

## **Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione**

Convegno annuale dell'Associazione  
di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

Università degli Studi di Milano (via Festa del Perdono 7), 9-11 dicembre 2021

### **SESSIONI PARALLELE**

#### **LINEA 1 – LETTERATURA E ISTITUZIONI: DALL'IMPEGNO ALLA TESTIMONIANZA**

##### **Panel 1 – Aula 102**

**Giovedì 9 dicembre, 15.00 – 18.30**

Presiedono **Stefano Ballerio** e **Federico Bertoni**

**Enrica Zanin** (Università di Strasburgo), *La poetica dei censori*

La critica considera generalmente la censura come una forza che agisce *contro* la letteratura, limitando la circolazione dei libri ed impedendo l'espressione di idee giudicate sovversive. Le censure totalitarie del Novecento ci hanno trasmesso l'immagine di una lotta tra censori (retrogradi ed ignoranti) che opprimono e condannano autori (geniali e progressisti). Tuttavia, l'analisi di lunga durata rivela un altro volto della censura. Se risaliamo alle origini ed alla progressiva formalizzazione della censura librai, nel Cinquecento in Europa, scopriamo che i censori sono spesso degli umanisti colti (come Sirleto), autori di libri importanti (come Lope de Vega o Jean Chapelain), che intendono agire *a vantaggio* della letteratura, esercitando il loro potere per modificare radicalmente il campo letterario, con l'accordo di un numero importante di lettori e di autori. La loro azione risulta allora più invisibile e più efficace. In questo articolo vorrei mostrare che l'effetto della censura non si limita solo a ridurre o a rallentare la diffusione di libri o di idee, ma ne riorienta profondamente la scrittura e la poetica. L'analisi delle raccolte di novelle, pubblicate prima e dopo la censura del *Decameron*, mostrerà i sintomi di tali mutazioni, che l'analisi degli appunti e delle note dei censori permetterà di confermare. L'idealizzazione dei personaggi, la giustizia poetica, la nuova importanza del verosimile sono anche (e soprattutto) la conseguenza dell'azione *poetica* dei censori. Lo studio attento dei meccanismi della censura, nel Cinquecento, permetterà di mettere in prospettiva i cambiamenti presenti e di ricostruire una parte importante della storia delle relazioni complesse tra etica e letteratura.

**David Matteini** (Università di Siena), *Il problema della "verità" nella teoria del romanzo del tardo Settecento europeo*

Le teorie del romanzo sorte in Europa nella seconda metà del Settecento rappresentano, nella loro natura contrastiva rispetto alla precedente trattatistica, importanti premesse per quella

transizione verso il carattere “moderno” e autonomo della letteratura che, soprattutto a partire dagli sviluppi psicologici delle rivoluzioni di fine del secolo, avrebbe definito la cultura occidentale. Punto centrale di molte di queste riflessioni è sicuramente la questione della cosiddetta, per dirla con René Girard, “verità romanzesca” e del suo legame con la morale condivisa. Ormai in gran parte emancipato dalla funzione prettamente ideologica propria dell'estetica classicistica e istituzionalizzata delle *Belles Lettres*, nel tardo Settecento il genere romanzesco diventa così il campo di azione di una profonda indagine sull'uomo e sulla sua forza conoscitiva, sulla capacità dell'immaginazione e dei sensi di stabilire nuovi rapporti tra il soggetto e l'universo, tra i segni del quotidiano privato e del sociale. Mettendo da parte le analisi, ormai ampiamente diffuse, di testi finzionali che hanno segnato queste mutazioni (grandi classici come il *Werther* goethiano, *Jacques le fataliste* di Diderot, *Les liaisons dangereuses* di Laclos, le opere di Sterne...), il presente intervento vuole concentrarci maggiormente sulla critica che alcuni di questi autori - per lo più francesi e tedeschi - hanno dato della forma romanzo e, nella fattispecie, dello scivoloso problema del “cosa, perché e come rappresentare” attraverso la scrittura. Il capitale *Éloge de Richardson* di Diderot, *l'Idée sur les romans* di Sade, le meno conosciute *Critiques littéraires* di Laclos, fino ad arrivare ai testi più significativi della deflagrazione teoretica del primo romanticismo tedesco, sono alcuni degli esempi che mettono in luce e cercano di risolvere, con esiti sfumati quando non addirittura antitetici, il problema della “verità” in quanto fondamento dialettico del mutevole - e irrisolvibile? - dialogo moderno tra etica ed estetica.

**Chiara Silvestri** (Università di Roma La Sapienza), *Il ruolo “organico” dell'etica alle origini di un genere: tre romanzi sentimentali tra Sette e Ottocento*

Il contributo espone le motivazioni etiche di tre romanzi, due di fine antico regime, *Manon Lescaut* (1731) dell'abbé Prévost ed *Evelina* (1778) di Frances Burney, e uno della restaurazione, *L'orfana infelice* (1816) dell'epigona italiana Orsola Cozzi, per evidenziare che il paradosso di Gide (che si disse “imbarazzato” dal “numero di lettori del peggior tipo” di *Manon*, vd. Turnell, *The Novels of the Abbé Prévost*, 1953) non si applica al romanzo sentimentale delle origini. Il genere letterario che scardinò il principio retorico della ‘convenienza’ fu ratificato proprio dal ‘sentimento’, ormai segno della nobiltà della natura umana e non più debolezza rispetto alle regole. La *texture* del genere intrecciò etica ed estetica, determinando il confronto dei personaggi con la virtù e i suoi incentivi, e con la *propriety* dei costumi, sia subita che aggiornata o contestata. Si intende descrivere brevemente le caratteristiche ideologiche e formali di *Manon*, *Evelina* e *L'orfana infelice*, sullo sfondo della voga che circondò i due esempi più influenti del genere, *Pamela* di Richardson e *La nouvelle Héloïse* di Rousseau. L'abbé Prévost redime la china di trasgressioni in una rappresentazione estetizzante del ‘sentimento’, il candore rafforza il sarcasmo di Burney nel ritrarre l'inadeguatezza etica della società, mentre Cozzi riconduce le vicende sentimentali al perfezionamento morale della protagonista. I progetti di intervento nell'immaginario sociale incentrati sul comportamento femminile si intersecavano alle dinamiche di riconoscimento-opposizione-integrazione tra individuo e società, centrali nel romanzo di formazione. Su questa base, tenendo conto il più possibile delle precedenti acquisizioni critiche sulle tre opere e sul romanzo in genere, l'intervento propone alcune coordinate secondo le quali si potrà continuare ad esaminare la narrativa europea sette-ottocentesca incentrata sulle donne nella sua parabola tra etica ed estetica.

**Simone Marsi** (Università degli studi di Parma), *Buoni e cattivi autori. La morale nelle storie letterarie dell'Ottocento*

La storiografia letteraria italiana ha sempre avuto uno stretto rapporto con l'educazione, come dimostrano *La raccolta* di Girolamo Tagliazucchi di fine Settecento, che Tongiorgi, 2009 indica come capostipite del libro di testo per la letteratura italiana, e la *Storia* di De Sanctis, che prima di divenire paradigma storiografico internazionale è pensata dall'autore per i banchi di scuola. Questo legame con le istituzioni scolastiche ha lasciato un segno profondo nelle scelte e nelle impostazioni storiografiche nazionali. Il presente intervento, inserendosi nel filone di ricerca internazionale (legato ai *cultural studies*, cfr. Fuchs - Bock, 2018) e nazionale sui libri di testo (più vicino a studi storici, Cantatore, 1999; Tongiorgi, 2009; Rebori, 2018; Magazzeni, 2019), ha lo scopo

di individuare come i giudizi morali emergano in alcuni veri *best seller* dell'Ottocento italiano, come la già citata *Storia* del De Sanctis, il *Disegno storico* del Fornaciari, la *Storia* di Emiliani Giudici, o le *Lezioni* del Settembrini, tutte opere che coniugano programmaticamente la storiografia letteraria con l'educazione di generazioni di italiani, un ambito, questo, dove il discrimine tra "buono" e "cattivo" ha un ruolo centrale. Inoltre, come hanno sottolineato Ceserani 1990 e Perkins 1992, la storia è un vero e proprio genere letterario, con una sua retorica ben precisa, dove l'autore, attraverso un incedere che recupera stilemi dal testo narrativo, porta sulle pagine il proprio sistema di valori, che esalta alcuni autori, ne condanna altri, e incide profondamente sullo sviluppo assunto dalla letteratura nazionale e sul rapporto con le letterature straniere (in particolare europee). L'intervento, dunque, si propone come un itinerario basato su alcuni peculiari casi di studio volto a definire come la morale di fine Ottocento abbia modificato la struttura e il canone delle storie della letteratura italiana.

**Simone Carati** (Università di Bologna – Università dell'Aquila), «*A kind of evil genius*». Stevenson, *il Master e l'empatia negativa*

*The Master of Ballantrae*, il più complesso e ambizioso dei romanzi di Stevenson, è un testo che intercetta la dialettica tra etica ed estetica a diversi livelli: sul piano istituzionale, nel conflitto con il colonialismo europeo e il moralismo vittoriano che prende forma nel romanzo; sul piano narratologico, nell'uso del punto di vista e nella funzione testimoniale esercitata dal narratore; sul piano tematico, nella sofisticatissima rappresentazione del doppio e dell'eterna lotta tra il bene e il male. Ma è soprattutto la raffigurazione del Master a porre a Stevenson una serie di problemi di ordine etico ed estetico: quali caratteristiche attribuire al protagonista? Come definire il suo ethos? Meglio farne un «good man» o «a kind of evil genius»? E attraverso quali strategie retoriche e opzioni stilistiche rendere il fascino ambiguo del personaggio? A partire da questi interrogativi, l'intervento si propone di affrontare il rapporto tra rappresentazione letteraria e moralità attraverso un classico della narrativa occidentale. Particolare attenzione verrà data al tema dell'empatia negativa, al centro di studi recenti che ne hanno evidenziato il potenziale euristico per l'analisi letteraria e la connotazione tragica, di cui *The Master of Ballantrae* offre una rappresentazione per molti versi esemplare, soprattutto grazie alla complessità psicologica del suo protagonista. L'auspicio è quello di problematizzare il manicheismo in cui sembra essere rimasta prigioniera la letteratura, da una parte sempre più screditata e marginalizzata e dall'altra vittima di un moralismo di ritorno che ne rivendica l'utilità rimuovendone tuttavia gli aspetti più problematici e specificamente formali, grazie alla voce di uno scrittore capace di porre le domande eticamente fondamentali senza rinunciare per questo alle prerogative insostituibili di quel «deliberato artificio» che, diceva lo stesso Stevenson, è la letteratura.

**Giulia Mela** (Università degli Studi di Siena – Université Sorbonne Nouvelle-Paris III), «*La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme*»: *viltà e disonore nella letteratura francese di fine Ottocento*

All'indomani della disfatta nella guerra franco-prussiana, la funzione moralizzatrice dell'esperienza bellica e del servizio militare è al centro della riflessione istituzionale, quale momento fondamentale di un'educazione alle virtù non solo militari (coraggio, disciplina, solidarietà, senso dell'onore e del dovere, spirito di sacrificio), ma soprattutto civili (attaccamento alla patria e rispetto della famiglia). In ambito letterario, si assiste a un incremento nella pubblicazione di antologie di testi patriottici, ad uso scolastico, così come di rappresentazioni teatrali, raccolte di poesie, romanzi con dichiarate finalità edificanti: Paul Déroulède (che non a caso si attirerà le critiche di Zola, il quale crede invece che «un peu de vérité dans l'art est préférable à tout ce tra la la des beaux sentiments») esalta la nobiltà d'animo e l'eroismo francese; Quatrelles pubblica *À coups de fusil* (1875), Edmond About *Le roman d'un brave homme* (1880) e i fratelli Margueritte *Le Désastre* (1897). E tuttavia, alcuni scrittori, come Zola, Huysmans, Alexis, Hennique e Descaves, rappresentano soldati che si macchiano di comportamenti antieroiici e vili, fino al limite dell'abiezione. Come osserverà Albert Schinz, «Tout ce qui est généreux et beau dans le soldat est ignoré; il n'est qu'un être aux sentiments égoïstes, qui marche parce qu'il doit marcher, lâche au fond, mesquin». Attraverso alcuni casi di studio, tra cui, più in particolare, *La Débâcle* di Zola, intendo indagare le implicazioni ideologiche, oltre che teorico-letterarie, della

rappresentazione del soldato che, di fronte alla minaccia della morte, cede a emozioni istintive come la paura e diserta (o vorrebbe disertare), antepone sentimenti egoistici alla protezione della «Patrie en danger» o al soccorso dei feriti, e compie azioni riprovevoli, come furti o omicidi, di civili o commilitoni. Mostrerò dunque le tensioni interne ai testi, in cui si oscilla spesso tra una condanna di comportamenti devianti (e fondamentale è il ruolo dei personaggi che incarnano i valori istituzionali, anche con riferimento a emozioni che veicolano un giudizio morale, come il disgusto e la vergogna) e la comprensione della profondissima umanità dell'individuo. Se personaggi apparentemente animati da buone intenzioni celano inclinazioni negative, al contrario soggetti che si discostano dalle regole di condotta vigenti dimostrano talvolta sentimenti ben più autentici. Come scriverà Gabriel Chevallier ne *La Peur*, romanzo che deve molto a *La Débâcle*, «être homme est le comble de l'horreur».

**Silvia Baroni** (Università di Bologna), *Immagini immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle illustrazioni di Madame Bovary*

L'intervento vuole prendere in esame alcune edizioni illustrate della *Madame Bovary* di Gustave Flaubert come barometro del processo di accettazione degli episodi scandalosi del romanzo nella società francese del Novecento. Il testo di Flaubert è uno degli esempi più noti della letteratura occidentale di azione della censura: nonostante la forzata soppressione di una scena considerata scandalosa per l'evidente allusione sessuale, la famosa scena del viaggio in carrozza di Emma con Léon Dupuis a Rouen, l'autore è stato accusato di offesa alla morale pubblica e alla religione, e l'assoluzione non toglie al romanzo il giudizio di "opera scandalosa". Alla morte di Flaubert, che si era sempre rifiutato di far illustrare i suoi libri, gli eredi revocano il veto, e *Madame Bovary* diventa uno dei testi più illustrati dell'autore. Ma come viene interpretato questo personaggio dagli illustratori? E le scene che hanno suscitato le accuse di oltraggio alla morale pubblica, come sono trattate nei disegni? Quanti illustratori si cimentano nella rappresentazione delle scene scandalose? L'illustrazione può intervenire ed influenzare il giudizio del lettore nel dibattito tra etica ed estetica? Sono queste le domande a cui cercherò di rispondere attraverso l'analisi di un corpus di illustrazioni e del loro paratesto.

**Anna Chiara Corradino** (Università di Bologna – Università dell'Aquila – Humboldt Universität), *Con le donne cattive si fa buona letteratura?*

«I got a woman/mean as she can be» cantava Elvis nel '57, riassumendo in poche parole la lunga storia occidentale della femminilità dominante, una donna cattiva «as she can be». La femminilità dominante è un concetto complesso, che non indica chiaramente solo le "donne cattive" citate nel titolo di questo abstract, ma che sintetizza un macrogruppo di rappresentazioni transculturali di un femminile considerato come deviante da una norma. L'aggettivo "dominante" già di per sé attribuisce al femminile un aspetto di deviazione rispetto a un oggetto. Quest'ultimo è il prodotto di un discorso maschio-centrato e patriarcale che si nasconde nelle pieghe linguistiche della cultura occidentale a partire dai suoi albori. In una egemonia patriarcale dalla lunga durata, il femminile dominante tuttavia è stato rappresentato sempre come devianza che esprime un sintomo, una resistenza egemonica, un antagonismo che alimenta tuttavia il reiterarsi dell'egemonia stessa. In altri termini, il femminile dominante dall'antichità (da Circe, a Medea a Medusa) rappresenta una vittima in-fantilizzata che non parla mai in prima persona, e quando lo fa, anche per bocca degli uomini, come insegna Aristofane, le conseguenze sono rocambolesche e nell'economia di un ordine che sarà ristabilito. Quello che dunque Kristeva definiva "abietto" e che ha sempre preso forma nella rappresentazione maschile con quanto di più negativo il concetto di femminile stesso porta nella sua sfera semantica, sembra tuttavia trovare modalità rappresentative diverse a partire dal Novecento. La letteratura, l'arte e la critica femministe hanno dato l'input a un'inversione dell'in-fantilizzazione della vittima, raccontando una vittima che si rifiuta di essere tale. Nel mio intervento intendo analizzare le modalità con cui alcune rappresentazioni del femminile problematizzano il paradigma della donna vittima, esplorando al contempo i modi con cui la femminilità dominante spinge a interrogarsi sulla funzione etica della letteratura.

**Luca Tognocchi** (Università di Bologna), *Faust, Manfred, Octave, Peçorin. Eroi ottocenteschi tra persecuzione e mal du siècle*

Nella letteratura di inizio Ottocento compare un personaggio singolare: l'eroe persecutore. Il Settecento era stato dominato da romanzi sul tema della fanciulla perseguitata da malevoli aguzzini (Sade, Richardson, etc.), che in superficie ponevano l'ostinata innocenza della giovane come valore da perseguire; contestualmente però, davano sempre più spazio alle ragioni dei personaggi malvagi (Lovelace, i vari rapitori di Justine). Il Romanticismo segna un'accelerazione in questo processo: l'eroe protagonista diventa il persecutore della fanciulla, la quale a sua volta simbolizza l'innocenza perduta, ormai per sempre. I protagonisti di *Faust* (la prima parte è del 1808), *Manfred* (1817), *Confessione di un figlio del secolo* (1836), *Un eroe del nostro tempo* (1840), sono eroi dall'ambiguo valore morale. Quasi sempre dissoluti, individualisti, affetti da gravi forme di bovarismo, che li conduce a vedere nelle loro vaghe esistenze dei titanismi smodati, in aperta opposizione alla morale comune e conservatrice, Antica e anacronistica per loro che si dichiarano Moderni. Puntualmente attraggono nella loro orbita delle giovani fanciulle, alle quali spetta una tragica fine: uccise, suicide, disconosciute, reiette. L'intervento si propone di commentare il rapporto degli autori con questi personaggi, le cui azioni spesso non sono condannate, ma addirittura giustificate, ricondotte a quel *mal du siècle* di inizio Ottocento. La persecuzione, spesso sistematica e deliberata, assume la forma di una degenerazione dell'*ennui*, quasi volutamente ricercata per sfuggirvi. L'intervento affronterà l'allontanamento tra la morale comune e l'individualismo di questi ambigui eroi della Modernità, quindi la dinamica romanzesca tramite la quale si afferma la separazione tra etica e volere individuale, o tra una forma Antica di etica ed una moderna. Si tenterà inoltre di comprendere come funzioni a livello estetico e di rappresentazione l'identificazione dell'autore con un personaggio protagonista ambiguo e possibilmente negativo.

## **Panel 2 – Aula III**

**Giovedì 9 dicembre, 15.00 – 18.30**

Presiedono **Niccolò Scaffai** e **Attilio Scuderi**

**Chiara Lombardi** (Università di Torino), *'Disimpegnati' e 'moralisti'. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia*

“Io ero contro l'impegno” – dichiarava Alberto Moravia a Ferdinando Camon – “e lo sono tuttora, perché pensavo, e penso ancora che i romanzi impegnati sono dei *brutti* romanzi e delle *cattive* opere di propaganda, cioè non salvano né le ragioni dell'arte né, ovviamente, le ragioni della politica” (*Il mestiere dello scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 16-17). È evidente come l'affermazione di Moravia, provocatoria verso una letteratura dichiaratamente impegnata o tale soltanto nei contenuti, nasconda la volontà (da parte di chi non esitava a definirsi 'moralista' sulla scorta dei *philosophes* francesi) di cercare una più sottile, conflittuale, tensione etica e politica sul piano estetico, nelle forme della rappresentazione dell'individuo e della Storia sotto il segno della finzione. Uno sviluppo di questo pensiero, pur non necessariamente ad esso legato, si trova nel recente scritto di Walter Siti, *Contro l'impegno* (Milano, Rizzoli, 2021). Da Moravia e Morante a Walter Siti (si consideri anche il romanzo *Bruciare tutto*), e con uno sguardo alla letteratura mondiale degli ultimi anni, il mio intervento si propone di rintracciare e di analizzare le forme estetiche in cui prendono forma, spesso per metafora, l'impegno e il senso di responsabilità dell'autore nelle finzioni della Storia.

**Marco Gatto** (Università della Calabria), *Insistenze e persistenze della dialettica. Considerazioni su ideologia e impegno letterario oggi*

Partendo da una serie di fondamentali acquisizioni provenienti dalla più recente riflessione teorica di Fredric Jameson (in particolare, *Allegory and Ideology* del 2019), non senza passare attraverso alcuni suggerimenti dell'ultimo Franco Fortini, l'intervento intende problematizzare la relazione, oggi in apparenza vetusta, tra ideologia, lavoro letterario e impegno politico. Si tratta di

una triade che necessita di una rielaborazione attualizzante, che non pertiene però solo alla storia specifica dei singoli concetti, da sempre legati alla tradizione del marxismo critico, ma anche e soprattutto alle modalità di relazione e di reciprocità in cui sono coinvolti. Se, ad esempio, si prova a parlare oggi del superamento annichilente del tradizionale doppio statuto dell'ideologia (da un lato, intesa come falsa coscienza; dall'altro, come produzione attiva di pensiero), può essere utile chiedersi che significati assuma nel nostro presente la critica dell'ideologia letteraria e come quest'ultima si presenti in testi che paiono rispecchiare una condizione nuova del rapporto con la realtà sociale e politica. A partire da questa considerazione, si rifletterà, seguendo ancora Jameson, sull'esito oggi forse egemonico di questo processo: quella signoria della superficie e dell'astratto che trova nei prodotti dell'immaginario una sua diretta manifestazione, che andrà interrogata per comprenderne il valore adattivo o contestativo.

**Alessandro Achilli** (Università di Treviri), *Tra testimonianza, occidentalizzazione e nation building: la letteratura in Ucraina e Bielorussia oggi e la riconcettualizzazione dei suoi compiti*

Situate tra un'Europa in costante ridefinizione politica e culturale e una Russia impegnata nella ricostruzione di una narrazione imperiale, l'Ucraina e la Bielorussia hanno attraversato negli ultimi venti anni cicli rivoluzionari (2004, 2010, 2014, 2020) e fasi di stagnazione. In entrambe le culture, dall'Ottocento a oggi, la letteratura ha svolto il ruolo di pilastro dell'identità nazionale, sia in periodi di appartenenza a entità imperiali multinazionali, sia dopo il 1991. Lo status elevato, quasi sacrale della letteratura in Ucraina e Bielorussia ha altresì comportato una più o meno esplicita subordinazione della libertà e della pluralità estetica alla causa etica per eccellenza, quella della creazione e, più avanti, del rafforzamento di un'identità nazionale e di una struttura statale. Negli ultimi trent'anni, l'assorbimento dei linguaggi postmoderni e la pluralizzazione dei media hanno significato la necessità di una costante ridefinizione dei limiti dell'estetica convenzionalmente accettata da istituzioni come riviste letterarie, critica e centri di ricerca umanistica. Al centro del mio intervento saranno esempi di poesia metaletteraria e scrittura critica degli ultimi anni che mettano in evidenza la difficoltà di conciliare la libertà di espressione estetica, sorretta anche dalla sempre più marcata volontà di rendere la propria scrittura letteraria interessante al pubblico occidentale, con le limitazioni legate all'idea ancora attuale, anzi rafforzata da eventi socio-(geo)politici come l'Euromaidan e la Rivoluzione bielorussa del 2020, di una letteratura innanzitutto al servizio della nazione. Gli esempi mostreranno anche la dinamica tra utopismo e testimonianza, sempre prevalentemente in ottica nazionale, nonché le differenze da non sottovalutare tra il panorama letterario ucraino e quello bielorosso, legate a diverse situazioni linguistiche, politiche e di memoria storica tra i due paesi.

**Fatima Sai** (Università di Bari Aldo Moro), *Nuove memorie per l'oblio. Autorialità in trasformazione nella letteratura della guerra siriana*

Nel decennio trascorso dall'inizio della guerra siriana, il problema della rappresentazione del conflitto e il suo rapporto con la letteratura hanno attraversato diverse fasi. Se la narrazione mediatica della guerra, tra ri-significazione, immediatezza e ipermediazione, alimenta una storiografia intermediale, come possono le narrazioni finzionali sottrarsi all'*'epidemia dell'immaginario'* (Žižek, 1997)? La dilagante fortuna del genere della testimonianza, della memoria di guerra ha letteralmente messo la Siria "sulla mappa", creando una nicchia editoriale prima inesistente, e una letteratura nazionale che prima della guerra non aveva paradossalmente confini così definiti (Kahf, 2001). Nuovi improvvisati autori di memorie nascono ogni giorno; è una dinamizzazione non solo della letteratura siriana ma anche dei sistemi letterari dei paesi di arrivo dei siriani rifugiati: le memorie scritte in lingue occidentali superano di gran lunga quelle scritte in arabo (Lang, 2015), è una memoria per l'esterno, per l'altro. Sfruttano la stessa scia i racconti dei turisti della guerra, autori occidentali che pubblicano la propria memoria di viaggio nei territori siriani, contendendo il palcoscenico alle vittime. Gli autori di letteratura "alta" sono preda della stessa urgenza: è l'esplosione di diari, docufiction, autofiction. La rivoluzione dell'ordine gerarchico dei generi è ormai definitiva. La narrativa ha soppiantato la grande stagione precedente, interamente dominata dalla poesia. È uno scenario in cui anche un autore canonico come Zakaria Tamer, si ritrova a pubblicare una raccolta di racconti nata da post su Facebook,

alla stregua di giovani sconosciuti come Aboud Saeed. In questa occasione di riflessione, ci proponiamo di analizzare le tantissime analogie fra la letteratura alta e bassa (dall'uso del sensazionalismo pietista, all'impiego di una soggettività vittima, al ruolo dell'intermedialità) osservando il ridisegnamento dello spazio letterario siriano, dentro e fuori dalla pagina.

**Fabrizio Scrivano** (Università degli studi di Perugia), *Il testimone aggressivo: realtà e finzione del discorso autentico*

La credibilità di ogni testimonianza è legata alla possibilità di rendere formulabile un giudizio (implicito o esplicito) di autenticità del discorso. Questo è vero anche nei contesti extra letterari e la letteratura, così come le pratiche di scrittura ad essa collegate, ha frequentemente promosso questo aspetto alla costruzione della trama quanto ad oggetto della narrazione stessa. Spesso, la questione si presenta tramite i personaggi, ancor più spesso tramite personaggi/narratori. Particolarmente interessanti, in questo contesto, sono i fenomeni di autoinganno, quelli cioè in cui la narrazione invece di diventare uno strumento di liberazione e accrescimento di consapevolezza, diventa un modo per nascondersi la verità. Sarebbe mia intenzione riflettere su queste circostanze, con l'apporto di qualche esempio tratto dalla letteratura contemporanea ma anche legando la questione alle "voci di vita vissuta" (raccolta, conservazione e utilizzo della narrazione autobiografica).

**Lorenzo Marchese** (Università dell'Aquila), *Contro i testimoni. Un'ambivalenza della non-fiction contemporanea*

Nella riflessione sulla *non-fiction* (narrazione a vocazione storica, priva di riconoscibili elementi inventati), si tende a dare centralità al potere di parola dei testimoni implicati nelle vicende raccontate. Al partecipante diretto agli eventi è riconosciuto un primato conoscitivo nel racconto: per via di un paradigma vittimario che fa prevalere le ragioni degli offesi dalla Storia, automaticamente investiti di autorità morale (Giglioli, 2014); a causa del criterio autoptico (una storia è degna di fede se filtrata da una soggettività riconoscibile) che sostituisce l'imparzialità e l'oggettività del discorso storiografico moderno con l'autenticità (Marchese, 2019). Nel mio intervento vorrei dimostrare che, in maniera contro-intuitiva, la *non-fiction* d'autore mette in primo piano i testimoni per poi depotenziarne l'affidabilità e delegittimarne potere di parola. L'autore ingloba le testimonianze altrui in un racconto in cui l'interpretazione e la piena restituzione di senso degli eventi sono garantite dalla coscienza d'autore. La *non-fiction* sarebbe, in questa lettura, un linguaggio strumentale dal punto di vista storiografico: da un lato, rifiuta l'arbitrio dell'invenzione, ma dall'altro non delega l'autenticità del discorso ai testimoni, che vengono svuotati di autonomia. Gli esempi scelti sono: *Storia naturale della distruzione* (1999) di W.G. Sebald è una disamina critica sull'inaffidabilità e la falsa coscienza delle testimonianze dei Tedeschi bombardati durante la Seconda guerra mondiale, che recupera nascostamente strutture e linguaggi di un altro grande libro di critica al valore di testimonianza, *I sommersi e i salvati* (1986) di Primo Levi. *Correre* (2008) di Jean Echenoz, al pari del resto della sua trilogia biofinzionale su Ravel e Tesla, racconta la vera vita del corridore Emil Zátopek, ricorrendo a tecniche anti-storiografiche (onniscienza, psico-narrazione, rimozione delle fonti, rifiuto dell'appoggio su fonti oculari, ricostruzione "in studio" di scene davvero accadute) che ribadiscono il ruolo decisivo della creatività "indiretta" dell'autore. *Yoga* (2020) di Emmanuel Carrère vampirizza le testimonianze dei rifugiati a Leros e, ibridandole con lunghi resoconti di personaggi inventati, pone le esperienze dei migranti al servizio di un resoconto autobiografico di disagio mentale: la decostruzione delle retoriche vittimarie sui migranti si accompagna, ambiguamente, a una ri-costruzione narcisistica del sé mai così pronunciata. Pur molto diversi, a una lettura ravvicinata i testi provano l'ambivalenza etica della *non-fiction*, che usa strumentalmente i testimoni sconfessandone una soggettività individuabile e rivendica, antagonisticamente, una vocazione autoriale forte.

**Alessandro Raveggi** (Università Ca' Foscari di Venezia), *Le tentazioni di Babele. Multilinguismo negato, esperienza del male, testimonianza*

Si può raccontare l'esperienza del male in più lingue allo stesso tempo, oppure raccontare in più lingue è una delle manifestazioni del male stesso, come vorrebbero alcune culture e tradizioni? Se seguiamo ad esempio l'importante studio di Yildiz sulla condizione post-monolingue (*Beyond the mother tongue*) il multilinguismo è stato storicamente censurato da un paradigma "monolingua" che, venendo da Schleiermacher e Herder, ha visto come "diabolico" il parlare e scrivere tra più lingue ed enfatizzato la pura autenticità di una sola lingua - nel caso dello studio di Yildiz, la tedesca, ma potremmo applicare questa regola anche all'inglese del mercato editoriale globalizzato odierno. Questo stigma, che intreccia etica ed estetica, fa parte di un'antica tradizione, che si manifesta ad esempio nello sconforto di Ovidio esiliato nei *Tristia*, il suo terrore d'essere stato contaminato nel latino dalle lingue dei Traci e degli Sciti. D'altronde anche il mito di Babele è un mito di tentazione e caduta: il Signore, dice la *Genesi*, viene a scompigliare le lingue in un popolo che parlava una lingua unica, simboleggiata dalla loro torre alta fino al cielo. Da qui, la nascita stessa della pratica della traduzione: una convergenza verso quella che Benjamin definì "pura lingua", dove si dispiegherà, scriveva, "nell'ultima chiarezza, la parola di Dio, che è l'unità di questo movimento linguistico" ("Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", 1916). Che legame c'è allora fra racconto multilingue, che si pone in antitesi alla logica di questo Ur-linguaggio messianico, ed esperienza del male? Che relazione cioè tra etica ed estetica in opere che fanno della testimonianza tra le lingue il loro vessillo, come *La lingua salvata* di Canetti, *Chiamalo sonno* di Henry Roth o le opere postmoderne sulla Shoah di Raymond Federman? Comparando questi testi della letteratura diasporica ebraica, si richiameranno non solo Yildiz, Benjamin, Derrida, sul rapporto tra multilinguismo, autenticità linguistica e testimonianza, ma anche l'etica della traduzione di Berman - il suo contrasto ad una "cattiva traduzione" come "negazione sistematica dell'estraneità", si legge ne *La prova dell'estraneo* - per evidenziare il ruolo testimoniale di concetti quali auto-traduzione e intraducibilità, anche nel dibattito aperto ad. es. tra Emily Apter e Lawrence Venuti.

**Luigi Pinton** (University of Cambridge), *Storie di seconda mano. Il narratore testimone nella narrativa contemporanea*

Numerose narrazioni contemporanee fanno perno sulla figura, più o meno invadente, di un narratore che ascolta e riporta storie altrui. Buoni esempi di questo tipo di racconto possono essere *Austerlitz* (2001) di Sebald, la trilogia di Rachel Cusk (2014-18), o *Noi, i sopravvissuti* (2019) di Tash Aw. Ma casi non meno significativi si trovano anche nella letteratura italiana, da *Tristano muore* (2004) di Tabucchi fino alle ultime opere di Walter Siti. A dispetto della loro eterogeneità, in tutte queste narrazioni - che chiamo 'storie di seconda mano' - il narratore (a volte identificandosi con l'autore) racconta l'incontro con un'altra persona, riportandone la testimonianza. Il tentativo di chi racconta è di mediare tra la propria soggettività e quella di colui la cui storia è raccontata, non riducendo un termine all'altro, ma cercando di trovare una terza via: una posizione allo stesso tempo coinvolta e distaccata, una soggettività 'inclinata' (Cavarero). Nel mio intervento cercherò di mostrare come questa posizione si realizzi nella narrativa contemporanea nella figura del testimone. Le 'storie di seconda mano', attraverso la figura di un narratore testimone, da una parte, aggiungono una dimensione etica e politica alla lunga tradizione (soprattutto orale) della storia riportata; mentre, dall'altra, permettono di superare una limitante visione della testimonianza come legata esclusivamente ad alcuni generi di testi (dalle testimonianze dell'Olocausto, al *testimonio* latino-americano, o più di recente alle narrazioni della migrazione). La storia dentro la storia diventa testimonianza di testimonianza, rendendo visibile nella forma stessa del testo il momento della produzione e quello della ricezione della testimonianza, quindi quello della sua trasmissione. Dopo aver delineato come questa struttura narrativa abbia preso piede a partire dagli anni Ottanta, cercherò di mostrare quale sia il suo significato teorico e quale il suo fine: chi testimonia per il testimone 'ripara il mondo' (Gefen) o lo conferma?



**Mariarosa Loddo** (Università del Piemonte Orientale), *Soggettività, oblio e verità: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale*

Dall'era del testimone alla letteratura dell'inesperienza, per citare rispettivamente Annette Wieviorka e Antonio Scurati, si sarebbe registrato un passaggio dall'attivo coinvolgimento nei grandi eventi della storia a un passivo ripiegamento al ruolo di spettatore delle sofferenze altrui. In realtà, a uno sguardo più attento risulta che se non è venuta meno la volontà di testimoniare – anche il falso, dando vita a vere e proprie 'frodi' letterarie –, è visibilmente mutata la natura del vissuto reso pubblico. Accanto alle memorie di traumi collettivi, hanno assunto legittimazione racconti su aspetti privati, come la malattia o la sessualità. Vanno considerati, poi, gli affreschi di un intero periodo, culturalmente significativo, filtrati dall'ottica di un singolo che ha attraversato quell'epoca (sul modello di *Les années* di Annie Ernaux). Ma di qualunque società, catastrofe o svolta privata si intenda raccontare, autorizzati semplicemente dal fatto di averne fatto esperienza in prima persona, le aspettative nei confronti di questi testi sembrano essere le stesse, anche quando legate a imprese di scrittura differenti e accomunate solo da una generalizzata postura testimoniale. Al fine di verificare la plausibilità di questa tendenza, esamineremo alcuni aspetti specifici dei memoir contemporanei: dapprima indagheremo i punti di contatto e gli scarti fra ricostruzione storica e narrazione; ci chiederemo quindi come ricercare nel tessuto testuale, e principalmente sul piano estetico, le conferme o i dubbi di una veridicità proclamata dall'autore; infine, rifletteremo sulle implicazioni delle false testimonianze e sulle infrazioni al patto autobiografico.

### **Panel 3 – Aula 102**

**Venerdì 10 dicembre, 9.00 – 12.30**

Presiedono **Stefano Ercolini** e **Stefania Sini**

**Luigi Marfè** (Università di Padova), *“But Go at Once” / “Enlist Now”. Shakespeare, la Grande Guerra e la cultura della citazione*

L'opera di Shakespeare è stata oggetto nel tempo di innumerevoli operazioni di mobilitazione culturale con scopi ideologici (Bate 1993). Tra i casi più significativi vanno senz'altro annoverati i tentativi di appropriazione durante la prima guerra mondiale, quando il capitale simbolico ad essa associato divenne lo spazio di un paradigma rappresentativo complesso e contraddittorio (Calvo 2015), che nella sua autorità cercò la giustificazione morale di scelte politiche favorevoli al conflitto, lo strumento di una retorica della guerra giusta. La figura di Shakespeare fu il terreno di scontro tra la propaganda inglese, che vi vide il modello identitario della propria comunità immaginata (Smialkowska 2014), e quella tedesca, che si produsse in una sua “nostrification” (Pfister 2004). In Gran Bretagna, in occasione del tricentenario della morte (1916), parve naturale arruolare Shakespeare – o meglio un esiguo canone “patriottico” tratto dalla sua opera (Kahn 2001) – per la “guerra di parole” del fronte interno (Buitenhuis 1987). Fin dall'inizio del conflitto, gli scrittori che sostenevano un'estetica “eroica” della guerra (si pensi a Kipling, Brooke, Machen) avevano fatto ricorso a citazioni shakespeariane. Viceversa, più tardi, nei testi dei reduci dal fronte, non di rado fu proprio la presenza di elementi di intertestualità shakespeariana (si pensi a Jones, Manning, Sherriff) a eludere la finzione della guerra giusta e dar voce al trauma dei soldati (Fussell 1975). L'intervento si propone di verificare, attraverso l'analisi di una serie di citazioni capziose, i diversi usi (e abusi) di Shakespeare durante la Grande Guerra, in particolare per ciò che riguarda la rappresentazione della violenza e le questioni etiche ad essa connesse. L'attenzione si concentrerà su antologie come *Shakespeare in Time of War* (1916) di Francis Colmer e *Shakespeare Tercentenary Souvenir* (1916) di Fred Askew, in cui gli eventi bellici sono riletti a partire da una serie di citazioni shakespeariane, decontestualizzate e rimontate in strane composizioni, spia delle angosce della nazione, principio di condotta morale, oracolo di vittoria. L'obiettivo è quello di delineare le forme della “cultura della citazione” (Hoenselaars 2018) all'opera durante il conflitto, vale a dire quei processi retorici (di riscrittura, omissione, riallocazione) che impropriamente videro nei versi shakespeariani una “band of words”, per così dire, analoga alla “band of brothers” di *Henry V*, da scagliare contro il nemico o dietro cui cercare riparo dalla fine di un mondo che la guerra stava facendo a pezzi.

**Nora Moll** (Uninettuno), *Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner*

Con l'uscita, nel 1931, del romanzo *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, il panorama culturale della Germania weimariana si arricchiva di una voce aspramente critica, di un testo che denunciava a chiare lettere il decadimento politico-istituzionale e morale. Il suo autore Erich Kästner, all'epoca già noto come poeta e scrittore per l'infanzia, dovette accettare dei pesanti tagli nella prima edizione svizzera del romanzo, e ricevette delle prevedibili critiche e minacce dopo la presa di potere di Hitler nel '33. Tuttavia, la figura di Kästner, che passò alla storia letteraria come autore che scelse la *Innere Emigration* anziché l'esilio, e che non molto diversamente dal suo alter ego Fabian concepiva se stesso come intellettuale e artista politicamente inattivo anche se intellettualmente schierato da parte di un "moralismo" ben in contrasto con la "morale" palesata dalle istituzioni della sua epoca, non è priva di ombre. Ciò dimostra il giudizio di Walter Benjamin del 1931, formulato in occasione dell'uscita della raccolta di poesie "d'uso" kästneriane *Ein Mann gibt Auskunft*, di una "malinconia di sinistra" da cui lo scrittore di Dresda sarebbe affetto alla pari di un Kurt Tucholsky, e che mirerebbe a "convertire riflessi rivoluzionari, nella misura in cui apparivano nella borghesia, in oggetti di distrazione, di divertimento, di consumo". Il presente intervento si propone di ripercorrere le tappe principali della ricezione di questo romanzo, ripubblicato nel 2013 nella sua versione originaria (a cura di Sven Hanuschek) e trasposto nel film *Fabian oder der Gang vor die Hunde* (reg. Dominik Graf, presentato alla Berlinale 2021), interrogandosi sulla dialettica tra etica ed estetica che lo attraversa a livello intrinseco e rintracciando nel personaggio di Fabian elementi di attualità, alla luce delle riflessioni di autori quali Enzo Traverso (*Malinconia di sinistra*) e Martha Nussbaum (*L'intelligenza delle emozioni*).

**Alberto Comparini** (Università di Trento), *Wallace Stevens e l'estetica del male*

Nell'autunno del 1944, Wallace Stevens (1879-1955) pubblica sulla «Kenyon Review» un poema in 15 sezioni, intitolato *Esthétique du mal*. Si tratta di uno dei testi più celebri di Stevens, la cui antinomia gioca sul duplice significato, francese, della parola *mal* (*evil* e *pain*), nonché sull'eredità conoscitiva della teoria del sublime di derivazione romantica nella poesia del Novecento. Può, dunque, la sublimazione estetica del male produrre una forma di conoscenza attraverso la verbalizzazione del dolore in poesia? E, al polo opposto, di quale visione del mondo si fa portavoce il codice lirico quando traduce l'esperienza dell'io attraverso la categoria del male? A partire da una lettura del testo di Stevens, l'intervento si propone di discutere i rapporti tra etica ed estetica del male nel discorso lirico novecentesco. Attraverso il poema di Stevens si cercherà di ri-discutere i rapporti tra teoria e prassi nella discussione dello statuto etico della parola poetica e della sua capacità rappresentativa del male. Tenendo presente, nello specifico, le tesi di Theodor W. Adorno e di Paul Celan, da un lato, e quelle di Primo Levi e di René Char, dall'altro, la presentazione cercherà infine di riconoscere nella poesia di Stevens una forma di compromesso, estetico, tra l'autorevolezza della parola poetica e l'espressione dei valori etici di cui il poeta (sia esso testimone, superstite o osservatore) si fa portatore.

**Giulia Bigongiari** (Università dell'Aquila), *Rappresentare il male come sistema: riflessioni sul "male normale" in letteratura*

Alfredo Traps, protagonista del racconto *Die Panne* di Friedrich Dürrenmatt, scopre, durante un processo-gioco inscenato da un gruppo di giuristi in pensione, di essersi reso colpevole d'omicidio. Traps è orgoglioso del suo delitto ed eseguirà di propria mano la condanna a morte, facendo transitare quello che per i giuristi è un gioco nella realtà. Per Traps la scoperta del delitto è esilarante perché prova che nella sua vita è successo qualcosa, la nobilita: non è più un semplice commerciante, ma un assassino. Sosterrò che nel racconto di Dürrenmatt è possibile identificare alcune strategie di rappresentazione del "male normale" (e non solo, arendtianamente, banale), espressione che impiego secondo la definizione elaborata da Forti (2014) e mi soffermerò sulla dialettica gioco/realtà, che leggerò anche alla luce della posizione di classe subalterna di Traps. Allargando poi l'analisi a un piccolo corpus di testi accomunati dalla volontà di rappresentare il

male nel sistema e come sistema, nonché dall'impegno di denuncia (come le *Cinque Storie Ferraresi* di Giorgio Bassani e i lavori della regista Emerald Fennel, fra cui il film *Promising Young Woman*), tenterò di estendere le prime conclusioni fino ad isolare alcuni punti salienti della rappresentazione del male normale in opere di *fiction*, in particolare il ricorso a effetti di straniamento. Per rendere rappresentabile questo tipo di malvagità si dovrà prima renderne visibile la forma nascosta nella normalità: i testi si riveleranno edificanti se riusciranno a distruggere o almeno far pericolare le aspettative del pubblico. L'istanza di destabilizzazione è spesso affidata a personaggi "strani", liminali, che non coprono precisamente la casella di vittima né quella di carnefice: alcune/i di loro vengono confrontati in chiave critica con i grandi cattivi dell'immaginario letterario. Concetto utile per superare la distinzione netta fra vittime e carnefici sarà quello di *implicated subject* (Rothberg 2019).

**Vera Cantoni** (Università di Pavia), *Lavoro amatoriale di professioniste del teatro? Limiti pratici e artistici del "suffrage drama"*

Nei Paesi di lingua inglese, la rappresentazione di drammi incentrati sui diritti civili delle donne fu uno strumento sostanziale nelle campagne per il diritto di voto. Vi contribuirono soprattutto scrittrici e attrici professioniste, che nel Regno Unito costituirono sezioni specializzate del movimento delle suffragette, la Women Writers' Suffrage League e la Actresses' Franchise League, fondate entrambe nel 1908. Ciononostante, il valore artistico delle opere classificate come "suffrage drama" viene raramente preso in considerazione, ora come allora. Attraverso l'analisi di alcuni rilevanti testi drammatici e della loro ricezione nel suo sviluppo diacronico, il presente intervento si propone di scandagliare le diverse ragioni di questa (s)valutazione. Da un lato, infatti, le autrici furono costrette a porsi dei considerevoli limiti pratici e addirittura a presentare il proprio lavoro in contesti amatoriali per favorirne la diffusione e aggirare le imposizioni della censura. Dall'altro, questa distanza dalle scene professionali venne enfatizzata strumentalmente dalle critiche del fronte avverso, che naturalmente vedeva nella dimensione privata l'unica collocazione ragionevole per l'attività femminile. A distanza di tempo, però, è necessario chiedersi anche se almeno i prodotti migliori del "suffrage drama" non abbiano risentito di un generale atteggiamento pregiudizievole dovuto alla convinzione che l'impegno, o addirittura il fine propagandistico, sia inevitabilmente destinato a minare la qualità estetica di un'opera d'arte.

**Giulia Bassi** (università di Siena), *Letteratura e morale nell'opera di Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil*

A partire dalle riflessioni su *Morale e letteratura* di Simone Weil, l'intervento propone un'analisi di come l'opera letteraria di Natalia Ginzburg abbia assimilato la proposta weiliana, facendone la radice profonda della sua scrittura laddove questa si interroga più intensamente sul rapporto tra scrittura, morale e religione, creando spesso una tensione tra letteratura e istituzioni del potere. Come hanno messo in luce gli studi di Angela Borghesi su Elsa Morante e Anna Maria Ortese, l'opera di Weil in Italia è stata recepita primariamente dalle scrittrici. Tracce della filosofia di Simone Weil in Ginzburg si ritrovano in modo esplicito nei suoi saggi (*Sul credere o non credere in Dio, Pietà universale, Sul pentimento e sul perdono, L'uso della parola*). Tuttavia, una lettura della sua opera narrativa attraverso Weil permetterebbe di comprendere più chiaramente la relazione tra letteratura, istituzioni e quelli che Cesare Garboli individuava come i «valori primitivi» su cui si interroga costantemente l'opera ginzburghiana: la verità, la giustizia, il bene e il male. L'intervento sarà dunque articolato in due parti: inizialmente una riflessione su letteratura e morale in una prospettiva teorico-comparata con le opere di Simone Weil, cui seguirà l'analisi del caso specifico dell'ultima opera di Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), e del modo in cui questo libro ha messo in discussione il concetto cristallizzato da parte delle istituzioni giuridiche e politiche di giustizia, trovando la ridefinizione profonda di tale concetto nella filosofia di Weil, come intuito da Domenico Scarpa e, in particolar modo, a mio avviso, attraverso *La persona e il sacro*.

**Carmen Bonasera** (Università di Pisa), *Eстетica e (nuova) etica in Lolita di Vladimir Nabokov e Disgrace di J.M. Coetzee*

La dialettica tra le prospettive etica ed estetica è il nodo ermeneutico che più di tutti ha determinato la fortuna critica di *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov (Pifer 1980, Phelan 2005, Gaut 2007, Rodgers & Sweeney 2016). Sebbene le rivisitazioni in chiave femminista a difesa della vittima abbiano tentato di comprometterla (Meek 2017), tale fortuna non sembra essere (ancora) a rischio. Sopravvive, infatti, nonostante il contesto culturale odierno e la sua polarizzazione morale – di cui il fenomeno della *cancel culture* è estrema sintesi – che rende notoriamente difficile la persistenza di romanzi controversi come *Lolita*, volti all'estrinsecazione delle ambiguità più buie e riprovevoli della natura umana. È proprio nel medesimo contesto che si sono progressivamente sviluppate tendenze critiche a favore del potere edificante della letteratura, ad esplorazione della svolta etica (*new ethics*, Hale 2007) che sembra caratterizzare il romanzo contemporaneo, soprattutto di area angloamericana, e che si concretizza nella capacità di dare rappresentazione morale ed estetica alla dimensione dell'alterità (Hale 2020). Il presente intervento mira a rinnovare l'interpretazione dell'intreccio estetico e morale al cuore di *Lolita*, offrendone una lettura comparata e contrastiva con *Disgrace* (trad. it. Vergogna, 1999) di J.M. Coetzee, annoverato da Hale tra gli autori *new ethical*. Lo scopo ultimo è evidenziare come l'articolazione dei dilemmi etico-morali sull'incontro con l'altro e sulla redenzione finale del protagonista di *Disgrace* non apra a una potenziale vicinanza da parte dei lettori; al contrario, i lettori di *Lolita* sono estremamente messi alla prova dall'ambivalente tensione tra i due poli, dando luogo a complesse e sofisticate reazioni emotive e identificazioni catartiche che alimentano l'«aesthetic bliss» (Nabokov 1991 [1955]) a cui mira il romanzo.

**Andrea Suverato** (Università di Bologna – Università dell'Aquila), *Lolita non deve morire: conflitto e identità nella letteratura contemporanea*

“Analogia” e “identità”, scrive Jean-Marie Apostolidès, sono i processi cognitivi da cui dipendono, nella pratica estetica, i regimi della finzione e della simulazione: se il primo è prerogativa del romanzo, il cui valore conoscitivo è dato dalla ricerca di somiglianze con ciò che non si è, il processo identitario è tipico delle numerose forme ibride che vedono la sovrapposizione di autore e io narrante, come avviene nell'*autofiction* o nel *non-fiction novel*. Il successo di questi prodotti, in cui chi parla assume una postura testimoniale, è debitore dell'affermazione in Occidente del paradigma vittimario e del prestigio che la figura del testimone riscuote oggi presso il pubblico. A fare da contraltare, l'attuale stato di inoffensività al quale è ridotto il romanzo (Berardinelli, Siti), le cui armi spuntate non appaiono più in grado di fare presa sulla realtà, né tantomeno di ferirla. O quasi: se il romanzo non è più ritenuto oggi quella pratica corruttiva dei tempi di Rousseau, è pur vero che nuove condanne morali gravano sugli autori in attività e sui classici. Jonathan Franzen ha dichiarato in un'intervista di non voler scrivere romanzi a tema razziale poiché non dispone di “esperienze dirette” in merito; su *Internazionale*, Claudia Durastanti ha ipotizzato che a Nabokov oggi non interesserebbe scrivere un libro come *Lolita*. Cori sdegnati si sollevano di fronte a opere che danno voce a personaggi negativi (Littell, Tarabbia), mentre chi, da esterno, ritrae personaggi appartenenti a gruppi vittimizzati rischia l'accusa di *cultural appropriation*. Attraverso lo studio di un campione di testi, il contributo si interroga su questo panorama controverso, nel quale inclusività e attenzione per le diversità rischiano di andare di pari passo con la messa al bando di quell'esperienza conflittuale (e dunque, insegna Mouffe, rivoluzionaria) che è il confronto con l'Alterità.

**Valentina Sturli** (Università degli studi di Padova), *Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia in Nabokov, Carrère, Siti e Mozzi*

Uno degli ultimi tabù sessuali della nostra epoca, che ha liberalizzato – almeno sulla carta – quasi tutte le forme di quella che un tempo era definita devianza (omosessualità, parafilie etc.), è la pedofilia. Il desiderio pedofilo comporta un fondamentale problema etico, perché una delle due parti non può dare il suo consenso in piena libertà e consapevolezza. La letteratura ha prodotto alcune grandi rappresentazioni, spesso alluse, velate, spostate, del desiderio di un adulto per un

bambino, e delle sue conseguenze: si pensi ai *Demonî* di Dostoevskij, al *Giro di Vite* di James, al *Re degli ontani* di Tournier. Nel secondo Novecento, alcuni testi letterari hanno provato a rappresentare questa forma di desiderio. Si va dal caso di *Lolita*, in cui il narratore inaffidabile Humbert teorizza la sua incoercibile attrazione per le ninfette, a quello di *Brucciare tutto* di Siti, dove si mette in scena il desiderio di un sacerdote per i bambini; Carrère, in *La settimana bianca*, affronta il tema di scorcio, dalla prospettiva del figlio di un serial killer stupratore di giovanissime vittime; in *Le ripetizioni* di Mozzi si mettono in scena, con tono anodino, pratiche sessuali che comportano anche l'abuso e l'omicidio di minori. Tre di questi autori sono stati a più riprese attaccati per questa scelta: *Lolita* è stato oggetto di bando da biblioteche e istituzioni culturali; la polemica su *Repubblica* tra Siti e Marzano verte sulla legittimità di rappresentare – senza condannare esplicitamente – la pedofilia; un racconto di Mozzi sul tema è stato oggetto negli anni '90 di un'interrogazione parlamentare. Scopo di questo intervento è indagare con quali strategie i testi affrontino l'argomento eticamente condannato della pedofilia, quali forme di rappresentazione eleggano, a quali critiche, polemiche e atti di censura si prestino da parte dei sistemi culturali e delle istituzioni. È un'occasione per riflettere sui limiti etici di ciò che in letteratura deve e può essere rappresentato: è lecito rappresentare proprio tutto? E se è lecito, è giusto? Ma è anche un'occasione per indagare come le istituzioni culturali recepiscano e reagiscano a contenuti ritenuti eticamente e moralmente disturbanti.

#### **Panel 4 – Aula 111**

**Venerdì 10 dicembre, 9.00 – 12.30**

Presiedono **Daniele Giglioli** e **Pierluigi Pellini**

**Hanna Serkowska** (Università di Varsavia), *“C'è una grande massa che respira là fuori, oscura e luminosa, e tu ne fai parte”*. A caccia con Laura Pugno

Nel suo “quaderno di appunti” *In territorio selvaggio* (2018) Laura Pugno contempla le ragioni della scrittura che sono il giardino o il bosco. Il giardino – conforto, quiete, è quel che ognuno cerca (“Guardami. Rispecchiami. Ripetiti. Il cibo, la fiaba, il sonno”, p. 36), ma esclude la conoscenza. La *quest* ha bisogno del bosco, il territorio del selvaggio, porta alla conoscenza che si verifica in stato di abbandono, solitudine. Non è con buoni sentimenti che il racconto rinnova il patto di testimonianza (sostituitosi a quello della denuncia). Nelle opere di Pugno, specie ne *La caccia* (2012), che leggo come appartenente alla *quantum (o actualist) fiction* (Susan Strehle, *Fiction in the Quantum Universe*, 1992) non si fa appello all'etica o all'ontologia distinte tra di loro, bensì all'etico-ontologia o etico-onto-epistemologia (Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway, Quantum Physics and the Entanglement and Meaning*, 2007). Si è *entangled* (“aggrovigliati”): l'uno definisce le proprietà dell'altro e l'oggetto e il soggetto emergono nell'intra-azione. Oltre ad essere come una guerra le cui “regole” depennano ogni patto, squilibrano le gerarchie, mescolano e infettano gli attanti coinvolti, la caccia è l'archetipo del mondo che conosciamo. La preda e il predatore – fenomeni in intra-azione – sono collegati in un perpetuo braccio di ferro (un flusso di evoluzione) che vede perdere la pelliccia e ergersi in piedi chi diventa predatore, viceversa la preda. In quel flusso che non conosce i nessi cronologici né le leggi della causalità, ma interdipendenza, il predatore ha da sentirsi preda nello stesso momento in cui diventa inseguito, stanato, preso, chiuso, bendato, trasmesso, innestato, bevuto (*Scene di caccia, Il colore oro*, 73-75). La reversibilità (preda-predatore), l'indistinzione corpo-giardino, corpo-bosco, corpo-bestia, corpo-mondo, toglie il conforto, espelle dal giardino e costringe alla *quest*.

**Aldo Baratta** (Università di Roma La Sapienza), *Per una teoria del “discorso del carnefice”*: forma e retorica dei “cattivi sentimenti”

Secondo Francesco Orlando, la letteratura è la sede istituzionalizzata di una formazione di compromesso tra istanze emotive, ideologiche e assiologiche contrapposte. Il testo è capace di accogliere e valorizzare entrambi gli esponenti di una logica bipolare attraverso una costruzione ambigua e antinomica che, in chiave etico-giuridica, potrebbe offrire spazio sia alla voce della vittima che a quella del carnefice. Il fenomeno letterario ospita da sempre le ragioni e le

prospettive dei criminali, degli improbi, degli antagonisti; ciononostante, come ha notato Walter Siti (2021), ultimamente tale attenzione si è tradotta in superficialità formale ed è scaduta in una trasparenza metaforica necessaria alla trasmissione dei temi ma dannosa nei confronti della tessitura figurale. I romanzi degli ultimi decenni dedicati alle figure moralmente e politicamente scorrette – basti pensare alla cosiddetta *Trump era fiction*, o a *Harvey* di Emma Cline (2020) – si sono limitati ad assumere i punti di vista dei “malvagi” senza restituire al male l’eloquenza, la capacità oratoria, il fascino puramente espressivo dei quali ha sempre disposto. Come testimoniano i grandi capolavori della letteratura occidentale, da *Phèdre* a *Lolita*, esiste infatti uno specifico “discorso del carnefice” con le proprie strategie retoriche e inclinazioni formali: la malvagità può essere interpretata anche come un fenomeno linguistico contraddistinto da un vocabolario figurale ora elocutivo, ora dispositivo, ora inventivo. Questo contributo intende indagare i caratteri peculiari di tale discorso del carnefice tramite un campione di testi proveniente dagli ultimi decenni del secolo scorso, evidenziando l’urgenza anche da parte della forma di farsi eticamente ambigua e politica – come voleva Adorno – quanto il contenuto, mediante pratiche figurali quali l’*unreliable narrator* (*dispositio*), associazioni, dissociazioni e pluralizzazioni (*inventio*), partiture metaforiche (*elocutio*), etc.

**Andrea Pitozzi** (Università degli studi di Bergamo), *La scomposizione del male. La narrativa breve di Jonathan Littell*

Nelle opere che seguono *Le Benevole* (2006), lo scrittore Jonathan Littell intraprende un lavoro di scomposizione e rifrazione dell’impianto su cui poggia quel primo romanzo. Con testi brevi come *Études* (2007), *Récit sur rien* (2009), *En pièces* (2010) e *Une vieille histoire* (2012) – edizioni Fata Morgana –, così come con *Une vieille histoire. Nouvelle Version* (2018), l’autore costruisce narrazioni in cui rielabora non tanto l’unicità degli eventi raccontati in quel primo lavoro ma le forme di una loro possibile riproducibilità in condizioni diverse. La riflessione sul male e l’eccesso diventa allora una riconfigurazione del male stesso in episodi più circoscritti e puntuali che però tendono a un valore universale, oltre il paradigma nazista. Littell mostra così il funzionamento di quel “corpo fascista”, indagato in *Il secco e l’umido* (2008), all’interno di contesti quotidiani e anonimi, con una narrazione che si nega la compattezza formale del romanzo e di un punto di vista univocamente identificabile per problematizzare ancora la testimonianza. Nelle opere in esame si analizzeranno soprattutto le modalità rappresentative della corporeità di una violenza sempre sull’orlo del sopruso e dell’abuso. Il male, di cui Littell mette in scena in queste prose le versioni possibili attraverso prospettive spesso non normative né normativizzanti (sia di genere sia politiche), diventa così intrinseco a una scrittura che rivendica spazi di rappresentazione assoluti e forza i limiti di una morale condivisa. Attraverso l’esplicito riferimento ad autori controversi come Maurice Blanchot e George Bataille, o a pensatori come Gilles Deleuze e Michel Foucault, la scelta estetica di Littell si fa posizione etica di un autore che riprende oggi una linea in cui la rappresentazione frammentaria dell’eccesso resta possibilità di dire un male sempre in agguato, sfidando ogni definita collocazione del discorso così come le prescrizioni che stabiliscono chi abbia o meno il diritto di appropriarsi di una specifica visione del mondo.

**Carlo Tirinanzi De Medici** (Università di Trento), *I buoni, le vittime e i cattivi. Scritture e letture dell’immoralità prima e dopo la «fine dell’oscenità»*

L’intervento prende in esame alcune opere che in anni recenti sono state oggetto di critiche (e in alcuni casi di tentativi di censura): in particolare *American Psycho* di B.E. Ellis, *Les Bienveillantes* di J. Littell, *I buoni* di L. Rastello e *Bruciare tutto* di W. Siti. Si confronteranno le strategie di lettura dei critici e le strategie scritte degli autori. Il confronto mira a rilevare come sia la mancanza di mediatori morali espliciti (un narratore, un personaggio, una giustizia poetica) e la presenza di elementi di ambiguità (narratori inaffidabili, ironia, sconfinamento nella bassa finzionalità) a produrre l’effetto destabilizzante. Lo stesso procedimento che ha portato a tanti processi nel passato: da *Madame Bovary* a *Ulysses*, da *Ragazzi di vita* ad *Altri libertini*. Tuttavia in questi ultimi casi al centro delle polemiche c’era la devianza in specie sessuale o socio-sessuale (l’«oscenità»: *Madame Bovary Lolita Tropic of the Cancer*), ma non solo (si pensi a *L’Étrangère*), piuttosto un attacco all’esistenza stessa delle minoranze, o l’accusa dello sfruttamento delle loro sofferenze.

Nei casi più recenti invece le contestazioni riguardano la possibilità di affrontare personaggi che approfittano di gruppi in stato di minorità (donne oppresse da una società maschilista, ebrei sotto il nazismo, minorenni affidati alle cure di un adulto). Il disciplinamento non è più dall'alto, per mezzo della repressione statale (Indici, uffici, tribunali, forze di polizia), ma dal basso, in forma reticolare, e prende la forma di difesa delle *vittime*, che per un paralogismo tipico della nostra epoca (Giglioli) sono parte dei *buoni* (si veda la polemica intorno al romanzo di Rastello *I buoni*). Gli attacchi a questi testi sono innanzitutto attacchi alla loro intrinseca ambiguità, come già notato di recente da Walter Siti. Eppure proprio queste opere vivono sulle sfumature, nella dialettica (che riproduce in piccolo quella del romanzo, stretto tra un sospetto di immoralità che lo accompagna dalle sue origini e la sua tendenza, con Moretti, a farsi a sua volta struttura disciplinante) tra realtà immorale e ideale interiore, come lo chiamerebbe Pavel. Una dialettica che per la società contemporanea, dominata da un pensiero antitetico e incapace di sintesi, è difficile da cogliere.

**Lorenzo Mari** (Ricercatore indipendente), *Testimonianze letterarie e testimonianze letterali. Tra concettualismo e antagonismo relazionale nella poesia statunitense degli ultimi anni*

Nell'ultimo decennio, la produzione poetica di Kenneth Goldsmith ("The Body of Michael Brown", 2015) e di Vanessa Place (*Tragodia*, 2010-2011, *Gone with the Wind*, 2011-2015; *You Had to Be There: Rape Jokes*, 2018, etc.), analizzabile sotto il profilo della *conceptual poetry*, ha offerto numerosi punti di appiglio per un dibattito culturale dai toni, spesso, chiaramente polemici. Punto focale di questo dibattito è stato la messa in gioco dello statuto della vittima da parte di due autori "non-testimoni", che, inoltre, non hanno fatto ricorso a testimonianze "letterarie", bensì a testimonianze "letterali" (materiali autentici tratti da casi di omicidio a sfondo razziale, di processi per violenza sessuale, etc.), decontestualizzate e ricontestualizzate all'interno delle loro opere. Il corpus poetico citato sarà analizzato secondo differenti prospettive teorico-metodologiche: all'inquadramento storico (per il quale le opere di Goldsmith e Place rimandano a una chiara tradizione poetica statunitense, iniziata dal testo-cardine dell'oggettivismo, *Testimony*, del 1934, di Charles Reznikoff) si accosterà una lettura degli elementi formali dei testi e un'analisi della loro ricezione. In questo caso, saranno convocati anche gli strumenti dei Gender Studies e dei Trauma Studies per analizzare le specificità nella ricezione delle diverse opere dei due autori. Oltre a mettere a fuoco l'intervento di Goldsmith e Place nell'ambito di una discussione del paradigma vittimario, si cercherà di delineare una più precisa collocazione delle loro opere che tenga conto delle etichette di "concettualismo" – come filiazione della categoria di "arte concettuale" – e di "antagonismo relazionale" (Bishop 2005, Calder 2015) – come filiazione dell'"estetica relazionale" (Bourriaud 1998) – evidenziando la vigenza di questa analisi non solo in rapporto alle evidenze sociologiche della ricezione, ma anche nell'ambito del rapporto tra letteratura e arti visive.

**Marco Malvestio** (Università di Padova – University of North Carolina at Chapel Hill), *La letteratura ci salverà dall'estinzione? Attivismo ambientale e climate fiction*

La letteratura, si chiede Carla Benedetti nel suo ultimo saggio, ci salverà dall'estinzione? La domanda compendia ormai decenni di studi ecocritici che cercano di individuare, attraverso i testi letterari, soluzioni ai sempre più pressanti problemi dell'Antropocene, e alternative alle categorie concettuali che li hanno generati. Se la letteratura (o qualsiasi altra cosa) sia in grado di salvarci dall'estinzione è dubbio, ma è innegabile che questa tensione ha animato a vari livelli numerosi recenti prodotti di *climate fiction*, e in particolare eco-apocalissi ed eco-distopie. Come è stato notato a più riprese, i problemi ambientali del presente offrono numerose sfide legate alla rappresentazione letteraria; benché misurabile e percepibile dal discorso scientifico, e benché si possa fare esperienza dei suoi singoli aspetti, il cambiamento climatico è "il polo opposto del modo esperienziale e personale di conoscere che tende a essere associato alla letteratura" (Goodbody e Putra 235). Da questa difficoltà viene sia il ricorso, per raccontare il cambiamento climatico, a pattern narrativi noti come quello apocalittico, sia l'individuazione di colpevoli precisi e momenti decisivi poco in linea con la dimensione collettiva e di lungo periodo di questi processi. Benché animate dall'intento esplicito di influire sul mondo, scuotere il pubblico e animare le coscienze, le eco-distopie contemporanee spesso si appoggiano a un immaginario di maniera;

come ha commentato Ursula K. Heise, “dystopian science fiction seems like a ready-made tool with which to engage current social and environmental crises—but only because it so often recycles worn scenarios from the apocalypses of the past”. Nel mio intervento farò riferimento alla numerosa produzione di eco-distopie degli ultimi anni, sia italiana che straniera, con particolare attenzione a *Oryx and Crake* di Margaret Atwood (2003), *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia (2016), e al film del 2004 *The Day After Tomorrow*, diretto da Roland Emmerich. Oggetto del contributo saranno i modi, ora più ora meno riusciti, in cui la letteratura e il cinema catastrofici contemporanei rappresentano i problemi del cambiamento climatico e dell'Antropocene, e le intersezioni tra impegno ambientalista e creazione narrativa.

**Maria Shakray** (Università di Bologna), « *Lire, chercher, inventer...* » : *les récits d'Helena Janeczke et de Nathalie Skowronek entre l'invention et l'histoire*

Tout témoignage du camp impose à son auteur des choix éthiques et esthétiques extrêmement compliqués. Les difficultés en question sont liées, avant tout, à la complexité de la notion même de témoignage : si, comme l'avaient observé Primo Levi et Giorgio Agamben, tous les témoignages portent un caractère lacunaire, étant par essence un discours « *in vece* » ou bien « par délégation », les enquêtes littéraires des générations suivantes s'avèrent doublement incomplètes. « Modestes, incertains, parcellaires, singuliers et hypothétiques » (Viart 2009), ces récits des « petits-enfants de la Shoah » (Barjonet 2014), malgré « l'extrême variété esthétique » qu'ils démontrent, ont en commun un trait essentiel : une « éthique de la restitution » complexe et ambiguë (Viart 2019). Il s'agit effectivement d'un geste « double » : d'une part, le narrateur cherche à « établir ce qui a eu lieu », soit de « reconstituer ce qui s'est défait » à partir des sources diverses, mais aussi vise à « conférer une légitimité perdue » à « ceux qui s'en sont trouvé dépouillés » (*ibid.*), en retrouvant en même temps un fragment manquant de sa propre identité et histoire familiale. Le présent article se focalisera sur les récits d'Helena Janeczke et de Nathalie Skowronek, écrivaines de langue italienne et française, dont les œuvres sont emblématiques de la tentative d'interroger les silences de la génération précédente. Comment les deux écrivaines font-elles pour combler des lacunes liées au caractère *a priori* incomplet de la notion de « récit de filiation » ? Quel est le statut littéraire de ces récits lacunaires et fragmentaires, dans lesquels la limite entre la réalité historique et le monde de l'invention devient encore plus estompée par rapport aux témoignages littéraires de premier degré, où déjà les dimensions historique et romanesque se trouvent fusionnées lorsque « fiction et réalité se soutiennent et s'enrichissent mutuellement » (Semprún 2013)? Pour quelles stratégies littéraires et quels choix éthiques les écrivaines optent-elles dans le but de « restituer » les fragments de ce « passé irréel » qu'elles perçoivent comme un « mystère » insondable, une « fracture » et une « annulation », ainsi qu'une « séparation irrémédiable d'un point de départ et de passage » (Janeczke 1997)? Enfin, comment ces textes mosaïques, manifestent-ils leur identité littéraire ; comment ré-inventent-ils les faits historiques afin de les montrer à travers le prisme, à la fois biographique et littéraire, de la narration littéraire? On essaiera de répondre à ces questions en analysant les textes qui tentent d'« organiser le chaos » dont les narratrices « se trouvent héritières » (Skowronek 2013) : tentatives qui, comme le suggère Dominique Viart, sont capables de permettre « d'instaurer du lien, de se situer [...] dans une Histoire, singulière et collective, de savoir *d'où l'on vient et ce dont on hérite* » (Viart 2009).

**Gerardo Iandoli** (Aix-Marseille Université), *I buoni sentimenti per resistere all'angoscia della vita precaria: un'analisi di Mosca più balena e Per grazie ricevuta di Valeria Parrella*

Il mio intervento vorrebbe proporre un'analisi delle prime raccolte di racconti di Valeria Parrella: *Mosca più balena* (2003) e *Per grazia ricevuta* (2005). Quasi tutti i racconti, seppur in modalità molto diverse, sono accumulati da una tematica, che non è necessariamente quella principale di ogni racconto: la profonda sfiducia nella possibilità di ottenere un riconoscimento lavorativo attraverso l'istruzione. Tutto ciò viene rappresentato grazie a vicende dai tratti realistici, fortemente radicate nel contesto sociologico napoletano degli inizi degli anni Duemila: in sostanza, Parrella ambienta alcuni miti legati alla napoletanità in un'epoca di consolidamento del neoliberalismo all'italiana. Da un punto di vista narratologico, Parrella costruisce dei testi che



estremizzano la struttura del racconto breve definita da Edgar Allan Poe, in cui si concentra tutta la tensione narrativa nel finale: nelle due raccolte, i racconti sono divisi in blocchi, i quali ripropongono in piccolo la struttura del racconto, mentre nel finale si registra una sorta di epifania: il protagonista comprende che, nella vita, esistono altri valori oltre l'affermazione lavorativa, come l'arte, l'amore, la serenità o la nascita di un figlio. I buoni sentimenti descritti nei finali assumono i tratti di un'autoillusione che serve al protagonista per accettare un sistema corrotto, che predica la necessità della competizione per premiare il merito, ma che di fatto promuove il successo di individui scaltri e disonesti. La vittoria dei buoni sentimenti avviene nella sfera intima del protagonista, che decide di non lasciarsi soggiogare dal dispositivo della competizione; tuttavia, il sistema non viene scalfito e continuerà ad esistere oltre le vite rappresentate e oltre i finali dei racconti. In Parrella, quindi, si osserva un'abilità narrativa capace di sfruttare una visione della vita appassionata, sviluppatasi nella cultura popolare partenopea, per fare una critica del sistema neoliberale.

## LINEA 2 – AUTONOMIA DELL'ESTETICO

### Panel 1 – Aula 211

**Giovedì 9 dicembre, 15.00 – 18.30**

Presiedono **Massimo Fusillo** e **Beatrice Seligardi**

**Francesco Marola** (Università dell'Aquila), *Autonomia dell'estetico come rivoluzione: la teoria della letteratura di Friedrich Schlegel*

Il saggio giovanile di Friedrich Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1795), da apparente apologia classicista dell'antico si fa teoria dell'autonomia dell'estetico nel moderno. Per Schlegel solo in Grecia la poesia era stata un libero gioco estetico, mentre la letteratura europea «moderna» (dal medioevo in poi) risulta guidata da concetti normativi e idee morali. Ma proprio grazie ai concetti, i moderni, giunti ormai a una compiuta «teoria storica» della letteratura (la prima ad autodefinirsi tale rispetto alle poetiche normative coeve), riconquisteranno la perduta autonomia dell'arte in una dialettica storica triadica rivolta al futuro. Questo rovesciamento era concepito da Schlegel nei termini di una «rivoluzione estetica» posta in correlazione agli avvenimenti rivoluzionari francesi. Anche in seguito, quando la teoria del romantico espressa nel *Dialogo sulla poesia* (1800) sviluppa ulteriormente l'autonomia dell'estetico in direzione di una concezione simbolico-allegorica della letteratura, Schlegel continua a pensarla in relazione alla necessità etico-politica del repubblicanesimo, in quanto espressione della relazionalità dialogica e della libertà nella sfera dell'arte. Scopo dell'intervento sarà riflettere sul rapporto tra etico ed estetico nella teoria schlegeliana, ponendo in luce il suo influsso, spesso indiretto, nella storia della letteratura europea. In termini comparatistici si analizzerà infatti, in conclusione, la vicinanza tra la concezione allegorico-simbolica dell'estetico di Schlegel e la successiva poetica del simbolismo francese, a partire dalla poesia di Baudelaire.

**Emiliano Cavaliere** (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage – EHESS – Parigi), *Un pendolo che oscilla tra noia e ironia. L' "expressivist turn" nei personaggi di Le Rouge et le Noir*

«Car il faut s'amuser, continua le marquis ; il n'y a que cela de réel dans la vie. [...] S]i j'avais Rivarol, ici, auprès de ma chaise longue, tous les jours il m'ôterait une heure de souffrances et d'ennui». Così si esprime il marchese de La Mole, rivolgendosi a Julien con l'obiettivo di spiegargli come si conversa tra nobili. La noia di cui parla è qui quella dei moralisti classici; la visione del marchese appare però molto secolarizzata rispetto a questi: lo scherzo, la favola assume maggiore o almeno uguale importanza della realtà. Per capire meglio questa trasformazione, suggerisco di rifarsi alla lettura che Jean Starobinski offre di La Rochefoucauld: di fronte all'insensatezza inerme della vita umana, l'aristocratico si rifugia sul piano artificiale della cultura, del bon ton e delle buone maniere, sviluppando uno spazio di verità e di autonomia, uno spazio essenzialmente estetico, in cui si farà coincidere *être* e *manière d'être*. Ci ritroviamo così a metà strada tra le dottrine cortesi sulla *sprezzatura* e la svolta espressivista romantica: l'attitudine appena tratteggiata, nel suo

atteggiamento libero dalle convenzioni o imposizioni esterne, tendente al gioco, mette in luce un elemento che si oppone diametralmente alla noia, che definirei per semplicità *ironia*; d'altronde, il concetto schlegeliano di *ironia* può ben attagliarsi all'attitudine nobile che il marchese cerca di trasmettere al suo giovane segretario. Julien, così come Mathilde de La Mole, costituiscono ancora più del marchese stesso un esempio di questo particolare modello morale, nonché una prova della modernità dei caratteri dei personaggi del *Rouge*: in loro, più che il gusto del "bon mot" e della disinvoltura sociale, riecheggiano già le dottrine romantiche dell'autonomia e dell'auto-creazione dell'identità soggettiva, sebbene in sordina, mascherate dal culto di usi passati. La mia proposta mirerà a mettere in luce le implicazioni etico-estetiche alla base dei comportamenti di questi personaggi romanzeschi, cercando di sottolinearne l'attualità ed insieme la paradossale inattualità, che ne fanno una sorta di problematico trait d'union fra il mondo dell'*Ancien Régime* e una realtà che già riconosciamo come moderna.

**Emanuele Canzaniello** (Università Federico II di Napoli), *Il serpente e l'albero della vita. Extraire la beauté du mal. Sade, Baudelaire e la modernità rovesciata*

Siamo davvero noi europei e occidentali ad avere separato il bene e il male dalla sfera estetica? Quando sarebbe successo in Occidente? E quanto è recente l'idea che anche questa sia una perversità letterario-occidentale? Davvero questa idea della totale autonomia dell'arte da ogni giudizio morale è guardare solo a noi, è l'ultima, la più resistente traccia di eurocentrismo? Certo una linea sembra emergere come un diagramma: Copernico, la scienza moderna, Cartesio, l'Illuminismo, la Rivoluzione francese, Sade, il Romanticismo, (Satana il più perfetto esempio di bellezza romantica) Baudelaire. Baudelaire sarebbe quindi il momento ultimo di questa riconfigurazione occidentale per cui tutto è rappresentabile, non esistono vincoli di rispetto per ciò che è giusto e ciò che è bene, anzi, è il male stesso a sembrarci artisticamente più performante e interessante. E la modernità letteraria, che con sorprendente unanimità sarebbe nata con *Les Fleurs du mal*, fa coincidere il moderno con questa riconfigurazione. Uno scenario vastissimo questo, su cui nulla si può forse dire. Ma assecondando il gioco di questo panorama, quando sarebbe avvenuta la rivoluzione copernicana che ha scisso la valutazione morale dal dominio dell'estetico? È un momento esclusivo della storia culturale occidentale? Ha a che fare con la modernità e in che senso? La diffamazione erotica della monarchia francese e la stampa pornografica che rilevanza hanno in questo, se ne hanno avuta? Sade e la Rivoluzione francese in cosa partecipano a questa inversione di paradigma? Sade e Baudelaire sono i due momenti essenziali di questo rovesciamento o questa è una falsa impressione di sintesi a posteriori? Le domande sono ardue, una sintesi elementare potrebbe seguire questa linea: la irreligione di massa, per strati discendenti, ma proseguita per quasi tre secoli, le tesi illuministiche, la filologia applicata alla Bibbia, il grande slancio scientifico e la rivoluzione industriale (lo schema quindi dei libri di Paul Hazard, tra cui *La crisi della coscienza europea, 1680-1715*) hanno dissacrato il millenario consenso sull'etica, hanno sacralizzato le arti e così consacrato il dominio estetico e la sua indipendenza (autonomia?).

**Serena Fusco** (Università di Napoli L'Orientale), *Estetiche della non-innocenza in Henry James*

Scrittore dall'alto grado di autoconsapevolezza, Henry James ha portato avanti una rivendicazione dell'autonomia della sfera letteraria come campo d'azione del professionista. Allo stesso tempo, è stato profondamente consapevole dei mutamenti sociali, politici ed economici del suo tempo, e dei dilemmi civici ed etici ad essi collegati. Per James, la consapevolezza del "mondo" non è meramente riflessa nell'arte e nella letteratura; al contrario, tale consapevolezza viene trasformata nel rapporto cosciente con esse. A loro volta, l'arte e la letteratura acquistano senso in quanto espressioni di una "civiltà" nel senso più ampio e complesso del termine. La scrittura di James è dunque emblematica di una tensione tra una ricerca aperta di ciò che costituisce valore artistico (e/o letterario) e la consapevolezza di una dimensione etica, civile e politica in cui tale valore si colloca. Tenterò dunque di rintracciare alcune forme di questa tensione attraverso la lettura di due romanzi. In *The Princess Casamassima* (1886), Hyacinth Robinson vive drammaticamente la contraddizione tra l'ammirazione per le conquiste artistiche della civiltà e la consapevolezza della barbarie socioeconomica che ad esse sottende. In *The Golden Bowl*

(1904), la tensione tra l'arte e il "mondo" prende forma nella costruzione della sfera estetica come sfera del potere per eccellenza, in cui si acquisiscono oggetti d'arte da esibire o scambiare, compresi "esemplari umani" come il principe romano Amerigo. In entrambi i testi, una ricerca di autonomia e valorizzazione della sfera estetica si accompagna a una messa in scena della non-innocenza di questa sfera – e della sostanziale fragilità, e porosità, di tale autonomia. Inoltre, entrambi i romanzi, di respiro interculturale, mettono significativamente in campo un confronto con l'Italia. Se nel primo la "razza italiana", radicalmente non-moderna, evoca la grande tradizione artistica, il secondo propone un'italianità più complessa e ibrida, in cui Amerigo, egli stesso emblema del più prestigioso capitale artistico europeo, si "fonde" al capitale finanziario degli americani Verver.

**Giuseppe Carrara** (Università di Genova – Università degli studi di Milano), *Salomé: figura dell'arte, politica del desiderio*

La figura di Salomé è una delle più rappresentate nella letteratura e nell'arte del secondo Ottocento, facendosi spesso simbolo dell'arte stessa e in particolare di un'arte autonoma, autosufficiente (così è, per esempio, in Mallarmé, in Flaubert, in Huysmans). Attraverso il confronto con la tradizione francese (in particolare i tre nomi appena citati) e l'*Atta Troll* di Heine, in questo intervento si cercherà di mostrare la natura ambigua della *Salomé* di Wilde, opera in cui vivono in maniera instabile sia l'astrazione simbolista e il mito utopico dell'autosufficienza dell'arte, sia una messa a punto problematica di un desiderio che si può comprendere del tutto soprattutto se letto da una prospettiva *anche* politica. La complessa struttura continuamente reduplicata del desiderio mimetico che sta alla base del dramma di Wilde (interpretabile attraverso la rilettura di Girard fatta da Eve Kosofsky Sedgwick), infatti, si spiega alla luce di due precise posizioni sulla sessualità e sull'omosocialità politicamente connotate: da un lato la riscoperta del mondo classico e rinascimentale e della filosofia neoplatonica operata in particolare da John Addington Symonds e Walter Pater (si cercherà di mostrare che uno dei modelli per la caratterizzazione del Giovanni Battista è proprio la lettura fatta da Pater del quadro di Leonardo da Vinci), dall'altro l'enfasi sul cattolicesimo della cosiddetta New Chivalry che prende corpo negli stessi ambienti e negli stessi anni. Si cercherà di mostrare come queste due spinte convivono in maniera ambigua e influenzano la forma dell'opera, rivelando delle rappresentazioni del desiderio (estetico ed erotico) non pacificate.

**Alessandro Metlica** (Università degli studi di Padova), *Cattivi libri per pessimi sentimenti. L'estetizzazione della storia nella "cultura di destra"*

Il tema dell'*art pour l'art*, così come lo hanno declinato i simbolisti prima e i decadenti poi, in Italia passa inevitabilmente per Gabriele D'Annunzio. Con un'avvertenza: il dandy romano che firma il *Piacere* è altra cosa dal comandante fiumano, oratore nazionalista e giornalista bellicoso. Il paradosso dannunziano è questo: che una poetica fondata sulla Bellezza, sciolta in origine da ogni vincolo morale e politico, approda poi, senza contraddizioni apparenti, a celebrare altre parole con la maiuscola, come Patria, Guerra o Tradizione. Questo peculiare intreccio tra etica ed estetica è indagato da uno dei libri decisivi di Furio Jesi, *Cultura di destra* (1979). Per capire le ragioni di questo scarto non solo in D'Annunzio, ma in tutto quel filone della cultura europea che tra le due guerre, dopo aver smesso le forme delle avanguardie, ripiega sui contenuti dei totalitarismi, Jesi interroga in particolare il concetto di storia. Nella cultura di destra i fatti della storia, estratti dal loro contesto, sono depurati da ogni scoria materiale grazie a un processo estetizzante, che si rivela però funzionale alla loro manipolazione e tecnicizzazione. La proposta metodologica che ne consegue, affine in parte al modello della macchina mitologica, si presta già in Jesi a una riflessione sul contemporaneo, che il mio contributo estende alla stagione presente. Archiviati il postmoderno e la supposta autonomia estetica della storia, il romanzo storico e il cinema in costume si sono spesso fatti carico, negli ultimi anni, di un rinnovato impegno politico. Ma il ritorno della figura del Vate, sia pure per cause più condivisibili di quelle dannunziane, non implica il rifiuto della polisemia e della complessità propri del discorso letterario, come suppone Walter Siti nel suo recente *Contro l'impegno?* Non vi è il rischio che, sia pure muovendo dalla parte

opposta dell'arena politica, queste opere incespichino a loro volta nelle parole con la maiuscola additate da Jesi?

**Andrea Nicolini** (Università di Verona), *Per un'estetica del male. Proust e le "intermittenze del cuore"*

Si sente spesso affermare che l'unica passione più crudele dell'odio sia l'indifferenza. "Acedia", "tristizia", "taedium vitae", "desidia", sono solo alcuni dei nomi coi quali i Padri della Chiesa chiamano quello che per loro è il più terribile dei vizi capitali, quello da cui è forse impossibile guarire. Ma perché ciò che potremmo definire semplicemente il *grado zero* della passionalità viene percepita come una passione elevata a potenza negativa? Cosa si nasconde di tanto terribile nell'indifferenza? Queste sono le domande che animano Proust già a partire dalla novella *l'Indifférent* e che vengono poi riversate nella *Recherche*. Domande che vanno alla radice di quella che Proust sembra indicare come la più grande minaccia per ogni amore che inciampa con lo scorrere famelico del tempo: il nostro divenire indifferenti al suo oggetto. A fare da contraltare a questa minaccia Proust gioca due figure dall'altissima caratura simbolica: Mlle Vinteuil e il Barone di Charlus. Poste rispettivamente all'inizio e alla fine della *Recherche*, i due personaggi non incarnano semplicemente, e rispettivamente, il sadismo e il masochismo, ma rappresentano gli estremi di una parabola che, ruotando attorno all'amore, ne fornisce anche le coordinate assieme estensive ed intensive. Attraverso l'interazione con queste due sublimi figure liminali, che potrebbero essere indicate come la quintessenza del male, l'intento del mio intervento è mostrare come Proust spezzi la moralistica concezione dell'amore che, oggi più che mai, vorrebbe eliminarne ogni ombra per farne un'oggetto puro e semplice, regalando invece al lettore, non solo una comprensione più profonda di quelle "intermittenze" emotive che ci legano all'oggetto del nostro amore, ma anche un godimento che, in senso strettamente etimologico, definirei puramente e liberamente estetico.

**Guido Mattia Gallerani** (Università di Bologna), *L'estetica dell'aeroplano: antinomie della rappresentazione*

Il modello superomistico dannunziano si congeda, alle soglie del Novecento, con un'ultima apparizione meccanica. In *Forse che sì forse che no* (1910) il personaggio dell'aviatore pioniere, Paolo Tarsis, raccoglie l'estetica di una nuova invenzione, l'aeroplano. Oltre a captare le contraddizioni insite nella glorificazione dell'uomo meccanico attuate dal nascente futurismo, D'Annunzio pone da subito un dilemma che sarà al centro di tutte le future rappresentazioni del secolo: l'aeroplano è oggetto estetico e motore di morte. Al tempo, la tecnica è già diventata oggetto estetico della rappresentazione letteraria e artistica (treno, transatlantico). Ma le classiche antinomie di organico e inorganico, sublime e morte, unione con la natura (cielo) e dominio di essa producono una scissione nell'esteta dannunziano, che anticipa la traslazione di queste antinomie dall'individuo a un piano ideologico di massa. Le soluzioni diverse adottate dal fascismo, anche a livello cinematografico (*Luciano Serra pilota*), e da punti di vista opposti (*La speranza* di André Malraux, sulla Guerra civile spagnola, *Volo di notte* di Antoine de Saint-Exupéry), non usciranno dall'impasse descritta da D'Annunzio, il cui ruolo innovatore – in questo caso – non è stato opportunamente enfatizzato dalla critica.

**Simona Carretta** (Università di Trento), *L'insostenibile peso della serietà. La festa dell'insignificanza di Milan Kundera*

Tra i romanzieri contemporanei Milan Kundera si distingue per la pervicacia con cui nei suoi saggi ha sviluppato una definizione del romanzo come arte autonoma. Essa qualifica il romanzo come una forma estetica indipendente non solo rispetto ai diversi generi letterari e alle varie arti, ma anche rispetto all'asservimento ad ogni etica o morale costituita. Per Kundera il romanzo è «il territorio in cui nessuno possiede la verità, né Anna né Karenin, ma in cui tutti hanno il diritto di essere capiti, Karenin non meno di Anna». Con questo non vuole intendere che il romanzo sia un'arte priva di morale ma che ne consegua una propria: «scoprire quello che solo un romanzo

può scoprire». Fin dalla sua nascita, che Kundera colloca all'inizio dei tempi moderni, il romanzo persegue l'illuminazione degli aspetti dell'esistenza lasciati in ombra nella lotta tra le diverse ideologie. *La festa dell'insignificanza* (2013), l'ultimo romanzo pubblicato da Kundera, è forse anche il più ludico. I suoi personaggi, quattro amici le cui vicende si svolgono nella Parigi dei nostri giorni, incarnano ciascuno un diverso modo di volgere le spalle alla serietà dogmatica del mondo. Questa è evocata in particolare tramite alcuni aneddoti sulla vita di Stalin, che vengono inframmezzati alla trama principale. Ma se il compito del romanzo è scoprire gli aspetti inesplorati dell'esistenza «come bellezza», ossia attraverso i suoi specifici mezzi formali, quali sono quelli rivelati dalla composizione insolita di questa opera? Stretto nella morsa di un mondo in cui il sentimentale prevale su ciò che è profondo e le tensioni moralistiche soffocano la stessa morale, la «saggezza dell'incertezza» espressa dai romanzi rischia forse di risultare meno percepibile oggi che la stessa critica letteraria appare gravata dal fardello sempre maggiore della "serietà". Con il presente abstract si propone un'analisi delle strategie formali tramite cui *La festa dell'insignificanza* riesce a evitare questa trappola e a fare emergere alcuni nodi culturali della nostra contemporaneità.

## **Panel 2 – Aula 211**

**Venerdì 10 dicembre, 9.00 – 12.30**

Presiedono **Stefano Ballerio** e **Beatrice Seligardi**

**Mike Belingheri** (Università degli studi di Bergamo), *La Cosa di Jack e la Casa di Lars. Per un'etica della forma*

Le opere esteticamente più riuscite di Lars von Trier rappresentano delle vere e proprie esplorazioni nella natura enigmatica dell'animo umano. L'arte del regista danese non si può definire – come ha recentemente sostenuto Walter Siti – né impegnata a denunciare le ingiustizie sociali, né a tutelare gli oppressi, né a riparare il mondo. Al contrario, le sue opere sono state spesso accusate di aver perseguito l'obiettivo opposto, ovvero di aver mirato esclusivamente a disturbare la morale condivisa e il senso comune. Soprattutto nel suo ultimo film, *The House That Jack Built*, è la rottura radicale del legame tra arte e morale a essere portata in primo piano: il protagonista è infatti un serial killer che vive l'omicidio come esperienza estetica, la cui ambizione consiste nell'erigere una casa completamente fatta di cadaveri. L'opera non è nient'altro che una autoanalisi da parte di von Trier, una riflessione critica sul proprio modo di concepire l'oggetto estetico. Se nella *Morte a Venezia* Aschenbach rappresenta un artista della mediocrità, che avendo espulso dalla propria arte ogni tipo di eccesso ha stabilito un legame profondo tra forma e morale, von Trier sembra essere un artista dell'eccesso, che ha esposto senza veli la dimensione pulsionale, violenta e abietta che caratterizza la condizione umana. Non sarebbe tuttavia corretto ricondurre la poetica del regista a un'estetica dell'informe: *The House That Jack Built* è infatti un'opera che mostra la tensione necessaria verso la forma. Se è vero che i suoi film si inoltrano in quello che Freud ha definito un «territorio straniero interno», bisogna anche notare che essi esistono solo a partire da un'elaborazione stilistica capace di organizzare questa esplorazione: come ha scritto Lacan, l'arte è un modo per costeggiare e inoltrarsi nella realtà enigmatica, affascinante e pericolosa di *das Ding*. Ciò che il film evidenzia è il compito etico di ogni vero artista: far coesistere conflittualmente – in una prospettiva estetica che va Nietzsche a Heidegger – queste due componenti egualmente necessarie. Quello di von Trier è dunque un invito a non giudicare l'oggetto estetico a partire da un'etica moralizzata, ma da un'etica in cui il primato è assegnato a una forma capace di includere l'informe. Se nel film Jack si rivelerà un artista fallito, lo stesso non si può dire di von Trier: mentre il primo si limita a elevare alla dignità della Cosa la Cosa stessa, il che conduce il suo progetto artistico – la sua casa – al collasso, il secondo riesce a dare forma a un oggetto estetico in grado di custodirla al suo interno.

**Claudia Cao** (Università di Cagliari), *Sulla funzione della letteratura: estetica dello shock e morale nella produzione di Ian McEwan*

Lo shock è considerato uno degli aspetti salienti dell'esperienza estetica sin dall'antichità. Come ricorda anche Rita Felski nel suo *Uses of Literature* (2005: 105), lo shock indica una reazione a ciò

che è sorprendente, doloroso, spaventoso e implica un'esperienza del lato oscuro dell'esistenza umana che mette in discussione i modi consueti di ordinare e di comprendere il mondo. L'effetto dello shock chiama necessariamente in causa il senso morale, la violazione dei tabù, e prevede pertanto un lettore implicito capace di cogliere questa alterazione del familiare, dell'abituale modo di vedere, e l'eventuale sperimentazione formale dell'opera. Nel dibattito contemporaneo intorno alla funzione della letteratura e al ruolo dello scrittore nella società si è distinto Ian McEwan. Sin dagli esordi negli anni Settanta, la sua produzione è stata posta in dialogo con quella di autori coevi per il suo contributo nella riattivazione del «link between morality and the novel for a whole generation» (Head 2007:1). Le sue prime opere si caratterizzano per la strategia dello shock: le due raccolte di racconti – *First Love, Last Rites* (1975), *Between the Sheets* (1978) – e il primo romanzo, *The Cement Garden* (1978), sono accomunati da temi ricorrenti quali incesto, parricidio, devianze sessuali, pornografia, omicidi e violenze, che ritornano con frequenza anche nei lavori successivi. Questo contributo si propone anzitutto di illustrare le strategie narrative adottate da McEwan nei primi lavori, in particolare le scelte stilistiche (soprattutto lessicali e sintattiche) e il ruolo della voce narrante e del lettore implicito nella costruzione dell'effetto dello shock (prima vs terza persona; oggettività e distacco del narratore vs coinvolgimento emotivo; attendibilità del narratore; identificazione vs effetto di straniamento). Lo scopo è leggere queste strategie e i loro effetti alla luce della riflessione intorno all'atto di creazione artistica e alla funzione della letteratura nella sua opera probabilmente più metatestuale, *Atonement* (2001): anche in questo caso, motore dell'intreccio è l'oggetto pornografico di uno scritto e le scelte formali e di contenuto dell'autrice finzionale, Briony, portano l'attenzione sul ruolo sociale e morale della letteratura.

**Simone Rebora** (Università di Verona), *Empatia negativa ed eroe ibrido: il punto di vista degli studi empirici*

Il contributo prende le mosse dalle teorie dell'empatia negativa e dell'eroe ibrido, mostrando come l'utilizzo di metodi empirici nello studio della risposta del lettore possa fornire contributi determinanti alla teoria letteraria. Come notato da Massimo Fusillo, l'empatia negativa si realizza quando emozioni come rabbia e paura stimolano un'identificazione del lettore con personaggi negativi. Secondo Benjamin Van Tourhout, l'eroe ibrido è protagonista privilegiato in queste dinamiche, perché crea interesse proprio nel mettere in discussione il discrimine tra bontà e malvagità. Data la preponderanza in queste teorie degli aspetti più emotivi e "incarnati" della lettura, lo studio dei lettori "in carne e ossa" si sostituisce di necessità a quello del lettore implicito, consentendo ciò che Franco Moretti ha definito una "operazionalizzazione" delle teorie letterarie, messe alla prova tramite esperimenti con i lettori. Il contributo presenterà i risultati di due esperimenti. Il primo è una replicazione di Salgaro, Wagner e Menninghaus (2021), dove l'incipit di *Cecità* di José Saramago (1995) era stato modificato mettendo in scena tre diversi protagonisti: un medico ("buono"), una spia ("cattivo") e un nazista ("malvagio"). Se il protagonista "malvagio" aveva prodotto risultati interlocutori con lettori tedeschi, la replicazione con lettori italiani ne mostra la maggiore efficacia in termini di suspense (misurata tramite la "Transportation Scale" di Green e Brock), confermando gli effetti dell'empatia negativa sul lettore comune. Il secondo esperimento estende l'analisi in una prospettiva intermediale, chiedendo ai partecipanti di instaurare un dialogo scritto con la protagonista della serie TV *Fleabag* (2016-2019), auto-valutando al contempo il livello di empatia provato. I risultati mostrano quanto l'instaurarsi di un legame empatico proceda indipendentemente dalle valutazioni morali, confermando l'efficacia del modello dell'eroe ibrido nelle narrazioni contemporanee.

**Salvatore Renna** (Università di Bologna – Università dell'Aquila), *Sopravvivere a se stessi. Etica ed estetica del suicidio (mancato)*

Sin dall'antichità, il suicidio è stato oggetto privilegiato di riflessione da parte di diverse pratiche discorsive: la filosofia, che ha spesso rivendicato il potenziale etico insito nella scelta di interrompere volontariamente la propria esistenza; la religione, che, specialmente col diffondersi del Cristianesimo in Occidente, l'ha condannato come peccato tra i più gravi; e, infine, le diverse espressioni artistiche, tra le quali la letteratura ricopre senza dubbio un posto di primissimo piano

(come ben esemplificato dal cosiddetto «effetto Werther», ovvero l'epidemia di suicidi successiva alla pubblicazione del romanzo di Goethe). A partire dagli studi che hanno ricostruito la storia culturale del suicidio (Minois 1995; Lieberman 2003; Barbagli 2010; Hecht 2013; Macho 2017) e, in particolare, dalla storicizzazione dei significati etici e simbolici di volta in volta collegati a tale pratica (Marshall 2010), il contributo intende analizzare il ruolo ricoperto dalla sfera letteraria nella problematizzazione e discussione della morte volontaria, provando a rispondere ad alcuni quesiti: che rapporto tra c'è, oggi, tra le modalità letterarie di rappresentazione del suicidio e gli altri discorsi che contribuiscono a interpretarlo? In che misura la letteratura è indipendente da altre sfere, quali l'etica o la religione? Come si rapporta a quest'ultime? L'intervento si soffermerà in particolare sull'analisi di tre casi specifici, riguardanti la rappresentazione di un evento ai limiti delle possibilità estetiche della narrazione stessa, ovvero il suicidio mancato: *Dissipatio H. G.* (1977) di Guido Morselli, *Piccoli suicidi tra amici* (1990) di Arto Paasilinna e *Svegliami a mezzanotte* (2019) di Fuani Marino. In questo modo, muovendo dai lavori che si sono occupati delle rappresentazioni letterarie del suicidio (Berman 1999; Bennett 2017; Lester & Stack 2017), si mostrerà in che misura e attraverso quali modalità espressive la letteratura fornisce una rappresentazione della distruzione di sé completamente opposta a quelle dominanti dal punto di vista etico e religioso, costituendo così un caso particolarmente significativo di autonomia dell'estetico.

**Maria Giovanna Stati** (Università dell'Aquila), *Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo*

La letteratura occidentale degli ultimi trent'anni si caratterizza per un ritorno alla realtà e per un recupero della propria funzione sociale (Viart 1998; Donnarumma 2014; Siti 2020): davanti al rimettersi in moto della storia, con il crollo del muro di Berlino e l'attentato alle Torri Gemelle, lo scrittore non può più costruire altrove letterari, ma deve rendere conto del mondo (Luperini 2005). La maggior parte di questa nuova letteratura impegnata è una letteratura che denuncia il male, distinguendo ossessivamente tra buoni e cattivi. Esiste, tuttavia, anche una letteratura che rifiutando di omologarsi alla retorica del comune sentire sceglie di raccontare il male umanizzandolo, mostrando l'inquietante normalità che si cela dietro la più atroce mostruosità, reale o finzionale che sia. Il mio contributo vuole ricostruire questo passaggio dall'anormalità alla normalità del malvagio attraverso quattro cattivi esemplari: Patrick Bateman di *American Psycho* (Bret Easton Ellis 1991), Jean-Claude Romand di *L'avversario* (Emmanuel Carrère 2000), Maximilien Aue di *Le Benevole* (Jonathan Littell 2006) e Filippo Addamo di *La natura è innocente* (Walter Siti 2020). Questa scelta è motivata da ragioni cronologiche – le opere coprono in maniera più o meno omogenea il trentennio preso in considerazione – e dalla varietà di generi che questi testi rappresentano – dalla *fiction* alla *non-fiction*. Analizzerò le varie soluzioni narrative adottate da questi romanzieri nella caratterizzazione dei loro personaggi che, lungi dall'essere esempi negativi da cui tenersi a distanza, come accadeva nei *canards* e *fait divers* settecenteschi, o dal rivelare inaspettate doti morali come in alcuni romanzi dell'Ottocento o, ancora, dall'essere emblema del male assoluto alla stregua di Nikolaj Stavrogin o Pëtr Stepanovič, sono invece pericolosamente umani e comuni, al punto tale che gli autori ne dichiarano a più riprese l'identificazione o l'immedesimazione.

**Angela Albanese** (Università di Modena e Reggio Emilia), *Il corpo-non-corpo, il corpo malato. La poetica inospitale di Giovanni Testori*

Il corpo-non-corpo è quello di un feto, protagonista del monologo *Factum est* di Giovanni Testori. Un feto rifiutato, che dal ventre materno implora di venire al mondo proprio mentre chi l'ha concepito decide di sbarazzarsene. Testori rovescia l'*incipit* del vangelo di Giovanni, *Verbum caro factum est* (il verbo si fece carne) e parte invece da ciò a cui è impedito di farsi carne e che si fa verbo: dapprima solo sillabe frammentate, come quel grumo acerbo di cellule che le pronuncia, poi parole d'amore e infine di maledizione verso chi lo ha assassinato. Il corpo malato è quello di Riboldi Gino, tossicomane e omosessuale agonizzante protagonista di *In exitu*, crudele romanzo ancora di Testori poi divenuto monologo teatrale. *In exitu* è il grido di dolore di un derelitto che ha bruciato la vita fra le latrine della stazione Centrale di Milano, città "assassina di lui", e che in

quelle latrine consuma l'ultima dose, l'ultimo stremato rito del sesso e l'ultimo respiro. Un testo scandaloso, già dalla replica fiorentina del 1988 dove metà del pubblico abbandonò la sala, che Raboni aveva sconsigliato a chi, "abituato ai brodini e all'acqua fresca che passa il convento, non ha più, alla lettera, denti e succhi gastrici per la realtà, per la letteratura". Testori, del resto, è stato a lungo autore scomodo e perciò per lo più ignorato dalla critica accademica italiana e dai manuali scolastici. Un autore minore, come sbrigativamente si dice. A partire da queste due opere, nell'innesto fra *close reading* dei testi e riflessioni critiche, il contributo prova a problematizzare alcune domande: Cosa può fare l'arte? Cosa le è permesso di fare nei contesti deputati e nello spazio pubblico? Quali sono i suoi limiti? Quando l'arte, e nello specifico l'arte teatrale, diventa scandalo, inciampo del senso comune? È eticamente opportuno rappresentare in scena un feto morente e dargli persino parola? O il corpo lacero di un drogato omosessuale? Che tipo di catarsi è ancora possibile, quando, oltre al corpo, anche la parola teatrale è vescicante già nella sua fisiologia?

**Federico Fastelli** (Università di Firenze), *Etica del plagio. Il bene e il male dall'avanguardia alla scrittura non-creativa*

L'intervento intende mettere in rilievo come l'attuale e generalizzato "ritorno all'etica" (Badiou) si declini assai spesso nella letteratura contemporanea in una sorta di neo-contenutismo che, pur mettendo al bando, talvolta in maniera cieca e superficiale, i problemi teorici della rappresentazione finzionale, non rinuncia all'esaltazione dello spirito creativo dell'autore, per esempio nella produzione di "creative non-fiction". Per contro, si intende quindi rivendicare l'importanza sempre più misconosciuta di una tradizione letteraria che dalle avanguardie storiche arriva fino alla *Uncreative Writing* di Kenneth Goldsmith e che fa della riduzione dell'io, del riuso del già detto e del già scritto, dell'opposizione al modello di autore e di lettore codificato dal romanzo borghese e riemerso con forza, per quanto ambiguamente, negli ultimi 30 anni, le proprie principali coordinate poetiche. All'idea di un'etica *nella* letteratura, legata evidentemente alla logica dominante dell'individualismo umanitario di cui molti capolavori della nostra contemporaneità sono evidente e fin troppo meccanica espressione, si proverà a contrapporre un'etica *della* letteratura, ovvero l'opposizione inesausta (per quanto sempre sconfitta) ai paradigmi esistenti del visibile e del dicibile, come compito, certo ambiguo ma irrinunciabile, del campo letterario.

**Massimiliano Coppello** (Università degli studi di Milano), *La Sorcière, c'est moi. Presupposti eteronomi a un discorso autonomo nella saggistica di Giudici*

«Non c'è nulla di più meschino e malinconico di un'arte interessata a se stessa e non al proprio oggetto». La massima di George Santayana, posta a epigrafe a *La gestione ironica* nel 1964 e ripresa, trent'anni dopo, nelle pagine di *Andare in Cina a piedi*, sembra riassumere coerentemente la riflessione di Giudici sull'eteronomia intrinseca in ogni opera letteraria. Eppure, da *Autobiologia* in avanti, la crisi della rappresentazione dell'esperienza dà luogo a una frammentazione della lingua e della voce poetica entro cui la scrittura tende a esprimere l'operazione che compie: il caso di *La Bovary, c'est moi*, messa in scena per «voce» femminile della divaricazione tra io e personaggio, è un esempio significativo di questa tendenza all'autonomia del testo poetico. A coniugare queste due spinte apparentemente contraddittorie è un saggio del 1969 (anno di uscita di *Autobiologia*) dedicato alla *Sorcière* di Michelet, *La moglie del servo*: vera e propria eccezione al criterio macrotestuale di *La letteratura verso Hiroshima*, il testo è inedito al momento della sua apparizione nella raccolta, nel 1976. Sulle tracce delle riflessioni sviluppate da Barthes (dietro le quali si scorge, in controluce, il contributo di Fortini), Giudici tira le somme di un discorso poetico-politico che ha le sue premesse nei saggi redatti a cavallo tra il 1959 e il 1964: dalla ricerca di un linguaggio democratico da opporre ai termini emancipatori imposti dal potere culturale sino all'«allegoria dell'umanità» disvelata dai *Dannati della terra* di Fanon; dall'esigenza di un indirizzamento ideologico da opporre a ogni atteggiamento «miracolistico» sino alla rinuncia a ogni «precettistica». Un'analisi del saggio rivelerà i legami tra la riflessione politico-letteraria e la disarticolazione poetica, tra l'autonomia e l'eteronomia del discorso in versi e in prosa.



**Emma Pavan** (Università di Cagliari – Università di Grenoble Alpes), *Paesaggio letterario e apprezzamento estetico della natura*

L'interesse per il paesaggio nella civiltà dell'immagine è diventato a tal punto pervasivo da aver determinato una vera e propria saturazione dell'immaginario collettivo. La conseguenza immediata di questa percezione diffusa risulta essere la propagazione di un'idea falsamente intuitiva della natura di tale fenomeno, che ne rende la trattazione particolarmente complessa. La stessa centralità del paesaggio è così recente da richiedere una spiegazione legata a condizioni socioculturali e storiche precise, le quali hanno consentito l'emersione di una nuova visione dello spazio e una riabilitazione della dimensione estetica del fenomeno paesaggistico. Nel secondo Novecento, in particolare, il passaggio ad una società postindustriale e il superamento della semplicistica opposizione tra artificiale e naturale favoriscono la comparsa di nuovi territori ibridi, largamente rappresentati dalla letteratura contemporanea. Questo intervento si propone di sondare le prospettive offerte da diversi autori sul tema (tra i quali Andrea Zanzotto, Fabio Pusterla e Antonella Anedda), postulando l'inevitabile dipendenza di ogni percezione del paesaggio da un'elaborazione teorica. La difficoltà dell'analisi è accresciuta dall'eterogeneità delle discipline che riflettono sul fenomeno, così come dalla liminalità dell'oggetto in questione. In particolare, negli ultimi anni le urgenti preoccupazioni per la questione ambientale sembrano riproporre uno scenario teorico simile a quello nel quale si è mosso Rosario Assunto quando, negli anni Settanta, si è trovato a dover esplicitare come gli aspetti estetici non coincidano con le qualità ambientali, ma piuttosto sopravvengano sulle caratteristiche fisico-biologiche. L'obiettivo principale di questo contributo sarà dunque riflettere sull'autonomia del modello di apprezzamento estetico della natura e sullo specifico apporto che esso può fornire, sottolineando la distanza tra quest'ultimo e la sua errata riduzione ad un mero soggettivismo.

### **LINEA 3 – I BUONI SENTIMENTI**

**Panel 1 – Aula Malliani**

**Giovedì 9 dicembre, 15.00 – 18.30**

Presiedono **Donata Meneghelli** e **Fabio Vittorini**

**Serena Guarracino** (Università dell'Aquila), *Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, palcoscenico e televisione*

Nel suo breve intervento durante lo spettacolo "A riveder le stelle", che nel 2020 ha preso il posto della tradizionale prima della Scala, Michela Murgia ha offerto una rilettura del canone dell'opera lirica "dal basso", in grado di dare spazio a tre categorie di marginalità: "la servitù, i poveri, e [soprattutto] le donne". Con una singola mossa retorica, Murgia allo stesso tempo rilancia e ribalta una lunga tradizione di riletture femministe dell'opera lirica che però, a partire dal seminale *L'opera lirica, o la disfatta delle donne* della femminista francese Catherine Clément (1979), aveva invece svelato le dinamiche intrecciate di sadismo e misoginia che permettono al melodramma popolare di celebrare personaggi meravigliosamente eccentriche solo per poi godere della loro morte tragica e spesso cruenta. Questo intervento si propone di tracciare il dibattito sulle politiche di genere dell'opera lirica ottocentesca; un nodo insieme etico ed estetico, che permette di porre questioni più ampie sul ruolo dell'empatia nel sostegno e/o nel disfaccimento dell'ideologia patriarcale in un genere che oscilla storicamente tra le categorie "alto" e "popolare". La lettura strategicamente essenzialista di Clément, infatti, è stata seguita da un ampio dibattito culturale sul melodramma, che ha coinvolto da una parte gli studi femministi, di genere e queer (da Susan McClary a Wayne Koestenbaum), dall'altra le pratiche di regia, con messe in scena che si pongono in maniera dialettica se non apertamente discordante rispetto all'apparente misoginia del melodramma – come è accaduto ad esempio nella *Carmen* diretta da Leo Muscato nel 2018 in cui nel finale è Carmen ad uccidere Don José. L'aperta contestazione da parte del pubblico del Maggio Musicale Fiorentino nonché le critiche apparse sulla stampa nazionale dicono molto non solo sulla difficoltà di riuscita di tali operazioni dal punto di vista estetico, ma

anche sul rapporto complesso che il pubblico del melodramma ha con questo genere al contempo così lontano (la stagione d'oro del melodramma popolare si considera tradizionalmente chiusa con la *Turandot* di Puccini, 1926) e che pure parla in maniera così viscerale al nostro presente.

**Benedetta Bronzini** (università di Modena e Reggio Emilia), *Il teatro sociale e il codice etico-estetico dei buoni sentimenti*

A partire dalla seconda metà del ventesimo secolo, un fenomeno drammaturgico complesso e multiforme che comunemente (e sbrigativamente) ha preso il nome di "teatro sociale" ha iniziato a diffondersi e ad evolversi da pratica sperimentale di pedagogia teatrale, si pensi al Teatro dell'Oppresso di Boal (1979), a format etico-estetico oggetto di studio universitario, come dimostrano, per citare un esempio vicino, le ricerche di Cristina Valenti e Stefano Casi. Ciò che colpisce e interessa particolarmente in questa sede è come il cosiddetto "teatro sociale", di cui ci preme qui delineare un profilo in base a contesto, contenuti e finalità, è in grado di coinvolgere in modo trasversale la cultura *low-*, *middle-* e *highbrow*, sfidandone i filtri emotivi e i canoni estetici sotto molteplici punti di vista. Se "le forme della cultura popolare costituiscono tradizionalmente il luogo privilegiato del manicheismo etico, della riproduzione dei valori socialmente stabiliti e accettati", questo genere, che abita contemporaneamente i margini e i vertici della società smascherando e provocando il nuovo "manicheismo etico solidale" proprio della cultura *middle-* e *highbrow* partendo dal basso, ne è allo stesso tempo la conferma e la confutazione. Questo lavoro vuole dunque proporsi, attraverso esempi concreti (in particolare: Teatro Metropopolare, C.O.R.P.I., *aufBruch Gefängnis Stadt* e al network internazionale INTiP- *Theater in Prison*) per la sezione "Buoni sentimenti", indagando in modo comparatistico la zona d'ombra in cui il "teatro sociale" inizia allontanarsi dal "teatro di comunità" e dalla "teatroterapia" - senza però mutare in teatro documentario, politico o happening postmoderno *tout court* - verso una pratica catartica e di denuncia in cui il protagonista è performer della propria identità.

**Corinne Pontillo** (Università degli studi di Catania), *Letture e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi illustrati e il divismo degli anni Trenta*

Fondato per statuto su una indissolubile ibridazione tra espressione letteraria e linguaggio cinematografico, il cineromanzo costituisce un sottogenere non canonico e a lungo situato, sul piano della storiografia critica, al di fuori dei circuiti accademici. Assumendo come filo conduttore il cinema italiano degli anni Trenta e le trasposizioni di film che vedono coinvolte le dive formatesi in quel decennio (Elsa de' Giorgi, Isa Miranda, Doris Duranti), si propone l'analisi di una selezione di cineromanzi, non solo italiani, in cui la messa in rilievo del registro melodrammatico, tipica del sottogenere, trova un'immediata corrispondenza nelle coloriture melodrammatiche e nelle marcate polarizzazioni etiche già presenti nei film da cui i fascicoli sono tratti. La lettura di cineromanzi quali *Porto* (1935) o *Come le foglie* (1935) - entrambi ispirati alle omonime pellicole e pubblicati nella Serie Grandi Films della Collana del Cigno - oppure ancora *Suis la groix du sud*, tratto da *Sotto la croce del sud* (1938) di Guido Brignone e edito nel 1957 per la serie *Nous Deux: Film Moderne*, sarà dunque orientata verso un'indagine delle componenti letterarie 'lowbrow' inglobate da tali casi di studio. Alla luce di un background teorico e metodologico che attinge ai lavori di studiosi e studiose come Jan Baetens e Lucia Cardone, si cercherà anche di contestualizzarne le dinamiche di produzione e di ricezione all'interno del coevo panorama culturale.

**Claudio Panella** (Università di Torino), *Dalla pagina allo schermo: il "buon operaio", l'"onesta operaia" e il "buon padrone" nella narrativa e nel cinema italiani tra fine Ottocento e inizio Novecento*

Per il panel intitolato *I buoni sentimenti*, rivolgendosi in particolare al primo ambito individuato dal comitato organizzatore, si propone un intervento in cui si ragionerà su alcune opere narrative e cinematografiche risalenti alla seconda metà dell'Ottocento e ai primi decenni del Novecento. In quest'arco cronologico, che culmina nel biennio rosso, prima la letteratura e poi il cinema si fanno portavoce di messaggi moralizzanti destinati al pubblico nuovo dei lavoratori, delle lavoratrici e delle loro famiglie. Le figure del "buon operaio", dell'"onesta operaia" e del "buon padrone", centrali in una certa letteratura paternalista inglese dalla morale selfhelpista e in una paraletteratura edificante di ampia diffusione nella seconda metà del XIX secolo, sono declinate in Italia con un surplus di populismo cattolico in una produzione narrativa eterogenea che va dalle opere dell'imprenditore tessile Alessandro Rossi ai bestseller di Michele Lessona, *Volere è potere* (1869), e Cesare Cantù, *Portafoglio d'un operaio* (1871). Qualcosa di simile si verifica anche nel cinema, dove molte produzioni degli anni Dieci e Venti del Novecento, da *Il fischio della sirena* (1912) a *Il padrone delle ferriere* (1919) o *Il delitto della piccina* (1920), saccheggiano storie e moduli dei *feuilleton* riproponendone le rappresentazioni stereotipate e gli intenti pedagogici. Oltre ad alcuni casi di diva-film d'ambientazione proletaria, un episodio sintomatico è il *Maciste innamorato* (1919) di Romano Luigi Borgnetto in cui il popolare personaggio interpretato da Bartolomeo Pagano nel blockbuster *Cabiria* (1914) si schiera al fianco dell'onesto industriale Thompson che deve fronteggiare un violento sciopero: questo film realizzato a Torino, città in cui stava esplodendo una conflittualità operaia esasperata dai sacrifici fatti durante la Prima Guerra Mondiale e dalle condizioni imposte dai primi monopoli padronali, è solo un esempio dei numerosi proclami alla concordia tra le classi diffusi (e anche indirizzati dalla censura) nel cinema di quell'epoca. Dal confronto tra testi e pellicole, si faranno emergere un catalogo emblematico di raccomandazioni per la buona educazione degli operai e delle operaie, che si trovavano per la prima volta fuori dal tradizionale controllo familiare, e le ambivalenze di rappresentazioni che non si rivolgevano soltanto a un pubblico proletario ma anche a un uditorio borghese che paventava l'emancipazione delle masse urbane.

**Daniela Carmosino** (Università degli Studi della Campania L. Vanvitelli), *L'etica della complessità: The picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue trasposizioni cinematografiche*

L'intervento propone un confronto tra il romanzo di O. Wilde, *The picture of Dorian Gray* (1890) e due sue traduzioni cinematografiche, *The picture of Dorian Gray* (1945, regia di A. Lewin) e *Dorian Gray* (2009, regia di O. Parker). Al di là di ogni distinzione gerarchica tra originale e copia, lo studio intende mostrare come, nelle 'riscritture' cinematografiche del romanzo, si verificano una progressiva semplificazione, in prospettiva manichea, del rapporto bene/male e un'enfatizzazione dei tratti emozionali con una virata verso il kitsch, l'horror, lo splatter; tutto ciò, a discapito di una rappresentazione che renda giustizia della commistione, dunque della difficoltosa scindibilità, del bene e del male, rappresentazione che troviamo, invece, nel romanzo e in certa misura nella versione cinematografica del '45. Di qui nasce una prima riflessione di tipo etico-estetico: etica non è l'esibizione didattica del bene, ma la più realistica rappresentazione della frequente inscindibilità di bene e male. In tale rappresentazione sotto il segno della indecidibilità assiologica si potrebbe inoltre indicare un criterio di attribuzione del valore estetico. L'intervento toccherà poi altre cruciali questioni, quali: l'estetizzazione del male e il suo ribaltamento di valore come trasgressione sociale; l'enfatizzazione dei tratti emozionali e i suoi effetti, fra teoria della ricezione e neuroretorica; il rapporto fra alto/basso, semplice/complesso e la distinzione tra diverse sfere di produzione culturale con relativa rimodulazione in funzione dei diversi target.

**Simona Bartolotta** (University of Oxford), *Christopher Priest e The Affirmation: caso per un'etica della fantascienza*

Il tentativo, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, della corrente chiamata "New Wave" di rinnovare il linguaggio della letteratura fantascientifica spingendolo in direzione di una

maggiore consapevolezza formale ed estetica ebbe vita relativamente breve, specie a fronte del suo incisivo impatto sulla successiva evoluzione del genere e della sua conformità con l'immaginario postmoderno che nello stesso periodo rivoluzionava la letteratura mainstream. Lo scrittore che forse meglio incarna tanto le aspirazioni 'alte' quanto la parabola autodistruttiva della New Wave è il britannico Christopher Priest, che sul finire degli anni Settanta dichiara con forza la sua volontà di rottura con il mondo della fantascienza, ai suoi occhi colpevole di semplicismo, mancanza di radicalità, e tradimento nei confronti dei valori di cui il genere può e deve essere portatore. Questo articolo si propone, tramite una discussione del romanzo *The Affirmation* (1981), scritto da Priest proprio negli anni in cui si rendeva effettivo il suo distacco dal genere, di esaminare le sue accuse di malafede (o per riprendere il titolo della sezione, "cattivi sentimenti") verso la fantascienza classica e il suo *establishment*. Nel suo carattere metafinzionale e nel suo complesso rapporto con la stessa categoria di "fantascienza," infatti, *The Affirmation* mette in discussione il rapporto tra escapismo e ricerca di autenticità (per Darko Suvin uno dei fattori discriminanti tra fantascienza 'letteraria' e quella di 'second'ordine'), esplorando la possibilità di giungere a una qualche forma di verità attraverso il linguaggio della *fiction* e, nello specifico, quello della fantascienza, allo stesso tempo in cui questa stessa possibilità viene continuamente rimandata e infine portata al cortocircuito mediante la struttura circolare che Priest imprime al romanzo. Al cuore del rifiuto di Priest della tradizione fantascientifica pop si rivela così esserci una profonda disillusione nelle possibilità di rappresentazione 'autentica' offerte dagli stilemi ormai fossilizzati del genere, una preoccupazione che ancora oggi caratterizza e complica il discorso sull'identità e la valenza artistica ed etica del linguaggio narrativo che chiamiamo fantascienza.

**Francesca Medaglia** (Università di Roma La Sapienza), *La riorganizzazione etica nella serialità complessa di "The Good Place"*

L'intervento intende focalizzare l'attenzione sulle nuove sfumature delle opposizioni etiche semplificate (bene vs male/buoni vs cattivi) per come queste emergono attraverso il nuovo panorama mediatico internazionale (H. Jenkins, *Convergence Culture: where old and new media collide*, 2006) in particolare nella serie televisiva statunitense "The Good Place", creata da Michael Schure ondata in onda dal 19 settembre 2016 al 30 gennaio 2020. Dagli anni Novanta del Novecento in poi, vi è stata una sorta di rivoluzione televisiva, che ha condotto a quella che Mittell definisce come "tv complessa" (J. Mittell, *Complex tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, 2015) e che ha reso le serie televisive dei prodotti di crescente spessore. Nel corso del tempo, le serie televisive, con la loro acquisita complessità, sono riuscite a diventare la forma di narrazione culturalmente egemone, rivisitando e mescolando le tradizioni *colte* con l'immaginario popolare. Il *medium* televisivo si è dimostrato in grado di narrare storie lunghissime, consentendo ai personaggi di evolversi lungo un arco di tempo particolarmente ampio e, poiché invece di costringerlo a uscire entrava in casa del fruitore, riusciva a creare con lui un legame basato su una maggiore intimità (A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised*, 2012): in questo senso "The Good Place" si è andata configurando come una possibilità di analisi della vita stessa.

**Mattia Arioli** (Università di Bologna), *Sentimentalism and Anti-Sentimentalism in (War) Graphic Narratives*

This paper aims to discuss the relation of memory, comics, and consumer culture which often generates sentimental (kitsch) narratives, reducing war experiences into clichés. One of the most critical voices against this use of the past is Art Spiegelman, who fiercely expressed his contrariety to sentimental representations of the Shoah, that he labeled 'Holokitsch'. Through this neologism, Spiegelman indicted the banal and manipulative uses of the Holocaust that has been put in popular culture. Holokitsch reduces a crime to a plot device to convey melodrama. Interestingly, the Vietnam War, among other traumatic events, also produced its dose of kitsch representation in comics form. *Maus* resisted this tendencies by rejecting kitsch's good vs. evil dichotomy without renouncing the reader's empathy towards the victim (In't Veld, 2018). *Maus* has a pivotal role in the debate surrounding comics and (the resistance to) sentimentalism. This graphic novel

demonstrated how self-reflexivity, narratorial intrusion, paratextual elements could reveal the legacy of the past in the present in form of “postmemory” (Hirsch, 1997;2012), paving the way to a new genre within comics. The paper will also discuss how sentimentalism helped *EC comics* to raise the readers' awareness about socially relevant discussion (e.g. racism, anti-militarism, etc.) in a period when America's public opinion was not ready (Whitted, 2019). This discussion would become prominent a decade later with the emergence of the counterculture and the newly acquired prominence of the Civil Right Movement. Thus this paper tries to present how comics can either indulge into sentimental representations of traumatic experiences or resist them, and the limits of both rhetoric.

**Carlotta Susca** (Università di Bari Aldo Moro), *William Dickspeare, Bram Topker e il Grande Papero. Gli adattamenti dei grandi classici nel fumetto Disney italiano*

I buoni sentimenti sono necessari per adattare i classici della letteratura mondiale per un pubblico di nuovi, giovani lettori: è l'operazione che la multinazionale Disney compie con il cinema di animazione e i fumetti. Il fumetto Disney italiano si distingue particolarmente in questo campo con un elevato numero di storie al confine fra l'adattamento e la parodia, in un delicatissimo equilibrio le cui rigide regole, come l'OuLiPo ha insegnato, consentono il dispiegarsi dell'immaginazione, per esempio i personaggi non possono morire né essere legati da parentela diretta o da matrimonio. Recenti operazioni editoriali come la collana «Capolavori della letteratura» e «Parodie Collection» raccolgono gli adattamenti del fumetto italiano Disney garantendo una maggiore trasmissibilità nel tempo a storie originariamente pubblicate su albi settimanali e quindi destinate a una fruizione effimera. In alcuni casi la *rimediazione* della trama prevede l'esplicita menzione del testo sorgente e utilizza l'espedito del sogno o dell'immaginazione, o quantomeno riferimenti metatestuali e intertestuali, rendendo i fumetti Disney italiani uno strumento di trasmissione dei classici, trame persistenti nella cultura occidentale forse anche in virtù della loro adattabilità, al pari dei memi teorizzati da Dawkins. Fra gli adattamenti dei grandi classici sono particolarmente interessanti quelli in cui il testo sorgente sembrerebbe refrattario alla riduzione per i giovanissimi, come le tragedie di Shakespeare, *1984* di Orwell, *Dracula* di Bram Stoker: in questi casi l'equilibrio fra adattamento e parodia e il necessario ricorso ai buoni sentimenti dà vita a narrazioni a più livelli, adattamenti intersemiotici e intergenerazionali.

## **Panel 2 – Aula Malliani**

**Venerdì 10 dicembre, 9.00 – 12.30**

Presiedono **Clotilde Bertoni** e **Stefania Rimini**

**Lucia Rodler** (Università di Trento), *Grandi sentimenti per piccoli lettori*

Personaggi dai grandi sentimenti, i protagonisti della tragedia greca hanno coinvolto nei secoli il pubblico popolare e colto nel segno dell'emotività e dell'eccesso. Da alcuni decenni le grandi tragedie vengono ridotte a misura di piccoli lettori/trici. L'operazione è interessante e sollecita alcune questioni: quali personaggi, quali voci, quali punti di vista sono utilizzati? Quali lettori/lettrici vengono coinvolti? L'intervento intende rispondere a queste e altre domande a partire da quanto affermava Gianni Rodari nella sua *Grammatica della fantasia* (1973): lo scrittore italiano invitava a rileggere la tradizione in modo straniato, con un «orecchio acerbo» e un «pensiero divergente», per ottenere quelli che oggi sono definiti pre-quel, sequel, spin-off. Quali effetti produce la rilettura della tradizione? La tragedia diventa strumento utile per la comprensione di vite sempre più complesse? Senza dubbio la rielaborazione dei sentimenti tragici sollecita la mente enattiva di lettori/trici che fanno esperienza dei testi letterari e generano nuovi contenuti. E forse proprio l'analisi di queste riscritture mostra quali schemi cognitivi siano vicini alla vita quotidiana e alle interazioni reali del vissuto di individui adulti e giovani. Il sondaggio esamina alcuni *case studies* stranieri e italiani. Tra essi Per Lysander e Suzanne Osten (*I figli di Medea*, 1975), Gita Wolf e Sirish Rao (*Antigone*, 2001), Beatrice Masini (*Signore e Signorine. Corale greca*, 2002), Annamaria Piccioni (*Eschilo raccontato ai ragazzi*, 2014; *Euripide raccontato*

*ai ragazzi*, 2017; *Sofocle raccontato ai ragazzi*, 2017), Daniele Aristarco (*Non è mica una tragedia*, 2019) e F. D'Adamo (*Antigone sta nell'ultimo banco*, 2019).

**Magdalena Maria Kubas** (Università di Torino), *Matilde Serao e il retorico abnorme ne La Madonna e i Santi*

Nel 1902, a Napoli, usciva *La Madonna e i Santi* di Matilde Serao, una raccolta di scritti brevi in cui l'autrice, mescolando i registri intimo e giornalistico, descrisse l'ampia devozione verso la Vergine e alcuni dei santi più noti dell'universo religioso cattolico. La devozione è in primo luogo personale, ma essa non si distingue da quella popolare; questa identificazione è esaltata più volte nel corso dei racconti. L'atteggiamento dell'io narrante rappresenta il contrario di qualsiasi tentativo antropologista e il libro seraiano si colloca tra la produzione minore dell'autrice, come spesso accade alle escursioni letterarie nell'universo religioso-personale. L'atteggiamento dell'io è anche il contrario di qualsiasi pretesa all'universalismo: per la carica di buoni sentimenti che ne è la cifra principale a distanza di più di un secolo la lettura dei racconti risulta ardua. È difficile capire quale fu la sua fortuna all'inizio del Novecento, ma si tratta senz'altro di un libro scritto per il popolo. Perché? Oltre a uno sguardo che volutamente non costruisce una distanza tra l'autrice (testimone), l'io che enuncia e i propri lettori (un incessante "noi, napoletani"), c'è una retorica dell'abnorme: alle iperboli ed ecfrasi sono concessi un'attenzione e uno spazio che non hanno paragoni nella scrittura di non-testimoniaza. Questo connubio sarà l'oggetto dell'analisi che ci proponiamo di presentare durante il convegno. L'impianto teorico sarà arricchito da un'analisi inquadrata nella teoria dell'opera letteraria di Roman Ingarden, incrociata con l'esame delle figure retoriche di cui sopra. L'obiettivo è capire come si costruisce un "noi" caloroso e inclusivo ed emotivo ma locale, collocato in un universo del solo "bene", un "noi" di massa ma effimero, con una valenza limitata nel tempo e nello spazio.

**Matilde Manara** (Università di Lille), *Salotti, limoni, salassi. Modelli di scrittura e modelli di comportamento nella Recherche proustiana*

Le riflessioni sulla presenza di Madame de Sévigné nella *Recherche du temps perdu* sono numerose. Nel 1996, Roger Duchêne notava tuttavia quanto i critici venuti prima di lui tendessero a confondere l'influenza della scrittrice seicentesca sull'autore con quella esercitata sul narratore. In effetti, anche in studi più recenti l'importanza che Proust attribuisce alla *Correspondance* viene spesso fatta coincidere con la funzione che quest'ultima svolge all'interno del romanzo. Se, diversamente da Anatole France o da César Franck – i cui tratti convergono rispettivamente in Bergotte ed Elstir –, l'identità biografica di Madame de Sévigné non viene occultata a vantaggio di un'identità narrativa, ciò accade perché la marchesa è per Proust già un personaggio. Autrice di un'opera che oscilla tra autobiografia e autofiction, dalle sue lettere emerge un ideale di scrittura trasparente e naturale, che pretende di dar voce all'interiorità laddove le convenzioni sociali ne impediscono l'espressione. A Madame de Sévigné, la nonna del narratore guarda come a un modello di comportamento dal quale il nipote, a partire dall'incontro con Albertine e in modo ancor più evidente dopo la morte della vecchia, continuerà inesorabilmente ad allontanarsi. «Questa separazione mi dà un dolore dell'anima, che io sento come una malattia del corpo. Durante l'assenza si è prodighi di ore. Ci si inoltra in un tempo cui si aspira». A una prima lettura di questo e altri frammenti di epistolario che la nonna, la mamma o Charlus citano al narratore, Madame de Sévigné sembra incarnare quella retorica della spontaneità di cui i sette volumi della *Recherche* mostrano il rovescio critico. Un'analisi approfondita delle occasioni (cinquanta in totale) in cui le sue massime vengono evocate rivela tuttavia quanto il ruolo della marchesa all'interno del romanzo sia in realtà più complesso e renda impossibile ridurla a caricatura di un sentimentalismo tradizionalmente associato alla scrittura femminile che i lettori "colti" di Proust avvertirebbero come ingenuo, se non addirittura ridicolo. Attraverso l'esempio offerto da Madame de Sévigné e dalla sua presenza nella *Recherche*, questo contributo si propone di riflettere sulla possibilità che la rappresentazione dei "buoni sentimenti" nelle opere di Proust e di altri autori del modernismo europeo (si pensi a Virginia Woolf e al ruolo della signora Ramsey in *To the Lighthouse*) non sia condotta a un fine unicamente ironico, ma alluda a un ideale di letteratura edificante che questi scrittori, pur rifiutandolo formalmente, continuano a perseguire.

**Emilio Mari** (Università degli Studi Internazionali di Roma), *La (ir)resistibile ascesa del middlebrow. Estetica e romanzo popolare nella Belle Époque russa*

Nel 1983 il critico d'arte Valerij Prokof'ev coniava il termine *tret'ja kul'tura* (terza cultura), indicando con esso quell'insieme esteticamente indefinito di prodotti grezzi e semi-colti, in bilico fra scrittura e oralità, alto e basso, arte e industria culturale, nati a cavallo fra i secoli XIX e XX dalla ricerca di emancipazione delle nuove masse urbane. Muovendo da questa formulazione – tiepidamente accolta dagli studiosi sovietici benché distante nei toni e nei contenuti dalle teorie elitistiche occidentali (*Kitsch, Halbbildung, Midcult, etc.*) – il presente contributo mira a ricostruire il dibattito che accompagnò l'insorgere di un nuovo gusto estetico popolare, già slegato dal cosmo contadino e dal pensiero folklorico, agli albori della società di massa. Il principale campo di ricerca sarà il cosiddetto *bul'var* russo (Zorkaja 1976; Engelstein 1992), un *milieu* complesso, percorso da corpi sociali "fluidi" e ancora in formazione: una piccoloborghesia di origine rurale attratta dalle dinamiche di consumo e una giovane classe operaia altrettanto spaesata e affascinata dalla modernità. A queste folle allargate di lettori e ancor più lettrici, in cerca di frivolo intrattenimento ma anche d'identità, il romanzo di *boulevard* offrì un irresistibile intreccio di stimoli e pulsioni: riscatto e fuga dal quotidiano, erotismo e liberazione sessuale, nietzschianesimo volgarizzato in chiave *Camp*.

**Giacomo Raccis** (Università di Bergamo), *Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista*

All'interno della lunga tradizione del "romanzo dell'artista" (tracciata da Marcuse e poi Beebe e Zima), dall'inizio del nuovo secolo sono state definite anche le coordinate di una tradizione specificamente femminile, quella del *Künstlerinroman* (Friederickson Webb 2003; Varsamopoulou 2018). Questo intervento ne intende analizzare alcune recenti espressioni, allo scopo di mostrare come, anche per effetto di implicite pressioni esercitate dal contesto socio-politico, venga declinato nei termini dell'affermazione creativa il tema dell'emancipazione della donna dai retaggi patriarcali di società passate e presenti. Pur muovendosi in epoche distanti tra loro e ricorrendo a generi differenti, *Charlotte* di David Foenkinos (2014) e *L'Architettrice* (2019) di Melania Mazzucco condividono simili strategie rappresentative: la necessità di testimoniare la vita di due artiste poco note suggerisce il ricorso a una narrazione teleologicamente ordinata, che coniuga il repertorio dell'immaginazione melodrammatica (profezie, enfasi sulla dimensione sentimentale; cfr. Brooks) all'adozione piatta dei *topoi* più triti della "leggenda dell'artista" (predestinazione, l'opera come travaso del vissuto emozionale; cfr. Kris-Kurz). Si chiarisce così la natura *midcult* (Macdonald) di queste opere, che sottolineano l'esemplarità di Charlotte Salomon e Plautilla Bricci – tanto più uniche quanto maggiori sono i traumi che hanno affrontato (la Shoah, la civiltà patriarcale del Seicento) – attraverso un'eroizzazione che ne appiattisce tuttavia la dimensione artistica, ridotta ad accidentale manifestazione dell'universale bisogno di "esprimere se stessi". Nemmeno Anna Banti, con *Artemisia* (1947), capolavoro del romanzo della artista, era sfuggita ai luoghi comuni, ma grazie a una sapiente destrutturazione dei piani narrativi e alla cauterizzazione della dimensione amorosa era riuscita a fare della trama simbolica del romanzo il terreno per restituire la "condizione artista" in tutti i suoi paradossi.

**Alessandro Marini** (Univerzita Palackého v Olomouci), *Recupero colto e sublimazione del reale nel melodramma viscontiano: il caso di Senso*

Secondo Peter Brooks, essenza del melodramma è il suo porsi come "espressionismo dell'immaginazione morale", la sua proposta cioè di forme estreme e semplificate di alternative etiche ridotte a uno schema oppositivo assoluto e privo di sfumature. Tutto ciò obbedisce a un largo intento di conquista del pubblico, sedotto dalla facile immedesimazione dalla parte dei 'buoni', oltre che al conseguente consolidamento della sua identità collettiva, grazie a una marcata demonizzazione del diverso e del nemico. Tutto il cinema di Visconti, come ben si sa, appare segnato dalla presenza di schemi di tale genere. Il contributo proposto intende prendere

in esame un caso esemplare: *Senso*, del 1954. In *Senso*, le forme canoniche del melodramma hanno una larga utilizzazione convenzionale, obbedendo cioè alla contrapposizione schematica e radicalizzata di conflitti pubblici e privati: politici, nella dialettica tra affermazione dell'idea di nazione e oppressione straniera, e sentimentali, data la portata destabilizzante dell'*amour fou* sulle scelte della protagonista: una patriota italiana nella Venezia ancora controllata dagli Austriaci, che si innamora di un ufficiale dell'esercito invasore. Il contributo intende affrontare i percorsi praticati dalla messa in scena e orientati al recupero colto di un materiale narrativo e concettuale semplificato, di evidente destinazione popolare. In *Senso*, tali percorsi sono riscontrabili nel dialogo ambiguo e complesso che il film stabilisce con il suo antecedente letterario, l'omonimo, cupo melodramma senza ideali di Camillo Boito, e nell'intento esplicito di caricare la vicenda di uno spessore derivante dalla sua attualizzazione nell'orizzonte della contemporaneità, a quasi dieci anni dalla conclusione di una guerra di liberazione che i cui esiti hanno sancito l'esclusione delle componenti più radicali ed egualitarie del fronte antifascista.

**Fabrizio Spinelli** (Università di Bologna – Università dell'Aquila), *Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing*

Stando al classico *Rede über Lyrik und Gesellschaft* di Adorno la lirica moderna è capace di mediare un rapporto tra singolo e società solo tramite un processo di desocializzazione radicale dalla lingua. Quanto più il linguaggio si separa dagli usi demotici, dalla sua funzione comunicativa, tanto più il soggetto sprofonderà in sé stesso ed esprimerà, paradossalmente, il suo rapporto con la società. Adorno aveva in mente la poesia modernista, quella di Benn o di Celan, una poesia che, soprattutto dopo la sciagura del conflitto bellico, non offrisse alcuna conciliazione e esprimesse la condizione franta dell'uomo novecentesco. Per quanto singolare nella sua formulazione, l'idea di Adorno di un linguaggio poetico estraneo a quello del quotidiano commercio infraumano, e perciò di difficile comprensione, non era affatto nuova e poneva le sue radici nel simbolismo francese prima e nel formalismo russo poi (si pensi alla funzione poetica di Jakobson). Tale idea è in breve diventata vulgata: la lirica è ancora oggi intesa restrittivamente come un genere soggettivo, in cui il locutore esprime se stesso attraverso un linguaggio altamente elaborato, talvolta ritorto fino all'asemanticità. La lirica è perciò, inevitabilmente, arte "alta", e questo anche se, negli ultimi cinquant'anni, essa ha più o meno diminuito il suo livello di chiusura, almeno da un punto di vista lessicale. Contrariamente a questo paradigma si è mossa una delle branche più interessanti della poesia di ricerca, racchiusa sotto l'etichetta di *uncreative writing*: si tratta di scrittori che mettono in discussione il valore alto, differenziale, del linguaggio poetico, componendo testi attraverso il montaggio di materiali non originali, estrapolati tanto da blog, come da conversazioni private o da trasmissioni televisive. *Day* di Kenneth Goldsmith è la trascrizione parola per parola di una copia del «New York Times» dell'1 settembre del 2000; in *This Window Make Me Feel* Robert Fitterman compone delle brevi prose partendo solo dai risultati ottenuti inserendo in un motore di ricerca web "this feels" o "this makes me feel"; K. Silem Mohammad scrive attraverso un procedimento perfettamente codificato chiamato *googlism* delle poesie dotate di un particolare gradiente di bruttezza che chiama "flarf", una sorta di *camp* digitale; in *piccoli suoni*, Marco Giovenale redige dei sonetti attraverso la giustapposizione di frasi e luoghi comuni raccolti tramite la pratica dell'*eavesdropping*. Quello che cercherò di sondare è se il linguaggio popolare, comunicativo e non opaco, possa trasformarsi in arte alta tramite il cambio di cornice e la rifunzionalizzazione (dalla comunicazione ordinaria al libro di poesia) a cui gli scrittori non creativi lo sottopongono. Se possa mediare un contenuto etico. Se il linguaggio *inautentico* del branco possa mediare, ai tempi del web 2.0, il rapporto tra singolo e collettività meglio del linguaggio *autentico* della lirica tradizionale.

**Francesca Valdinoci** (Liceo Artistico F. Arcangeli), *Le buone cose di pessimo gusto! Accumulazione kitsche museificazione dello spazio abitativo in La porta di Magda Szabó e nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk*

In questo intervento mi prefiggo di analizzare la tendenza all'accumulazione patologica e seriale di oggetti eteroclitici, afferenti alla sfera del *kitsch*, da parte dei protagonisti dei romanzi contemporanei *La porta* di Magda Szabó e *Il Museo dell'Innocenza* di Orhan Pamuk. Questi



oggetti, trasformati in “veicoli emblematici di ‘valori’ individuali e storici, [...] oggetti oggetti-ricordo, reliquie di un museo personale e collettivo” (Ceserani), rappresentano il binomio tra deposito eteroclito e luogo di culto declinato all’insegna del *kitsch*, inteso come “decontestualizzazione di tutto” (Orlando). Secondo la definizione benjaminiana, infatti, l’oggetto l’oggetto-ricordo [Das Andenken] altro non è che una reliquia secolarizzata. Il duplice e complementare aspetto dell’anticaglia, come merce del presente e come ricordo del passato, si origina nella sospensione tra corrosione ironica e sublimazione nostalgica dell’oggetto. Attraverso un’inversione del procedimento tradizionale di *ekphrasis* dell’opera d’arte, Pamuk crea ad Istanbul un museo contenente gli oggetti minuziosamente descritti nel romanzo. Mentre nella narrazione romanzesca è il protagonista a dare vita al museo con gli oggetti kitsch appartenuti alla donna amata, nella realtà è lo stesso autore a ricercare presso robivecchi, cantine e mercatini, vecchi oggetti, spesso veri e propri rifiuti, per creare uno spazio che riporti in vita gli oggetti tipici della media borghesia di Istanbul tra gli anni Settanta e Ottanta. Si interroga così, oltre alla relazione tra accumulazione kitsch e museificazione, anche il rapporto tra memoria individuale e collettiva.

**Francesca Valentini** (Università Ca’ Foscari di Venezia), *Neobarocco transoceanico: l’influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente*

Il ‘900 ha visto fiorire in America Latina un nuovo movimento letterario che Severo Sarduy ha definito Neobarocco. Quello che appare essere un ritorno alle forme e al linguaggio del Barocco seicentesco è tuttavia un fenomeno di più ampio respiro: la ricerca intellettuale, che porta autori come Carpentier e Lezama Lima ad utilizzare la metafora barocca come strumento conoscitivo della realtà, è un tentativo di affrancarsi culturalmente dal secolare giogo coloniale. Tuttavia, ad una fase in cui il modello da mettere in discussione era il modello europeo, segue una fase in cui il linguaggio barocco cambia il proprio carattere per farsi portavoce di una critica tutta interna al sistema ideologico borghese capitalista, utilizzando l’estetica barocca soprattutto come messa in discussione del sessuale binarismo normativo. Sarduy, Perlongher, Lemebel inaugurano una vera e propria seconda fase del neobarocco latinoamericano, dove la problematica della sessualità alternativa diventa centrale e determinante e spesso è affidata ad un linguaggio mascherato, travestito, comico, aggressivo e volgare. Frequentemente le categorie del camp e il kitsch sono state impiegate per descrivere questo particolare filone narrativo che si è imposto sullo scenario latinoamericano, ma che ha interessato anche altre realtà culturali. L’intervento si propone di analizzare il fenomeno nella seconda parte della produzione neobarocca latinoamericana e i riflessi che questa ha avuto sulla letteratura italiana a partire dalla lettura di *Petrolio* di Pasolini come esempio dell’influenza della letteratura cubana neobarocca nel panorama letterario italiano.