, filosofa politica,

riflette sulla separazione tra sfera domestica e sfera politica in relazione al disciplinamento della sessualità femminile. Con l'architetto Massimiliano Savorra si ritorna all'Italia fascista, dove l'Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e dell'Infanzia (ONMI) realizza le Case della madre e del bambino, sfruttando il culto della domesticità e della maternità per legittimare le ideologie razziste. Bassanelli si rivolge invece alle riviste d'architettura e ai settimanali femminili che riempiono le edicole tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta con l'obiettivo di vedere come cambi in quegli anni l'immagine del corpo femminile in relazione ai mutamenti che investono il progetto domestico. Si prosegue con il contributo della sociologa Roberta Sassanelli che guarda al mondo dei consumi, al modo in cui questa rifletta e rilanci il nostro immaginario di genere e a come si faccia sede di negoziazione per le identità maschili e femminili. A chiudere il volume il saggio di Gisella Bassanini, architetta, dedicato allo scarto tra l'edilizia esistente e i nuovi scenari familiari.

Non potremmo esaminare nel dettaglio ciascun contributo, ma già da qui si intuisce la ricchezza del libro i cui saggi, affrontando la questione femminile da angolazioni differenti e prospettive disciplinari diverse, compongono un quadro complesso e sfaccettato capace di restituire la densità dei rapporti tra genere, spazio e società. In assenza di una voce semiotica, che avrebbe potuto contribuire a una riflessione più esplicita sui processi di significazione coinvolti nella costruzione dell'immaginario di genere e dialogare proficuamente con le altre voci presenti, quel che farò in questa sede sarà soffermarmi su alcuni aspetti relativi alla spazialità che emergono nel volume e che possono essere riletti e valorizzati proprio in chiave semiotica. In particolare, vorrei farlo partendo da alcune questioni legate alla costruzione semantica e valoriale dello spazio domestico, grande (co)protagonista del libro e nodo cruciale nella definizione dell'immaginario di genere.

All'interno del volume l'ambiente domestico è considerato come luogo fisico e architettonico e al tempo stesso culturale e sociale. In molti dei saggi sembra possibile leggere, in filigrana, l'instaurazione di una *relazione di significazione* tra spazio e società. Lo si vede bene nel contributo di Forino che mostra come le gerarchie e le differenze di genere si siano storicamente inscritte nella configurazione degli ambienti domestici, rilevando – per dirla con *Leggere l'Hammad* (*Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi, 2003) – un'omologia tra organizzazione sociale e spaziale. Similmente alla casa Cabila analizzata da Bourdieu (*Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980), anche nelle abitazioni occidentali – dall'*oikos* greca alla residenza vittoriana – la disposizione degli spazi, sul piano dell'espressione, articola, sul piano del contenuto, opposizioni profonde, in primis quella tra *femminile* e *maschile*, facendosi immagine concreta di un intero sistema culturale.

Non si tratta però solo di strutturazioni topologiche. A essere pertinenti nella definizione degli ambienti sono anche i rapporti di visibilità, ovvero quelli che con Landowski (*La société refléchie*, Paris, Seuil, 1989) chiamiamo giochi ottici. Nella casa vittoriana, ad esempio, la separazione tra ambienti femminili e maschili si costruisce a partire dalla loro relazione visiva con l'esterno. Laddove i primi, rivolti al giardino, sono nascosti alla vista altrui e limitano la possibilità di osservare, i secondi, rivolti alla strada, conferiscono a chi li occupa il *poter vedere* ed *esser visto*. È così che nella riflessione di Forino l'architettura domestica assume i tratti di «complessa macchina sociale» (p. 15) in grado di operare come un vero *dispositif* à la Foucault.

Una prospettiva sul domestico che si rintraccia anche in altri contributi, come in quello di Cossutta incentrato sulle relazioni tra costruzione sociale della sessualità e progettazione degli spazi. Il suo punto di partenza è la distinzione tra *pubblico* e *privato* che, pur essendo informata da una definizione squisitamente politi-

ca, poggia al contempo sulla modalità di accesso ai luoghi per tramite di uno specifico ordine sensoriale: la vista. Del resto, come ha mostrato Landowski, quest'ultima può assumere un ruolo cruciale nella definizione dei confini tra sfera privata e sfera pubblica. E tuttavia il lavoro di Cossutta scivola su un altro livello. La distinzione tra pubblico e privato, sostiene, è «una modalità estremamente concreta di disciplinare le sessualità e i corpi» (p. 131). Senza cadere nel puro automatismo e riconoscendo le capacità che ha lo spazio di trasformare i nostri modi di pensare, agire, patire e sentire – ovvero la sua *efficacia simbolica* per dirla con Claude Lévi-Strauss –, Cossutta considera la casa come un sistema disciplinare analogo alle carceri analizzate da Foucault in *Sorvegliare e punire*. Ma con una differenza: «se nelle prigioni è la visibilità a garantire la disciplina, nella casa è al contrario l'opacità a renderla possibile. Le condotte delle donne, così, vengono disciplinate a partire dalla loro sottrazione allo sguardo pubblico, che diventa anche esclusione dall'azione politica» (p. 131).

Sembra proprio che la visibilità giochi un ruolo chiave nell'assoggettamento femminile, non solo dentro le mura domestiche ma anche fuori. Come si evince dal lavoro di Migliore e Rossi-Lamastra sugli uffici, le dinamiche di potere legate al genere si riflettono anche negli spazi professionali dove i rapporti visivi rivelano forme di controllo. Qui, più similmente a quanto avviene nelle carceri foucaultiane, è proprio la continua esposizione visiva a garantire il disciplinamento, sottoponendo le lavoratrici a uno sguardo permanente. D'altronde, come ha mostrato Floch in alcune sue celebri analisi (cfr. «Sémiotique et design. La scénographie du pouvoir dans le mobilier de haute direction», in *Protée*, 21, 1993; «Concevoir et manager l'espace de travail, l'apport de la sémiotique», in Fraenkel, Legris-Desportes, *Entreprise et sémiologie*, Paris, Dunod, 1999), gli spazi di lavoro sono luoghi in cui attraverso la gestione del contatto visivo si regolano i rapporti tra impresa e per-

sonale, dirigenti e subalterni, stabilendo precise gerarchie.

Cosa succede però quando lo spazio di lavoro viene ricondotto entro le quattro mura di casa? Come nota Sarti nel suo saggio, dopo un lungo processo che ha portato all'espulsione del lavoro dalla sfera domestica, negli ultimi anni la casa è tornata a essere uno spazio in cui dedicarsi alle attività lavorative, costringendo spesso le donne – che continuano a essere le principali responsabili della gestione quotidiana – a dover negoziare entro le mura domestiche i confini, anche materiali, tra lavoro e vita familiare. Su queste modalità di conciliazione si sofferma Burchi che osserva come le donne costrette a svolgere lavoro d'ufficio in casa – condizione che ha accomunato molte durante il periodo pandemico – abbiano messo in pratica forme di adattamento creativo per organizzare tempi, spazi e modi di lavorare all'interno della sfera domestica. Così, in assenza di un locale ad hoc, come veri e propri *bricoleurs* levi-traussiani, le donne hanno escogitato una serie di stratagemmi per ricavare delle piccole nicchie di solitudine da allestire e disfare quotidianamente. Uffici temporanei, dunque, che possono esser ricondotti agli *spazi informali* pensati da Hall (*The Hidden Dimension*, New York, Anchor Books, 1966) in cui in gioco non c'è solo l'ancoraggio dello spazio di lavoro alla struttura della casa, ma anche il grado di predeterminazione del suo utilizzo. Lo studio informale è in questo senso una postazione di lavoro che non prevede arredi veri e propri e che può esser ricostruita in qualunque punto della casa, purché via sia un piano d'appoggio e una seduta, sfruttando qualsiasi mobile se non addirittura le proprie gambe.

Si apre qui esplicitamente la questione, più volte dibattuta, del determinismo spaziale, al limite del behaviorismo puro, che, seguendo una logica di causa-effetto, vede certe articolazioni topologiche capaci di produrre necessariamente certi comportamenti. Le esperienze concrete raccolte da Burchi ricordano invece che gli spazi di casa e gli oggetti che li arre-

dano più che condizionare, imporre o costringere i soggetti a comportarsi in un modo piuttosto che in un altro, forniscono delle proposte di senso, suggeriscono pratiche e usi che ciascuno di noi può più o meno abbracciare. Così, nonostante la casa sia spesso concepita come un prodotto che, organizzando a monte lo spazio, impone un certo modo di vivere, è sempre possibile, attraverso atti quotidiani di riscrittura dello spazio e riuso degli oggetti, operare micro-resistenze all'ordine stabilito. Sta, in altre parole, nelle nostre abilità di far bricolage con spazi e oggetti – in quell'arte, direbbe De Certeau (*L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980), di utilizzare ciò che è imposto – la possibilità di eludere i meccanismi della disciplina, inclusi quelli legati al genere, iscritti e riflessi nei luoghi che abitiamo.

È vero, come sottolinea Bassanini nel suo contributo, che laddove abitudini, comportamenti e attività quotidiane cambiano vorticosamente, la casa, «tartaruga della storia» (I. Faré, “Nuove specie di spazi”, in I. Faré e S. Piardi, a cura di, *Nuove specie di spazi*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 1-37), fatica a tenere il passo, presentandosi spesso come un prodotto rigido incapace di adattarsi alle esigenze mutevoli della vita contemporanea, alle trasformazioni che si registrano nelle composizioni familiari così come nella definizione dei ruoli di genere. Eppure, la casa si muove. Lo spazio domestico, lungi dall'essere qualcosa di immobile o immutabile, è un vero e proprio organismo in continua evoluzione, che si modifica nel tempo in relazione tanto a ciò che accade al suo interno quanto a ciò che succede al suo esterno. Il fatto è che le trasformazioni che lo attraversano raramente hanno la veemenza delle rivoluzioni e si sviluppano piuttosto secondo quei movimenti lenti, gradualisti e costanti che Lotman (*La cultura e l'esplosione*, Milano-Udine, Mimesis, 2022) contrapponeva ai processi esplosivi.

Esattamente come la lingua, anche la casa evolve sotto la spinta delle forze sociali e non bastano singoli atti di *parole*

per far sì che le nostre architetture domestiche e forme di abitare cambino. Come insegna Hjelmslev ("Langue et parole", *Essais linguistiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1943 [1971], pp. 78-90), è necessario che tali atti, secondo il meccanismo della *prassi enunciativa* (J. Fontanille e C. Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998), si trasformino in *usi* condivisi e poi si stabilizzino in *norme* entrando in fine a far parte dello *schema*. Per questo i cambiamenti negli spazi domestici e nelle nostre maniere di abitare richiedono tempi lunghi: per far sì che essi mutino, deve contemporaneamente mutare anche ciò che riteniamo *normale* e che ha a che fare con il *senso comune* (A.M. Lorusso, *L'utilità del senso comune*, Bologna, Il Mulino, 2022). Deve, in altre parole, avvenire simultaneamente una trasformazione sul piano del sentire comune che porta a considerare possibilità altre come pienamente legittime.

Ecco che uno dei meriti maggiori de *Gli spazi delle donne* sta nel suggerire come lo spazio, e in particolare quello domestico, possa farsi snodo cruciale nei processi di costruzione, negoziazione, riformulazione e ridefinizione del senso comune, specie in relazione alle tematiche di genere. Esso offre l'occasione preziosa per riflettere sulle modalità attraverso cui lo spazio produce e veicola significati sociali e culturali rappresentando al contempo uno stimolo fecondo per la ricerca semiotica, che trova qui un terreno fertile per indagare quell'insieme di valorizzazioni, narrazioni e abiti definiti culturalmente che modellano il senso sociale del *femminile*. Del resto, la casa è uno di quei prodotti culturali che continua a portare impressa un'attribuzione di genere difficile da scalfire. Il domestico resta, ancora oggi, uno spazio culturalmente femminile, effetto di quella costruzione ideologica determinata dalla storia e dalla società che abbiamo richiamato all'inizio e che il volume curato da Bassanelli e Forino prova a scardinare, mettendo in discussione l'apparente naturalità di quest'associazione sclerotizzata che continua a circolare nelle nostre semiosfere. Infatti,

nonostante siano stati compiuti molti passi nella direzione di un'equità di genere, il nostro immaginario collettivo resta ancora profondamente segnato da stereotipi. In altre parole, le sensibilità verso le questioni femminili, sebbene sempre più diffuse e condivise, non sono ancora state pienamente assunte dal corpo sociale. Ed è proprio su questo piano che interviene *Gli spazi delle donne* che si pone come uno strumento di disvelamento e una forma di resistenza contro le cristallizzazioni del senso comune, portando ancora una volta i temi di femminilità, differenza di genere, gerarchia sessuale, etc. nello spazio del discutibile.

(Elisa Sanzeri)



ANTROPOLOGIA VISUALE
Lello Mazzacane letto da venti autori

a cura di Luigi Maria Lombardi Satriani ed Enzo V. Alliegro
Edizioni Museo Pasqualino, 2024

Il 2 aprile 2025, presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e il Museo Antropologico Multimediale (MAM), si è svolta una giornata di studi dedicata all'antropologia visuale e, in particolare, alla figura e all'opera di Lello Mazzacane.

Il seminario, intitolato *Antropologia visuale. Aspetti teorici, metodologici e risvolti applicativi negli studi di Lello Mazzacane*, ha rappresentato non solo l'occasione per presentare il volume *Antropologia visuale. Lello Mazzacane letto da venti autori*, curato da Luigi Maria Lombardi Satriani ed Enzo V. Alliegro e pubblicato nel 2024 dalle Edizioni Museo Pasqualino, ma anche un momento di riflessione più ampia sul ruolo dell'immagine nella ricerca antropologica italiana. La giornata ha riunito studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari – dall'antropologia culturale alla fotografia, dalla museografia alla comunicazione audiovisiva – e ha alternato interventi accademici, testimonianze personali e proiezioni di materiali audiovisivi, offrendo un contesto particolarmente adatto per interrogare criticamente la traiettoria scientifica di Mazzacane e il suo contributo alla definizione dell'antropologia visuale nel panorama italiano.

In questo quadro, il volume oggetto della presentazione si inserisce formalmente nella tradizione dei *Festschrift*, vale a dire di quelle raccolte di saggi dedicate a uno studioso in occasione di momenti significativi della sua carriera accademica. Una lunga consuetudine vuole infatti che, al raggiungimento di traguardi importanti della vita scientifica, amici, colleghi e allievi offrano una miscellanea di studi quale segno tangibile di stima e riconoscenza nei confronti di un maestro. Il libro dedicato a Lello Mazzacane si colloca senza dubbio entro questa tradizione. Tuttavia, la natura dei contributi e il tono complessivo dell'opera suggeriscono di interpretarlo piuttosto come un *liber amicorum*, una raccolta che testimonia non solo un riconoscimento scientifico ma anche una rete di relazioni personali e intellettuali costruite nel corso di decenni attorno alla figura dello studioso napoletano. La dimensione affettiva e biografica è infatti fortemente presente nei saggi, che spesso intrecciano ricostruzioni teoriche e metodologiche con ricordi personali e riflessioni sulla collaborazione scientifica.

Il volume, pubblicato nella collana "Testi e atti" delle Edizioni Museo Pasqualino, raccoglie venti contributi che affrontano l'opera di Mazzacane da prospettive differenti, restituendo l'immagine di uno studioso caratterizzato da una notevole pluralità di interessi e di competenze. Fotografo, antropologo, museologo, archivista e docente universitario, Mazzacane ha operato in un'area di confine tra discipline diverse, contribuendo alla definizione di un campo di studi – quello dell'antropologia visuale – che in Italia ha avuto uno sviluppo relativamente tardivo rispetto ad altri contesti accademici. Già Luigi Maria Lombardi Satriani, nel testo che apre il volume, insiste sulla molteplicità di aspetti che caratterizzano la figura dello studioso: fotografo di grande sensibilità, archivista attento, museologo innovatore, ma anche teorico rigoroso e docente appassionato impegnato nella formazione di nuove generazioni di ricercatori.

Uno dei meriti principali della miscellanea consiste proprio nel mettere in luce come queste diverse dimensioni della sua attività siano strettamente intrecciate tra loro. L'uso della fotografia e dei media audiovisivi non appare infatti come un semplice supporto illustrativo della ricerca antropologica, ma come un elemento strutturale del processo conoscitivo. Più contributi insistono su questo punto, sottolineando come nella prospettiva di Mazzacane l'immagine possieda una capacità analitica propria e possa essere utilizzata come dispositivo metodologico per l'indagine etnografica. In questa prospettiva la fotografia non è soltanto documento o testimonianza, ma strumento di interpretazione culturale. Il saggio di Letizia Bindi, ad esempio, ricorda come lo stesso Mazzacane abbia sottolineato la necessità di sfruttare pienamente le possibilità interpretative del mezzo fotografico, rifiutando una concezione puramente illustrativa delle immagini e insistendo invece sulla loro capacità di veicolare informazioni e livelli diversi di lettura culturale.

Questa impostazione metodologica appare particolarmente evidente negli studi che Mazzacane ha dedicato alle

feste e alle ritualità popolari del Mezzogiorno, uno dei campi di ricerca più frequentemente richiamati nei saggi del volume. Le immagini, in questo contesto, diventano strumenti privilegiati per analizzare le dimensioni performative, simboliche e corporee delle pratiche rituali, consentendo di cogliere elementi che difficilmente emergerebbero attraverso la sola descrizione testuale. Antonello Ricci sottolinea come le fotografie e le sequenze visuali utilizzate da Mazzacane possano essere considerate veri e propri “dispositivi della ricerca”, capaci di produrre descrizione, informazione e analisi allo stesso tempo. In questa prospettiva, l'immagine etnografica non è un semplice complemento della scrittura antropologica ma una forma autonoma di elaborazione del dato culturale.

Una delle questioni che emergono con maggiore chiarezza dalla lettura del volume riguarda il rapporto tra sperimentazione metodologica e contesto storico degli studi antropologici italiani. Alcuni contributi ricordano infatti come le ricerche di Mazzacane si siano sviluppate in un periodo in cui l'antropologia visuale non godeva ancora di un pieno riconoscimento accademico. Francesco Faeta, in particolare, osserva come molte delle proposte teoriche e metodologiche elaborate negli anni Settanta e Ottanta siano rimaste a lungo marginali nel dibattito disciplinare, sia nel campo dell'antropologia sia in quello della storia della fotografia. Questa osservazione introduce un elemento critico importante, suggerendo che l'innovazione metodologica rappresentata dall'uso sistematico delle immagini nella ricerca antropologica non è stata sempre adeguatamente recepita dalle istituzioni accademiche.

Allo stesso tempo, il volume mette in evidenza come l'opera di Mazzacane abbia contribuito alla costruzione di infrastrutture di ricerca e di sistemi di documentazione audiovisiva che hanno avuto un ruolo significativo nello sviluppo degli studi demo-etno-antropologici. Il contributo di Tommaso Covito ricostruisce ad esempio l'esperienza del Centro Inter-

dipartimentale di Ricerca Audiovisuale dell'Università di Napoli Federico II, dove furono sperimentati modelli innovativi di archiviazione e gestione dei materiali visivi. L'attenzione per gli archivi fotografici e audiovisivi emerge come uno degli aspetti più originali della sua attività scientifica, anticipando molte delle questioni che oggi sono al centro del dibattito sulla digitalizzazione del patrimonio culturale e sulla cosiddetta digital anthropology.

Un altro elemento ricorrente nei saggi riguarda il rapporto tra ricerca antropologica e narrazione visuale. Il contributo di Vincenzo Esposito, ad esempio, ripercorre uno dei primi lavori fotografici di Mazzacane, *Miseria e follia*, pubblicato nel 1971, mostrando come l'autore abbia utilizzato la fotografia per costruire una forma di etnografia narrativa capace di restituire le condizioni di vita e le esperienze quotidiane delle classi popolari urbane. In questo caso l'immagine diventa non solo uno strumento di documentazione ma anche un mezzo per raccontare storie sociali e culturali, in una prospettiva che richiama alcune esperienze del neorealismo fotografico e cinematografico.

Tuttavia, proprio la forte dimensione celebrativa del volume rappresenta anche uno dei suoi limiti principali. Come spesso accade nelle raccolte di studi dedicate a un singolo autore, la pluralità dei contributi non sempre si traduce in un vero confronto critico con le categorie teoriche e metodologiche elaborate dallo studioso. Molti saggi privilegiano infatti la dimensione testimoniale o commemorativa, mettendo in secondo piano l'analisi critica dei presupposti teorici dell'antropologia visuale proposta da Mazzacane. In questo senso il libro appare più come una ricostruzione corale di un percorso scientifico che come una discussione approfondita dei problemi epistemologici sollevati dall'uso delle immagini nella ricerca antropologica.

Un ulteriore aspetto che avrebbe potuto essere sviluppato con maggiore ampiezza riguarda il confronto tra l'esperienza italiana dell'antropologia visuale e i dibattiti internazionali sulla stessa disci-

plina. Sebbene alcuni contributi facciano riferimento alla letteratura antropologica e fotografica internazionale, il volume rimane in larga misura centrato sul contesto italiano e sulle reti accademiche e istituzionali che hanno accompagnato la carriera di Mazzacane. Questo orientamento è comprensibile in una raccolta che nasce come omaggio a uno studioso, ma limita in parte la possibilità di collocare la sua opera all'interno di un quadro comparativo più ampio.

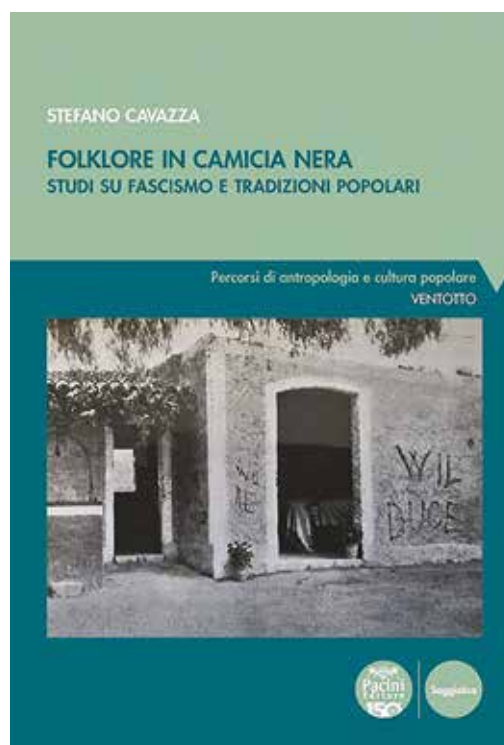
Nonostante questi limiti, il libro rappresenta un contributo significativo alla ricostruzione della storia dell'antropologia visuale in Italia. La lettura dei diversi saggi consente infatti di cogliere la complessità di un percorso scientifico che ha attraversato ambiti disciplinari diversi, dalla fotografia alla museologia, dalla documentazione etnografica alla progettazione di archivi audiovisivi. In questo senso il volume restituisce l'immagine di uno studioso che ha operato costantemente ai margini delle classificazioni disciplinari tradizionali, sperimentando nuove forme di relazione tra ricerca antropologica e linguaggi visuali.

La giornata di studi napoletana del 2025 ha offerto un ulteriore elemento di riflessione su questa traiettoria. La presenza di studiosi appartenenti a generazioni e ambiti disciplinari differenti ha mostrato come il lavoro di Mazzacane continui a esercitare una certa influenza nel campo degli studi antropologici, soprattutto per quanto riguarda la documentazione visuale delle culture popolari e la costruzione di archivi multimediali. Allo stesso tempo, il dibattito ha messo in evidenza la necessità di interrogare criticamente le forme contemporanee dell'antropologia visuale, alla luce delle trasformazioni tecnologiche e metodologiche che hanno investito negli ultimi decenni il campo della ricerca etnografica.

In conclusione, *Antropologia visuale. Lello Mazzacane letto da venti autori* si presenta come un volume che, pur mantenendo il carattere celebrativo proprio dei Festschrift, offre numerosi spunti per riflettere sul ruolo delle immagini nella

ricerca antropologica. La miscellanea restituisce l'immagine di uno studioso che ha contribuito in modo significativo alla definizione di un campo di studi ancora in evoluzione, mettendo in evidenza il potenziale analitico delle immagini e la loro capacità di produrre conoscenza antropologica. Allo stesso tempo, il libro mostra come l'antropologia visuale italiana sia nata e si sia sviluppata attraverso percorsi spesso marginali rispetto ai canoni disciplinari dominanti, in un dialogo continuo tra ricerca sul campo, sperimentazione tecnologica e riflessione teorica. Proprio questa tensione tra innovazione metodologica e marginalità istituzionale rappresenta forse uno degli aspetti più interessanti dell'opera di Mazzacane, e il volume curato da Lombardi Satriani e Alliegro costituisce un utile punto di partenza per ripensarne criticamente il significato nel panorama dell'antropologia contemporanea.

(Santo Indelicato)



FOLKLORE IN CAMICIA NERA
Studi su fascismo e tradizioni popolari

di Stefano Cavazza
Pacini Editore, 2024

Un recente invito degli studenti dell'ex Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo a tenere un seminario su culture, identità e tradizioni popolari durante il periodo fascista mi ha indotto a ritornare su alcuni interrogativi che, prima come studente, poi come docente di discipline demoetnoantropologiche, mi hanno sempre accompagnato: tra Giuseppe Pitrè, Lamberto Loria, la Mostra e il Congresso di etnografia del 1911 e i primi studi di Ernesto de Martino e l'acquisizione del pensiero gramsciano c'è un "vuoto antropologico"? In che misura, durante il ventennio fascista, si può parlare di stasi della disciplina? Perché Raffaele Corso, Giuseppe Cocchiara, Carmelina Naselli, Paolo Toschi ma anche Amy Bernardy, Lideo Cipriani, Giuseppe Vidossi, ecc. non vengono spiegati e studiati adeguatamente? – di certo la questione non può essere liquidata etichettando questi studiosi come autori minori, antropologicamente ininfluenti e dagli apporti scientifici irrilevanti. Ci si può anche chiedere qual è stato il rapporto tra studiosi di folklore e fascismo ovvero come il regime ha controllato e influenzato il campo di studi delle tradizioni popolari? Possiamo infine fare nostre alcune domande che ha già sollecitato Fabio Mugnaini: «perché i nostri "antenati" non ne avevano più parlato? Perché non gliene avevamo, noi, chiesto la ragione, fin quando ci era stato possibile farlo?» (*Il silenzio dei giganti. La rimozione del folklore di regime nella storia degli studi*, in *Lares*, 2021: 195).

Nei manuali che hanno formato generazioni di studenti e docenti universitari, per esempio *Cultura egemonica e culture subalterne* (1971) di Alberto M. Cirese e il più recente *Storia dell'antropologia* (1991) di Ugo Fabietti, tali questioni sono ridotte al minimo, se non proprio assenti – lo stesso si può sostenere per testi importanti quali *Storia degli studi delle tradizioni popolari italiane* (1947) e *Storia del folklore in Europa* (1952) di Giuseppe Cocchiara o l'opera collettanea *L'antropologia italiana. Un secolo di storia* (1985). Anche nei congressi e nei dibattiti di settore le questioni sopra accennate hanno avuto poca

attenzione, e le ragioni sono molteplici, fra le altre: le differenti interpretazioni storiografiche, le insidie che presenta la trattazione di certi autori e di certi argomenti, il mutamento di paradigmi e orientamenti ovvero le crisi degli studi demologici italiani e i rinnovamenti e le rifondazioni disciplinari, i cambiamenti storici e di conseguenza i cambiamenti scientifici e di postura intellettuale. Ma anche, per buona parte degli "antenati" di quel periodo, non aver lasciato un'eredità organica e soprattutto una scuola che ragionasse sull'opera dei predecessori. Lo studio pionieristico di Sandra Puccini e Massimo Squillacciotti, *Una ricostruzione critico-bibliografica degli studi demo-etno-antropologici italiani nel periodo tra le due guerre* (1980), è rimasto isolato e l'antropologia italiana soltanto di recente ha iniziato a occuparsi in modo organico degli studiosi e dei temi sopra richiamati, in particolare Enzo V. Alliegro nel volume apparso nel 2011 *Antropologia italiana. Storia e storiografia 1869-1975*, Fabio Dei nel libro pubblicato nel 2018 *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Alessandro D'Amato nel testo del 2023 intitolato *Tortuosi percorsi. Giuseppe Cocchiara negli anni della formazione (1922-1945)* e un gruppo di studiosi le cui relazioni sono confluite in un numero di *Lares* curato da Fabiana Dimpflmeier apparso nel 2021 ed evocativamente intitolato *Antropologia italiana e fascismo. Ripensare la storia degli studi demo-etnoantropologici* (scritti di Fabio Mugnaini, Fabiana Dimpflmeier, Stefano Cavazza, Antonino Blando, Rosario Perricone, Alessandro D'Amato, Claudio Pogliano, Antonino Colajanni, Gianni Dore, Leonardo Piessere). Lo stato dell'arte sull'antropologia e sugli antropologi italiani fra le due guerre resta dunque, in gran parte, da scrivere, soprattutto poiché rappresenta il collante tra le due storie dell'antropologia italiana maggiormente studiate e conosciute: quella che origina nell'Ottocento e quella che si sviluppa a partire dagli anni Quaranta del secolo successivo.

Chi, invece, da tempo e in maniera continuata si occupa di studiare la rela-

zione tra folkloristi e fascismo nonché le tradizioni popolari e le politiche culturali durante il regime fascista, l'uso del folklore e della cultura locale da parte del fascismo è lo storico Stefano Cavazza, a partire da un importante articolo apparso ne *La Ricerca Folklorica* nel 1987, *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, poi il testo pubblicato dieci anni dopo, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, e ancora il libro *Nazione, Nazionalismo e Folklore. Italia e Germania dall'Ottocento a oggi* (2024) e infine il volume *Folklore in camicia nera. Studi su fascismo e tradizioni popolari* (2024), che raccoglie contributi apparsi tra il 1987 e il 2021, rivisti, rielaborati e ampliati per restituire un'opera omogenea e coerente.

La ripresa, la rivalorizzazione, l'invenzione delle tradizioni popolari in epoca fascista sono fenomeni riconducibili alla costruzione ideologica di popolo e nazione, ossia a un retroterra identitario utile ad appoggiare gli ideali del regime. Questa ricerca di identità nazionale non è nuova ma affonda nell'Ottocento, nella cultura romantica, e ha al suo centro la cultura contadina, pura e conservativa rispetto alle trasformazioni indotte dai cambiamenti politico-economici e socioculturali della rivoluzione industriale. Puntare sulle tradizioni popolari significava stimolare le identità locali e rafforzare una politica funzionale di consenso nei confronti del regime e dunque alla sua propaganda. Ma non attraverso lo studio della cultura rurale, piuttosto sul recupero dello spirito festivo ovvero dello spirito del popolo, dei localismi: "educare prima ancora di istruire". Da queste premesse si sviluppa il ragionamento di Cavazza, che scrive: «Nei regimi fascisti l'utilizzo delle tradizioni popolari mirava alla conservazione e rivalutazione di valori premoderni. [...] il ricorso al folklore esprimeva il tentativo di fondare una cultura su peculiarità nazionali in opposizione all'universalismo e al cosmopolitismo culturale» (2024: 23). Ed ancora: «l'uso di concetti come comunità, lavoro rurale e artigiano era legato ad un'operazione simbolica di *transfert* verso

il passato, nella quale il vero problema era contemperare l'evoluzione e i contrasti della società moderna con l'impiego di valori sociali antichi. In tutti i regimi fascisti il folklore venne utilizzato per fini di propaganda e di formazione del consenso» (*ibidem*). Cavazza evidenzia come il fascismo puntasse in principio alla valorizzazione delle "piccole patrie", cioè le identità locali, poi a quelle regionali e infine alle nazionali. Tutto ciò era funzionale e riconducibile alla valorizzazione e al rafforzamento del concetto di patria e nazione, ed è in tale prospettiva che vengono inventate, per esempio, le feste dell'uva, le feste del grano, la befana fascista, ecc.

L'Organizzazione Nazionale Dopolavoro (OND), dal 1927, ha avuto un ruolo cruciale nella sponsorizzazione delle tradizioni popolari: pianificava mostre ed esposizioni, raccoglieva canti e leggende della tradizione, organizzava feste. L'obiettivo era occupare le persone con lo svago affinché non si impegnassero con la politica e al contempo sviluppassero una cultura nazionalista (ma non attraverso una forma di indottrinamento). Il folklore in epoca fascista rispondeva pertanto a 3 funzioni fondamentali: ludica, ideologica, turistica: le tradizioni popolari servivano per lo svago, l'intrattenimento del popolo, spesso adattando le stesse tradizioni alle istanze di cambiamento (la tradizione si poteva innovare, ed era grazie ai cambiamenti del fascismo che si traduceva per le moderne società di massa). I valori che la tradizione veicolava rimandavano ad un passato glorioso e unitario e servivano a rafforzare il consenso (la Roma classica ma anche il Medioevo erano periodi ricorrenti nella narrazione patriottica fascista). La tradizione era utile a sviluppare il turismo.

Queste sono soltanto alcune delle questioni che ha indagato Cavazza e che lo hanno orientato nell'analisi del rapporto fra la disciplina demologica e il regime e nello studio di alcuni casi di studio.

Folklore in camicia nera. Studi su fascismo e tradizioni popolari si articola in otto capitoli: i primi quattro indagano appunto la relazione tra folklore, dopolavoro e

folkloristica con l'obiettivo di mostrare da un lato la riorganizzazione delle scienze demologiche durante il periodo fascista, con l'esempio illustre di Paolo Toschi, dall'altro le ricadute ideologiche dell'assorbimento all'interno dell'OND dei demologi. Il quinto capitolo indaga un caso di cultura locale, quella romagnola, attraverso la rivista *La piè*, la cui posizione era conflittuale rispetto al regime e alle sue finalità di acquisizione del consenso mediante le identità regionali. Gli ultimi tre capitoli analizzano rispettivamente tre feste popolari, tre diversi contesti e modelli festivi e le interazioni con le politiche culturali fasciste: la Giostra del Saracino, il Palio di Siena e il Cantamaggio di Terni, ossia due feste fortemente identitarie dal forte impatto turistico e il cantamaggio maggiormente percepito come patrimonio identitario locale.

Il volume di Cavazza, tra le altre cose, ci ricorda come non basti più riferire ai nostri studenti che l'antropologia italiana ha risentito enormemente dei conflitti bellici, dello storicismo di Benedetto Croce, del fatto che l'Italia è stato un paese "poco colonialista", del fascismo, poiché molti nostri "antenati" hanno avuto un rapporto più o meno diretto con la cultura fascista influenzando lo sviluppo della disciplina. Occorre pertanto rendere trasparente un periodo invisibile; è necessario ridefinire la storia dell'antropologia del primo Novecento e ragionare e riferire in modo critico su quel frangente storico, su quelle relazioni, su quell'antropologia ed anche su certi silenzi e reticenze senza alcuna intenzione, come sottolinea ancora Mugnaini, di *damnatio memoriae*. Ciò «non lede la memoria né la fedeltà di scuola, né l'affetto che può legarci alle persone i cui nomi ricorrono nei fatti susposti, che, anzi, alla luce delle loro passioni giovanili o delle loro debolezze di fronte alle seduzioni del vitalismo fascista o alle imposizioni del regime assumono un profilo più rotondo, perdono l'unilateralità di chi ha sempre avuto ragione, di chi è sempre stato dalla parte giusta della storia. I giganti tornano umani, e li riaccogliamo nel nostro inclusivo "album degli

antenati", ma al loro silenzio occorre dare una ragione» (Mugnaini 2021: 222).

Folklore in camicia nera è un libro importante, che fornisce un contributo importante su temi e studiosi sino ad oggi indagati marginalmente dagli antropologi. Ma è soprattutto un testo importante perché attraverso l'analisi della storia induce a ragionare sul presente, sul nostro posizionamento di studiosi e su quello del nostro campo di studi, su certe forme di nazionalismo, sui rigurgiti xenofobi, sulle forme di propaganda, sulle modalità di strumentalizzazione del pensiero, sulle violenze fisiche e verbali tese a discriminare e a escludere, sulle autoassoluzioni e sui riduzionismi, su un periodo contrassegnato da populismi di marca politica, in sostanza su una cultura e su un'identità sempre più marginalizzante ed escludente.

(Sebastiano Mannia)



PALEOESTETICA
Alle origini della cultura visuale

di Michele Cometa
Raffaello Cortina Editore, 2024.

Il volume si inserisce in un campo di ricerca che negli ultimi decenni ha visto un crescente dialogo tra estetica, antropologia, archeologia cognitiva e neuroscienze. Il libro propone infatti la definizione di una nuova prospettiva teorica che l'autore denomina "paleoestetica", intesa come indagine sulle condizioni evolutive, cognitive e materiali che hanno reso possibile l'emergere della cultura visuale nella specie umana. Il presupposto teorico dell'opera consiste nell'idea che la produzione di immagini non debba essere interpretata esclusivamente come un fenomeno storico legato alla nascita delle arti figurative, ma piuttosto come una capacità antropologica fondamentale radicata nella storia evolutiva dell'*Homo sapiens*. In questa prospettiva le immagini paleolitiche – pitture rupestri, incisioni e oggetti figurativi – non costituiscono soltanto le prime manifestazioni dell'arte, ma rappresentano il segno di una trasformazione cognitiva decisiva, che riguarda la capacità umana di esternalizzare l'immaginazione e di stabilizzare rappresentazioni simboliche nello spazio materiale. Il progetto teorico del volume nasce dunque dal tentativo di comprendere come la produzione figurativa abbia contribuito alla formazione dei sistemi simbolici della cultura umana, collocando la nascita dell'immagine all'interno di un quadro evolutivo e bioculturale.

Il libro si sviluppa lungo una linea di ricerca che mira a superare la tradizionale separazione tra scienze naturali e scienze umane. In questo senso Paleoestetica si inserisce nel più ampio movimento di rinnovamento epistemologico che negli ultimi anni ha caratterizzato diversi ambiti delle *humanities*, segnato dall'emergere di approcci bioculturali e cognitivi allo studio delle pratiche simboliche. L'ipotesi centrale avanzata da Cometa è che il "fare immagine" costituisca una capacità cognitiva primaria, legata alla struttura stessa della mente umana e alle sue modalità di interazione con l'ambiente. La comparazione delle immagini nel Paleolitico superiore viene interpretata come un momento cruciale nella storia evolutiva dell'uma-

nità, in cui l'uomo sviluppa la capacità di proiettare e condividere rappresentazioni mentali attraverso supporti materiali. Le pitture rupestri delle grotte europee e le piccole sculture portatili non sono quindi soltanto testimonianze di abilità tecnica o di sensibilità estetica, ma indicano la nascita di una nuova forma di esperienza cognitiva in cui percezione, immaginazione e materialità si intrecciano dando origine a sistemi simbolici condivisi.

Uno degli aspetti più originali del libro consiste nell'analisi di tre dispositivi fondamentali della paleoestetica: le superfici, le miniature e gli ibridi. Le superfici rappresentano il primo elemento strutturale della cultura visuale, poiché costituiscono il supporto materiale che consente all'immagine di emergere nello spazio. Le pareti delle grotte paleolitiche diventano così il luogo originario della visualizzazione simbolica, uno spazio in cui l'immagine non è soltanto rappresentazione ma anche ambiente percettivo. Le ricerche archeologiche suggeriscono infatti che la fruizione delle pitture rupestri fosse probabilmente un'esperienza immersiva e multisensoriale, caratterizzata da effetti di luce, movimento e risonanza acustica. In questa prospettiva la grotta paleolitica può essere interpretata come un dispositivo visivo complesso, in cui l'immagine si integra con l'ambiente naturale producendo un'esperienza percettiva dinamica. Cometa suggerisce a questo proposito una suggestiva continuità tra le grotte paleolitiche e alcune forme della cultura visuale contemporanea, come il cinema o le installazioni audiovisive, sottolineando come entrambe coinvolgano lo spettatore in uno spazio immersivo in cui la visione è inseparabile dalla dimensione corporea dell'esperienza.

Il secondo dispositivo analizzato nel volume è quello della miniatura, ossia la produzione di oggetti figurativi di piccola scala. Le celebri statuette femminili del Paleolitico, spesso interpretate come rappresentazioni della fertilità, vengono qui rilette come strumenti cognitivi che consentono di manipolare simbolicamente il mondo. La miniaturizzazione produce in-

fatti una forma di distanza cognitiva che permette di osservare e controllare l'oggetto rappresentato, trasformandolo in un dispositivo di conoscenza. Attraverso la riduzione di scala l'essere umano può sperimentare nuove forme di relazione con la realtà, trasformando l'immagine in uno spazio di elaborazione simbolica. Il terzo elemento è costituito dalle figure ibride, ossia dalle rappresentazioni che combinano elementi umani e animali. Queste immagini, ampiamente documentate nell'arte paleolitica, testimoniano la capacità della mente umana di operare processi di fusione concettuale e di costruire entità simboliche complesse. L'ibridazione figurativa appare dunque come una delle manifestazioni più evidenti della dimensione mitopoietica dell'immaginazione umana, rivelando il ruolo centrale dell'immagine nella formazione delle prime narrazioni simboliche.

Dal punto di vista antropologico il progetto di Paleoeestetica entra in dialogo con alcune delle principali teorie contemporanee dell'immagine. Un primo riferimento teorico può essere individuato nella concezione dell'arte come sistema di *overtourism* proposta da Alfred Gell, secondo cui gli oggetti artistici devono essere interpretati come agenti sociali capaci di intervenire nelle relazioni tra gli individui. Le immagini paleolitiche, in questa prospettiva, non sarebbero semplici rappresentazioni ma dispositivi dotati di efficacia simbolica e relazionale. Una prospettiva analoga emerge nelle ricerche sull'immaginazione culturale sviluppate da Carlo Severi, che ha mostrato come le immagini possano funzionare come strumenti di memoria e di trasmissione del sapere nelle società prive di scrittura. Le pitture rupestri e le figure ibride del Paleolitico potrebbero essere interpretate proprio come supporti visivi di narrazioni mitiche e pratiche rituali, capaci di stabilizzare e trasmettere conoscenze collettive.

Un ulteriore punto di contatto può essere individuato con le ricerche di David Freedberg, che ha sottolineato il ruolo delle reazioni emotive e corporee nella percezione delle immagini. Freedberg

ha mostrato come le immagini possano suscitare risposte affettive profonde che coinvolgono il corpo dello spettatore, indipendentemente dal contesto storico o culturale in cui vengono prodotte. Paleoeestetica dialoga inoltre con la teoria dell'immagine sviluppata da Horst Bredekamp, secondo cui le immagini possiedono una propria forza operativa capace di produrre effetti cognitivi e sociali. L'idea che le immagini possano agire come dispositivi attivi della cultura si avvicina alla concezione bredekampiana dell'immagine come forma di azione. Allo stesso tempo il libro presenta affinità con l'antropologia della percezione proposta da Tim Ingold, che ha insistito sul carattere relazionale e ambientale dell'esperienza sensoriale. Le pitture rupestri del Paleolitico, inserite negli spazi complessi delle grotte e percepite attraverso il movimento del corpo e della luce, sembrano confermare l'idea di Ingold secondo cui la percezione non è un processo puramente mentale ma un'interazione dinamica tra organismo e ambiente. Questa prospettiva trova un'importante convergenza con le neuroscienze cognitive contemporanee, in particolare con gli studi sulla simulazione incarnata sviluppati da Vittorio Gallese. Come emerge anche nel dialogo accademico che tiene insieme Cometa e Gallese, nel Dottorato di ricerca in Cultura visuale, la percezione delle immagini attiva meccanismi neurali che coinvolgono il sistema motorio e le emozioni dello spettatore, generando forme di partecipazione sensomotoria che precedono l'interpretazione culturale. L'esperienza estetica può essere quindi interpretata come un processo incarnato, in cui la visione dell'immagine attiva simulazioni corporee che permettono allo spettatore di entrare in relazione con ciò che viene rappresentato.

Nel complesso Paleoeestetica rappresenta un tentativo ambizioso di ridefinire il campo degli studi sull'immagine proponendo una teoria evolutiva della cultura visuale. Il libro mostra come la produzione figurativa abbia accompagnato la storia dell'umanità sin dalle sue

origini, contribuendo alla formazione delle prime forme di pensiero simbolico. Le immagini paleolitiche non appaiono quindi soltanto come testimonianze archeologiche, ma come tracce di un processo cognitivo fondamentale che ha reso possibile la nascita della cultura. In questa prospettiva Paleoestetica non si limita a studiare il passato remoto dell'arte, ma offre anche una chiave interpretativa per comprendere le trasformazioni della cultura visuale contemporanea. La diffusione delle tecnologie digitali e dei nuovi media visivi può infatti essere interpretata come una fase ulteriore di un processo molto più antico, radicato nella capacità umana di produrre e condividere immagini. Il contributo di Cometa appare quindi particolarmente rilevante poiché invita a ripensare il ruolo delle immagini non come semplici oggetti estetici ma come dispositivi cognitivi e sociali che hanno accompagnato l'evoluzione della specie umana.

(Santo Indelicato)



VOLANDO COL SANTO E L'AQUILONE
Un itinerario critico negli scritti di Francesco Faeta

a cura di Laura Faranda e Antonello Ricci
 Edizioni Museo Pasqualino, 2025

Il volume *Volando col santo e l'aquilone. Un itinerario critico negli scritti di Francesco Faeta*, curato da Laura Faranda e Antonello Ricci (2025), si configura simultaneamente come raccolta di saggi, omaggio intellettuale e dispositivo critico, ma soprattutto come spazio di elaborazione collettiva di una riflessione sul ruolo delle immagini nell'antropologia contemporanea. Nato da una giornata di studi svoltasi nel 2019 presso l'Università "La Sapienza", il volume conserva deliberatamente l'impronta orale degli interventi, mantenendo una dimensione dialogica e performativa che non costituisce un limite, bensì una precisa scelta epistemologica. In tal senso, il libro non si limita a raccogliere contributi, ma costruisce un vero e proprio archivio dinamico, in cui il sapere si manifesta come processo relazionale, situato e aperto, in piena coerenza con l'impostazione teorica che attraversa l'opera di Francesco Faeta. Il volume costituisce infatti un'ampia analisi della produzione scientifica di uno dei più autorevoli antropologi italiani contemporanei. Il libro si sviluppa in un percorso critico e storiografico che ripercorre quarant'anni di ricerche di Faeta, dal 1979 al 2019, attraverso i contributi di colleghi e amici che ne hanno esaminato le opere principali.

Il volume segue un tracciato cronologico e tematico, focalizzandosi su otto opere fondamentali di Faeta, ciascuna commentata da uno studioso diverso: *Melissa* (1979), esaminato da Antonello Ricci, quest'opera rappresenta il momento della demologia marxista degli anni '70, centrata sulla lotta di classe e sulle trasformazioni culturali di una comunità contadina meridionale; *Strategie dell'occhio* (1995) nella sua analisi Lello Mazzacane discute questo testo come un tentativo di fondazione disciplinare per l'antropologia visuale in Italia, analizzando il rapporto complesso tra visione e conoscenza; *Nelle Indie di quaggiù* (1996) Giacomo Daniele Fragapane e Roberta Valtorta riflettono su questo libro come un «nuovo racconto simbolico» che estrapola venticinque anni di fotografia etnografica di Faeta in

Calabria; *Il santo e l'aquilone* (2000) Laura Faranda esplora l'antropologia dell'immaginario popolare, soffermandosi sulla manipolazione delle figure (ex voto, figurine sacre, ritratti) come pratica simbolica e sociale; *Questioni italiane* (2005) Giordana Charuty analizza il passaggio dalla demologia a una critica culturale che denuncia i processi di «orientalizzazione interna» e le costruzioni ideologiche del Mezzogiorno; *Le forme della festa* (2007) José Luis Alonso Ponga commenta gli studi sulla Settimana Santa in Calabria, visti come un dispositivo mitico e rituale capace di mediare tra locale e universale; *Le ragioni dello sguardo* (2011) Fabio Dei discute le basi epistemologiche di un'antropologia riflessiva che critica il realismo ingenuo e propone una de-etnicizzazione dell'oggetto di studio; *La passione secondo Cerveno* (2019) Vincenzo Matera riflette sul rapporto tra antropologia e tempo, analizzando come una performance rituale contemporanea attualizzi un'opera d'arte del passato.

Uno degli elementi teorici più rilevanti che emergono dal volume è la riflessione sulla materialità delle immagini, tematizzata in modo particolarmente incisivo nell'intervento introduttivo di Michael Herzfeld. In questa prospettiva, le immagini non sono concepite né come semplici rappresentazioni del reale né come oggetti simbolici separati dalla dimensione materiale, ma come entità operative capaci di produrre effetti concreti nel mondo sociale. La materialità delle immagini, dunque, non coincide con la loro consistenza fisica, ma con la loro capacità di attivare relazioni, di intervenire nei processi sociali, di costruire connessioni tra dimensioni temporali e ontologiche differenti. Tale impostazione consente di superare la tradizionale dicotomia tra materiale e immateriale, mostrando come le immagini costituiscano luoghi privilegiati di articolazione tra queste sfere. L'agentività delle immagini, tuttavia, non è intesa come proprietà intrinseca, bensì come risultato di pratiche sociali: le immagini agiscono nella misu-

ra in cui vengono mobilitate, interpretate e integrate nei contesti di vita quotidiana.

All'interno di questo quadro teorico, il volume ricostruisce con grande efficacia il rapporto tra l'opera di Faeta e la tradizione demologica italiana, evidenziando tanto le continuità quanto le fratture che ne segnano il percorso. Le prime ricerche, come *Melissa* (1979), si collocano chiaramente all'interno di una prospettiva influenzata dal marxismo e dalla lezione di Ernesto de Martino e Luigi M. Lombardi Satriani, in cui il folklore è interpretato come espressione di una cultura subalterna e potenzialmente contestativa. Tuttavia, come emerge dai contributi raccolti, già in queste indagini si manifestano elementi di innovazione che prefigurano un progressivo distacco da tale paradigma. L'attenzione alla dimensione comunitaria, l'uso sistematico della documentazione audiovisiva e la centralità attribuita alla fotografia come strumento di analisi segnano infatti il passaggio verso una prospettiva che può essere definita propriamente di antropologia visuale. In questo senso, Faeta si colloca in una posizione intermedia, capace di integrare la tradizione demologica con le istanze più recenti della disciplina, mantenendo al contempo una forte consapevolezza del contesto storico e politico in cui il suo lavoro si sviluppa.

Particolarmente significativo, in questa direzione, è l'approccio metodologico adottato da Faeta nelle sue ricerche, che il volume analizza in modo puntuale. L'indagine etnografica viene concepita come un sistema integrato di dispositivi, in cui fotografia, video e registrazione sonora non svolgono una funzione meramente documentaria, ma costituiscono strumenti fondamentali per la costruzione della conoscenza. L'uso del videotape consente di cogliere le dimensioni performative e collettive della vita sociale, mentre le registrazioni sonore permettono di raccogliere testimonianze e autobiografie in modo non invasivo, favorendo l'emersione di memorie e vissuti individuali. La fotografia, infine, assume una funzione specifica di analisi, permettendo

di ricostruire con precisione l'ambiente socio-culturale e di indagare le forme comportamentali nei loro dettagli. Questo uso articolato dei media anticipa sviluppi successivi dell'antropologia visuale e si inserisce in una linea di ricerca che riconosce alle immagini un ruolo attivo nella produzione del sapere.

Un ulteriore elemento di grande interesse riguarda la concezione delle immagini come spazi liminali, in cui si articolano relazioni tra mondi diversi. Le immagini, nella prospettiva faetiana, non coincidono con ciò che rappresentano, ma non sono neppure semplici simulacri: esse costituiscono zone di transizione, in cui si intrecciano visibile e invisibile, presente e assente, vita e morte. Come sottolinea Herzfeld, le immagini mettono in comunicazione dimensioni apparentemente separate, rendendo possibile una comprensione più complessa della realtà sociale. Questa dimensione liminale conferisce alle immagini una qualità "spettrale", che non deve essere intesa in senso metaforico, ma come indicazione della loro capacità di rendere presenti realtà altrimenti invisibili.

In questo contesto, assume particolare rilievo la critica all'oggettivismo scientifico e alla presunta neutralità dello sguardo etnografico. Faeta sviluppa una concezione riflessiva dell'antropologia, in cui l'osservatore non è mai esterno al campo, ma ne fa parte integrante. Le immagini, pertanto, non sono registrazioni neutre del reale, ma costruzioni situate, che riflettono le condizioni di produzione e i rapporti di potere che attraversano la ricerca. Questa consapevolezza metodologica si traduce in una pratica etnografica attenta alla complessità dei contesti e alla pluralità delle prospettive, in cui lo sguardo diventa uno strumento critico capace di interrogare le proprie stesse condizioni di possibilità.

Un aspetto particolarmente rilevante, che il volume mette opportunamente in evidenza, riguarda la dimensione estetica della scrittura antropologica. Per Faeta,

infatti, la produzione del sapere non può essere separata dalle forme della sua espressione: l'antropologia deve essere intesa come un campo in cui scienza, letteratura e arte si intrecciano, dando luogo a una scrittura capace di restituire la complessità dell'esperienza etnografica. Questa concezione si riflette nella struttura stessa del volume, che alterna analisi teorica, narrazione e riflessione critica, proponendo una forma di conoscenza ibrida e multidimensionale.

La presenza delle "Dieci serie" fotografiche di Faeta nella parte conclusiva del volume rappresenta, infine, un elemento di grande rilevanza teorica. Le immagini non sono qui semplicemente illustrate o commentate, ma costituiscono una vera e propria forma di teoria visuale, capace di dialogare con i testi e di produrre significati autonomi. In questo senso, il volume realizza concretamente uno degli obiettivi dell'antropologia visuale, ovvero il riconoscimento delle immagini come strumenti di conoscenza e non come meri supporti illustrativi.

Nel complesso, *Volando col santo e l'aquilone* si distingue per la sua capacità di coniugare rigore teorico e apertura metodologica, offrendo un contributo significativo al dibattito contemporaneo sull'antropologia visuale. La ricchezza dei contributi, l'attenzione alla dimensione storica e disciplinare e la centralità attribuita alle immagini rendono il volume un punto di riferimento per gli studi antropologici italiani e internazionali. Pur presentando una certa disomogeneità stilistica, dovuta alla natura orale degli interventi, il libro mantiene una coerenza di fondo che risiede nella condivisione di un orizzonte teorico comune. In definitiva, esso invita a ripensare l'antropologia come pratica relazionale e interdisciplinare, in cui le immagini non sono oggetti da interpretare, ma processi attraverso cui si costruiscono e si trasformano le realtà sociali.

(Santo Indelicato)



SULLA PELLE DELLA CITTÀ
Street art e nuovo muralismo a Palermo

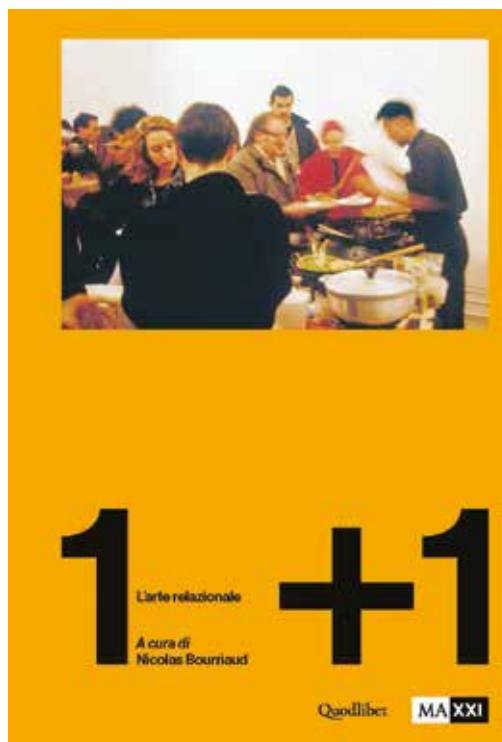
di Diego Mantoan e Giovanni Scotti
 Edifir, 2025

Immaginiamo uno storico dell'arte e un fotografo in giro per il centro storico di Palermo. La loro attenzione è concentrata sui muri della città coperti da quella che comunemente è definita "Street art". Diego Mantoan e Giovanni Scotti raccontano, ciascuno con il suo linguaggio, la relazione tra le immagini e lo spazio che le contiene. Un primo merito del libro è la chiarezza a proposito delle definizioni delle diverse anime dell'arte di strada. Che cosa è la Street art? Perché e come si differenzia dal neo-muralismo o dai graffiti? A fronte di una certa disinvoltura nell'usare indifferentemente le categorie da parte di sindaci in cerca di voti, artisti e critici, Mantoan attinge a una bibliografia aggiornata e precisa (prevalentemente tedesca e americana). In sintesi, il writing è scrittura murale, nata negli Stati Uniti negli anni Settanta e, per sua natura, illegale. Il neo-muralismo è rappresentato da una nuova generazione di artisti autorizzati che dipingono grandi superfici con ritratti o soggetti prevalentemente a sfondo educativo. Tutto quello che non è né l'uno né l'altro si può chiamare Street art, ormai entrata a pieno titolo nel mercato dell'arte riconosciuta. Le tre anime compongono la cosiddetta arte urbana. Un secondo merito è che lo sguardo di Mantoan e Scotti è aperto e, come ho detto, soprattutto interessato a leggere il

fenomeno in relazione alla cornice che lo ospita e l'ha generato. È chiaro a entrambi che un singolo segno, isolato dal contesto in cui si trova, non suscita alcun interesse. Infatti, Mantoan legge quei segni in relazione al significato sociale e politico di cui sono portatori, parlando di «Arte urbana come strumento di denuncia sociale ed espressione della riattivazione urbana dal basso, oppure come testimonianza della memoria collettiva e veicolo di promozione del senso di appartenenza». Anche Scotti non si limita a documentare i segni che incontra, ma racconta la cornice sociale e umana, cogliendo ciò che non si vede, ma che, ciò nonostante, è evidente. A partire dal titolo – *Sulla pella della città* – il libro propone l'identificazione dei muri con la pelle della città. Palermo immaginata come un organismo che attraverso l'esteriorità si esprime in tutta la sua ricchezza e vulnerabilità. «Non serve scavare a fondo» nota giustamente Mantoan. Sulla pelle della città, le opere degli artisti urbani sono come tatuaggi che, attraverso le immagini, raccontano la storia e l'identità di chi le porta su di sé. Graffito e tatuaggio, a ben vedere, sono linguaggi antichi, penso al graffito rupestre e al tatuaggio rituale. Oggi, si ritrovano entrambi sulla stessa scena a rappresentare una cultura giovanile condivisa: «Si tratta del tatuaggio che – da un punto di vista sia antropologico che semiologico, ma financo filosofico e iconografico – è del tutto paragonabile alla Street art e al nuovo muralismo, condividendo con essi una ribalta pubblica e crescente accettabilità sociale avvenuta grosso modo nello stesso lasso temporale». La pelle di Palermo mostra i suoi tatuaggi, ma anche cicatrici e ferite mai chiuse. Per esempio, ancora oggi, la città non si è liberata, in alcune zone centralissime, delle macerie della Seconda Guerra Mondiale. Gli artisti di strada hanno scelto queste rovine come supporto ideale perché muri già ampiamente parlanti. Come notano gli autori, gli esempi di arte urbana più interessanti sono quelli che non si sovrappongono indistintamente a qualsiasi superficie, ma che interagi-

scono con uno spazio svelandone la storia. In questo modo, l'intervento diventa un'opportunità per restituire voce a spazi costretti al silenzio dall'indifferenza delle amministrazioni pubbliche. La pelle mostra anche allergie, vere e proprie eruzioni cutanee, risultato della violenza urticante della gentrificazione che ha progressivamente eroso e snaturato sia gli spazi storici, sia le opportunità di riscatto di chi li abita. Sono immagini che raccontano sconfitte clamorose e malinconiche, icone palermitane, da Santa Rosalia e Paolo Borsellino, talvolta rappresentate con una valigia, nell'atto di lasciare la città. Mantoan introduce il lavoro di Scotti dichiarandone, per cominciare, le coordinate stilistiche che coniugano il rigore della scuola di Düsseldorf (cita Hilla e Bernhard Becker) e la natura fondamentale mediterranea del suo lavoro. In questo senso, il confronto tra Napoli e Palermo è interessante e meriterebbe un approfondimento, speriamo in un secondo volume. Infine, va anche detto che i due autori hanno un passato comune di etnografia delle città, con lo scopo di coglierne le più clamorose contraddizioni. Penso all'iniziativa "Innobiliare Sud Ovest" (con la scrittrice Chiara Zocchi), una geniale e ironica operazione che propone, utilizzando le modalità comunicative delle società immobiliari, proprietà pubbliche abbandonate al degrado.

(Serena Giordano)



"1+1 L'ARTE RELAZIONALE"

GALLERIA 3 MAXXI

a cura di Nicolas Bourriaud

curatore associato Eleonora Farina

Mostra 29 Ottobre 2025 - 01 Marzo 2026

Nel 1998 Nicolas Bourriaud pubblicava *Esthétique relationnelle* (1998), un volume che metteva in discussione alcuni paradigmi dello sguardo sull'arte contemporanea, assodati dopo la svolta pittorica e figurativa degli anni '80, eppure inadatti alla lettura della produzione della nuova generazione. Negli anni '90, infatti, diversi artisti avevano attuato un vero e proprio colpo di coda, svoltando dalla predilezione per la figura, tipica del decennio precedente, verso una ricerca che metteva in campo questioni legate al concettuale e, per l'appunto, alla dimensione relazionale dell'opera. In quel contesto Bourriaud analizzava la pratica di diversi artisti – Rikrit Tiravanija, Angela Bulloch, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Noritoshi Hirakawa, Felix Gonzales-Torres, per citarne solo alcuni – che, in linea con varie esperienze degli anni Sessanta e Settanta volte a dare forma alle relazioni conviviali (si pensi agli happening, agli ambienti e agli interventi, ma anche a *Food*, il ristorante di Gordon Matta-Clark, gestito da

artisti nei panni di cuochi e camerieri e aperto a SoHo nel 1971, o alle cene organizzate da Daniel Spoerri), riprendevano tali questioni al di là dello spirito di contestazione di quegli anni, orientato a estendere l'arte fuori dai musei, per esplorare invece la capacità dell'opera di inserirsi nel proprio contesto sociale e relazionale. È a partire dalle opere, dunque, che Bourriaud sottolineava la necessità di porsi nuove domande di fronte all'arte: non poteva più essere guardata soltanto nella sua dimensione oggettuale e formale, ma richiedeva un'indagine contestuale, delle relazioni intessute con lo spazio e gli spettatori, considerati al contempo *materiali* e *attivatori* dell'opera. In questo senso, il tradizionale approccio all'arte, legato alla compiutezza della forma, doveva lasciare il posto a un'attenzione rivolta al processo, nella consapevolezza della mutevolezza dell'opera che, realizzandosi nell'incontro con lo spettatore, era da considerarsi in continua trasformazione.

A circa trent'anni dalla pubblicazione di *Estetica relazionale*, il MAXXI di Roma ha recentemente dedicato al movimento una grande retrospettiva che si è tenuta dal 29 ottobre 2025 al 1° marzo 2026, *1+1 L'arte relazionale*, curata dallo stesso Bourriaud con la curatela associata di Eleonora Farina, riunendo i lavori di oltre 40 artisti di svariate provenienze, a testimoniare come tale teoria sia stata accolta, con ragioni ed esiti diversi, in tutto il mondo. A sottolineare ulteriormente questo aspetto, il volume – *1+1 L'arte relazionale* edito nel 2025 da Quodlibet a cura di Bourriaud – che accompagna la mostra comprende, oltre a diversi saggi, una serie di interviste condotte da Eleonora Farina con critici e curatori che mettono in luce come le radici culturali, sociali e politiche dei luoghi abbiano filtrato la teoria di Bourriaud producendo, ogni volta, risultati differenti, evidenziando le profonde implicazioni di una tale presa di posizione degli artisti nel mondo.

Se in Francia, luogo d'origine dell'autore, come afferma Stéphanie Moisdon, l'inizio degli anni '90 era percepito come «un mondo trasformato dall'ascesa delle

tecno-scienze, dall'avvento di internet, dall'affievolirsi dell'intensità dell'attivismo politico e dall'emergere di intuizioni spettrali – ecologiche, alter-globaliste» (p. 38), molto diversa era l'impressione in altri luoghi nel mondo.

In Armenia, ad esempio, reduce in quegli anni dal crollo dell'URSS, la questione principale per gli artisti era, come sostiene Angela Harutyunyan, «definire un nuovo rapporto tra loro e un pubblico più vasto, in modi che si contrapponessero ai meccanismi relazionali istituiti dall'ex stato sovietico, in cui la ricezione dell'arte era filtrata da una miriade di procedure burocratiche, come giurie e comitati» (p. 84). Spinti dal rifiuto dell'istituzionalizzazione e della burocratizzazione dell'arte compiuta dal regime sovietico, diversi artisti armeni miravano, in quegli anni, alla realizzazione di mostre inclusive, in cui tutti potevano partecipare e sentirsi co-autori dell'opera, ormai svincolata dalla propaganda ideologica – si pensi all'esperienza del movimento 3rd Floor, nato negli ultimi anni dell'Unione Sovietica in Armenia. Questo accadeva decisamente prima della traduzione in russo del volume di Bourriaud, pubblicata nel 2016, testimoniando come la questione relazionale fosse un'urgenza condivisa, seppure scaturita da ragioni profondamente diverse.

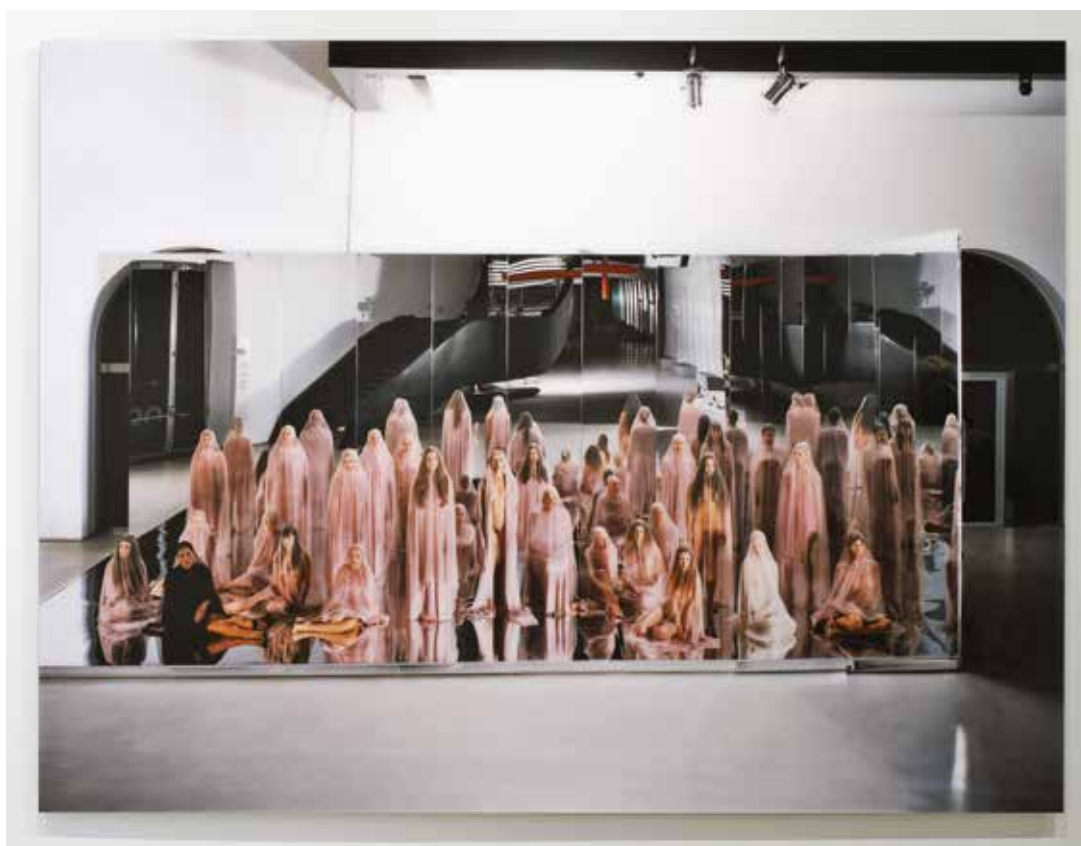
Ancora differente era la situazione in Asia in cui, tra la fine degli anni '90 e i primi 2000, le idee di Bourriaud erano ampiamente diffuse nell'area orientale e nel sud-est, a differenza della zona meridionale, in cui il volume non circolava ancora. Eppure, come afferma Diana Campbell, «l'idea di relazionalità è radicata nella cultura bengalese e, più in generale, di gran parte dell'Asia meridionale. Inoltre, c'è da dire che qui le persone “vivono una sopra l'altra”, considerando la densità abitativa: praticamente è impossibile ignorare il proprio vicino» (p. 102). La sovrappopolazione era dunque un tema centrale nella scena artistica del Bangladesh, ricca di esperienze di aggregazione, con un'importante presenza di collettivi artistici, nati in risposta all'assenza di

mercato e di istituzioni dedicate all'arte, mettendo insieme risorse economiche ed energie per costruire spazi di confronto e di ricerca – si pensi al collettivo Shoni Mongol Adda, costola del Britto Arts Trust, che ha preso in gestione un ristorante poco frequentato trasformandolo in uno spazio culturale dinamico e ampiamente stimato, costruendo «un'istituzione artistica» senza un soldo e senza uno spazio» (p. 102).

L'attitudine al lavoro collettivo nasce dunque in linea con le radici culturali dei luoghi, ma anche in risposta a questioni politiche e sociali complesse. Ne è un esempio la cultura ecuadoriana, permeata da quest'idea di «fare collettivo», tanto che, come sottolinea Verónica Erazo «Abbiamo l'abitudine di organizzare *mingas* (lavori comunitari) per migliorare un luogo, processioni quando ci separiamo da qualcuno e anche le stesse proteste della popolazione indigena che mirano ad acquisire visibilità nascono dallo stesso spirito» (p. 130). Eppure, non è soltanto la tradizione ad aver spinto gli artisti in

Ecuador a produrre opere «relazionali», al contrario, nonostante non sia facile stabilire con certezza se *Estetica relazionale* circolasse, l'importante fermento politico e sociale ha costituito terreno fertile per la diffusione di quelle idee alla fine degli anni '90. Le proteste sociali dell'America Latina spingevano verso la ricerca della relazione, e in Ecuador la chiusura delle banche nel 1999 è stata origine di uno slancio performativo che ricalcava la teoria di Bourriaud, secondo la quale gli artisti relazionali operassero in seno alla sfera dei rapporti interumani, producendo un dialogo collettivo e partecipativo della comunità.

Alla luce di tali esempi appare chiaro come, nonostante la teoria dell'estetica relazionale tendesse a sorvolare sulle questioni politiche ed economiche, concentrandosi sull'attenzione alla relazione come indagine della sfera inter-umana, gli svariati contesti in cui queste idee si sono diffuse sono permeati da una forte spinta antagonista nei confronti dei sistemi di potere dominanti, tanto differenti



VANESSA BEECROFT, VB74 (2014-2018), FOTO LUIS DO ROSARIO

quanto ugualmente urgenti. La posizione di Bourriaud nei confronti di questi temi rimane mai del tutto espressa, provocando, nel corso degli anni, svariati dibattiti (un'importante riflessione è avvenuta ad esempio in Brasile, in cui la posizione degli artisti nei confronti di certe tensioni sociali, in particolare legate al razzismo strutturale e alle disuguaglianze, è osservata con molta attenzione), eppure la messa in discussione delle logiche di potere non può che emergere tra le righe di una teoria che metteva in crisi i modelli dominanti dell'arte. In anni intrisi da una profonda attenzione per la forma, l'arte relazionale vi rinuncia, accogliendo

la propria variabilità nell'incontro con lo spettatore, l'opera abbandona la monumentalità del suo tempo esplicitandosi nel *qui e ora*, e l'artista perde il monopolio della sua autorialità, ammettendo il pubblico come co-autore. *Estetica relazionale* è una teoria, ma è anche tutte le sue applicazioni, implicazioni, ragioni ed esiti nelle diverse parti del mondo che, oltre a condividere l'attitudine dell'arte a mettere in discussione gli schemi di potere imperanti, sostengono la necessità del fare collettivo, fondamento di qualsiasi spinta progressista.

(Alessia Coppolino)