

Il tempo degli altri

a cura di

Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti



Collana Studi e Ricerche 73

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

Il tempo degli altri

a cura di

Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Copyright © 2018

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-099-6

Pubblicato a dicembre 2018



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Ariela Böhm, *Il tempo degli altri* (2016).

Indice

| | |
|---|---|
| Introduzione. Il tempo degli altri. Paure e speranze degli esseri umani e dell'arte | 1 |
| <i>Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti</i> | |

PARTE I – METODI, QUESTIONI, MODELLI

| | |
|---|----|
| Costruire tempi diversi. Su e giù nei luoghi e nelle storie | 11 |
| <i>Mariella Combi</i> | |

| | |
|---|----|
| Eternità dell'istante. Letteratura e fotografia in Russia | 33 |
| <i>Barbara Ronchetti</i> | |

| | |
|--|----|
| Dal tempo-altro al tempo-proprio. Statica, dinamica, erotica | 57 |
| <i>Camilla Miglio</i> | |

| | |
|--|----|
| Tempo del carcerato, tempo del moribondo, tempo dell'arte. Attraverso <i>Il mio secolo</i> di Aleksander Wat | 85 |
| <i>Luigi Marinelli</i> | |

| | |
|--|-----|
| <i>When things fall apart</i> . Quel mondo, prima e dopo | 101 |
| <i>Mariantonietta Saracino</i> | |

| | |
|---|-----|
| Quando <i>il tempo degli altri</i> entra in conflitto con la Storia | 117 |
| <i>Carla Subrizi</i> | |

PARTE II – ANALISI CRITICHE

| | |
|--|-----|
| Il tempo dell'amore nel <i>Tristan</i> di Thomas | 131 |
| <i>Arianna Punzi</i> | |

| | |
|---|-----|
| La dimensione del tempo e la funzione della memoria nella poesia di Kavafis | 143 |
| <i>Paola Maria Minucci</i> | |
| Tralfamadore | 153 |
| <i>Igina Tattoni</i> | |
| Di chi è il tempo nella fantascienza giapponese? | 165 |
| <i>Matilde Mastrangelo</i> | |
| PARTE III – LETTURE E TRASPOSIZIONI | |
| L'attesa nel terzo spazio: materiali da un laboratorio di traduzione | 179 |
| <i>Francesca Terrenato, Michela Dora, Orsola Ficetola, Francesco Spinarelli</i> | |
| Indice dei nomi | 189 |
| Contributors and abstracts | 195 |

Introduzione

Il tempo degli altri. Paure e speranze degli esseri umani e dell'arte

Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti

La qualità inafferrabile del tempo personale, in contrasto con il tempo della storia, occupa un posto di rilievo nelle riflessioni filosofiche, nelle indagini scientifiche e nelle creazioni artistiche; la ricerca di una raffigurazione capace di 'vedere' il tempo incontra una molteplicità di storie, di epoche e discipline lontane, e le dimostrazioni o i ragionamenti maturati nei secoli non hanno saputo risolvere i contrasti che questo campo di ricerca costantemente scopre: «Tutti viviamo nello stesso tempo cronologico e sulla superficie di un medesimo pianeta. Ma il tempo e lo spazio non sono omogenei, uguali per tutti» (BODEI: 1982, 17). Il tempo non può essere definito, percepito in un'unica maniera, o chiuso in contenitori, ma è spesso necessario inserirlo in una o più unità di misura, anche ai fini della semplice convivenza sociale. Con la metà del XIX e l'inizio del XX secolo, mentre da una parte filosofi e scrittori si pongono da un punto di vista post-positivistico il problema del rapporto tra tempo e memoria (Bergson), tempo ed essere (o esserci) (Heidegger), tempo e creazione (Proust), le osservazioni degli scienziati contribuiscono in forma sempre più rilevante a determinare le categorie del vivere quotidiano, indicando gli strumenti da utilizzare per indagare la realtà e misurare il tempo (FRASER 1991, 51); vincendo ostacoli e resistenze nella mentalità, si creano parametri e unità condivise di calcolo che conducono alla costruzione del 'tempo pubblico' e di una scansione riconoscibile dei giorni (cfr. KERN: 1988). Ma da parte di artisti e scrittori raramente si troverà un'accettazione acquiescente del rapporto inevitabile, ma anche falsante, della vera realtà degli individui e della loro esistenza, tra 'tempo pubblico' e 'tempo privato', fino a mettere in discussione il senso e il concetto stesso di 'tempo storico': in uno dei suoi fulminanti aforismi Oscar

Wilde arriverà a sostenere che «le età vivono nella storia attraverso i loro anacronismi» (WILDE 1979, 617).

Sul controllo e la precisione del 'tempo pubblico' si può edificare un impero burocratico, come racconta lo scrittore turco Ahmet Hamdi Tanpinar (1901-1962) nel romanzo *L'istituto per la regolazione degli orologi* (1962), in cui a partire dall'idea di riportare all'ordine gli orologi di tutti per risparmiare tempo, viene messa in piedi una costruzione artificiale con falsi filosofi e simulate dottrine di riferimento. L'organizzazione fortemente voluta da Halit il Regolatore, che spinge il protagonista Hayri İrdala a scrivere testi 'sacri' e *depliant* pubblicitari, o a istituire le stazioni di regolazione, prima ancora di essere smascherata dal punto di vista ideologico, crolla per una semplice innovazione tecnica: l'inizio del servizio telefonico dell'ora esatta che raggiunge tutti con democrazia e facilità. L'orologio come oggetto mantiene il suo valore, ma è piuttosto la strumentalizzazione del controllo del tempo degli altri che diviene mira dell'ironia narrativa di Tanpinar.

Il valore intellettuale ed etico che l'apparente scorrere cronologico dei giorni racchiude impone di includere nel campo di studio dedicato al tempo «l'esperienza concreta dell'individuo: i 'passaggi' esistenziali, storici e geografici, i legami con altri esseri umani, i mutevoli rapporti di scontro e di incontro con gli eventi che lo coinvolgono» (RONCHETTI, 2017, 25), collocando sempre ogni esperienza sensibile in un tempo non definibile. «Se il tempo trova il suo senso nell'eternità, allora esso va compreso muovendo da quest'ultima» (HEIDEGGER 1998, 23). Così il di lui a breve autore di *Essere e tempo*, apriva nel 1924 una sua conferenza su *Il concetto di tempo*, le cui tesi, ripensate, sarebbero presto confluite nel suo *opus magnum*, ma che evidentemente consuona con le ricerche della letteratura e dell'arte che in quel momento acquistano forse solo una maggiore consapevolezza rispetto a temi e questioni sentiti e dibattuti da sempre e in tutte le epoche. E, al tempo stesso, Heidegger teneva a precisare: «Il filosofo non ha fede. Se il filosofo domanda del tempo, egli è risoluto a *comprendere il tempo partendo dal tempo*, ovvero dall' *αἰ*, il quale ha l'aspetto dell'eternità ma si rivela come un mero derivato dell'essere-temporale» (ivi, 24). Così pure – per T. S. Eliot – saranno proprio scrittori e artisti a poter comprendere ed esplicitare meglio il 'senso storico' in quel rapporto che intercorre 'simultaneamente' tra passato e presente, ma inevitabilmente anche futuro, di un'opera, tra 'temporale' e a-temporale', laddove: «il senso storico implica non soltanto la percezione della qualità dell'essere 'passato' del passato,

ma la percezione della sua 'presenza'; il senso storico costringe un autore a scrivere non solo insieme alla propria generazione, di cui egli è la concreta incarnazione, ma lo spinge a scrivere anche con la sensazione che l'intera letteratura europea a partire da Omero (e in essa tutta la letteratura del proprio paese) ha una esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo. Questo senso storico – che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme – è ciò che rende uno scrittore 'tradizionale'. Ed è allo stesso tempo ciò che rende uno scrittore più acutamente consapevole della sua posizione nel tempo, della sua propria contemporaneità» (ELIOT 2017).

In questa prospettiva, se generalizzata, il tempo non appartiene a un soggetto isolato, ma è riconoscibile nella relazione del singolo individuo con gli altri (LEVINAS: 2001, 17), e può diventare fonte di paure e timori, ma anche di speranze e creatività. Angoscia di perdere il controllo del proprio tempo, di essere ingannati su di esso, di non averne, di essere giunti al limite massimo, o di averne troppo, come il carcere. Speranza e fiducia in un tempo che talvolta può tornare indietro, come nell'illusione dei ritratti fotografici, che può guarire le ferite, sistemare ogni cosa. Speranza degli uomini di lettere che il tempo diventi uno spazio da raccontare, sempre mobile e attuale, e che come ogni paura terrena si trasformi nel principio artistico di poeti e narratori.

Cimentarsi con le figure di *kronos* in dialogo con le forme dell'alterità comporta una messa in gioco di se stessi, poiché «la nostra vita è così poco cronologica» e «tanti anacronismi interferiscono nella serie dei suoi giorni» (PROUST: 1978, 235). Nei contributi del volume sono evidenziati diversi punti di vista dell'incontro fra tempo e alterità, che privilegiano di volta in volta una prospettiva antropologica, letteraria, artistica, sociale. Il campo di indagine (cfr. BOURDIEU: 2005) è vasto e ricco di implicazioni: dopo aver concluso il percorso critico si continua a pensare, a riflettere, a trovare riferimenti, a chiedersi se non sarebbe stato più efficace un diverso approccio, si sperimenta quel senso di incompletezza che il fluire del tempo inevitabilmente lascia e che sembra essere indissociabile da esso.

In linea con la 'Serie interculturale' in cui viene presentato, anche questo terzo volume – che segue *La patria degli altri* e *La lettura degli altri* – risponde all'esigenza di seguire un approccio interdisciplinare e interculturale, ragionando sui casi in cui il tempo si associa ad elementi di alterità o viene vissuto come altro da sé, con un senso di estraneità. Il tempo, sola materia intangibile e senza spessore della quale possiamo avere esperienza quotidiana (cfr. BAILLY: 2007), ma non sappiamo 'dire',

intrecciandosi con l'esperienza di mondi altri da noi, sovverte l'ordine visibile della natura e della storia e mostra il tempo dell'esserci. In questo spazio sospeso, che possiamo ricreare nella memoria o nelle anticipazioni di qualcosa a venire, il presente è una dimensione allargata ma non percepibile, tratteggiata dalla simultaneità degli accadimenti (cfr. KERN: 1988, 87-115 e 167-226). E così il quesito attorno alla percezione del presente e al suo ruolo nello studio del tempo occupa uno spazio notevole nelle riflessioni filosofiche e nelle indagini critiche. Gaston Bachelard, che pure considera il tempo come costituito da «atomi temporali isolati», assegna al presente la posizione di privilegio, poiché «è del presente che abbiamo coscienza» (cfr. BACHELARD: 2010, 55, 65, 80); muovendo da analoghe osservazioni Ernst Bloch considera invece il presente come una «zona d'ombra» che noi attraversiamo senza essere in grado di esperire sul momento, ma solo prima o dopo, nell'attesa o nel ricordo, e la sola condizione che ci consente di percepire l'attimo si verifica se esso è inserito in un contesto più ampio, in una rete di mediazioni (BLOCH: 2005, 340 e sgg. e passim), nell'incontro dialogico con una alterità. Il presente può giungere a invadere interamente il campo delle nostre percezioni, a farsi, per noi, unica espressione autentica del tempo. Viene in mente il familiare *Carpe diem*, un'indicazione comune a più latitudini e culture, dai greci ai romani al buddhismo zen. Forse, nel cogliere l'attimo, scopriamo la convenienza di non avere un intervallo di tempo così lungo da temere che esso ci venga sottratto da altri, che diventi degli altri, costruiamo l'illusoria impressione che l'attimo possa essere solo nostro: paura e speranza si incontrano nuovamente nella ricerca di un senso da assegnare al presente. L'esaltazione dell'effimero buddhista, il *mujo* giapponese – diverso dal *Carpe diem* latino ma con esso sintonico – può essere un antidoto per vincere la paura dello scorrere del tempo: ogni attimo ha la sua bellezza nella sua irripetibilità, non esiste tempo speso in maniera vana e l'attimo trascorso non può essere rimpianto, perché l'abbiamo amato consapevoli che fosse di natura fuggevole.

Agostino, più volte citato nel volume, indica nel presente l'elemento che in un certo senso giustifica l'esistere del tempo. Dall'altra parte del mondo, nel XX secolo, il filosofo giapponese Nishida Kitarō (1870-1945), riflettendo sull'idea del tempo di Agostino, espressa come un circolo infinito, in cui infinito passato e infinito a venire sono collegati in un infinito al di là, elabora un suo schema provando a connettere la concezione del tempo occidentale con quella orientale. Partendo dalla tesi che «il tempo è la forma fondamentale di ogni mondo reale» (NISHIDA: 2014, 69), egli

procede con l'assunto che il tempo che scorre da un passato infinito verso un infinito a venire non si fermi neppure un istante. Di conseguenza, scrive il filosofo giapponese, «infinito passato e infinito avvenire, colti a partire dal presente, si collegano nel punto di partenza del presente» (NISHIDA: 2014, 74). E prosegue: «Ciò che è nel presente è anima. Agostino sostiene questo. Cerco di essere ancora più preciso. [...] Il tempo è pensabile a partire dal presente e il presente è il posto in cui si è» (NISHIDA: 2014, 81); da questo la sua sintesi, che si avvicina alle teorie della relatività di Einstein, è che il presente, e con esso il tempo, siano legati al vero sé, e per questo sono diversi per ogni uomo (NISHIDA: 2014, 75-76). È il motivo per cui tutto *l'Ulysses* di Joyce può svolgersi in un giorno o il ciclo 'infinito' di Proust chiudersi ritornando al punto di partenza dell'ispirazione e scrittura della prima parola del ciclo medesimo: «Longtemps».

L'idea di tempo può essere radicata nel presente, in esso talvolta giustificata, o può riconoscere l'assenza di uno spazio presente, mutando il rapporto con il prima del passato e il dopo del futuro. Nel tentativo di creare le premesse per una comprensione di diverse concezioni del tempo, il volume prende l'avvio con un saggio sui rapporti tra antropologia e definizione del tempo, nel quale viene chiarito che gli antropologi «si sono interessati al tempo in quanto categoria imprescindibile e fondamentale per dare senso al mondo», esigenza ricorrente in tutte le società umane; del tempo vanno quindi studiate le varianti culturali, frutto delle diversità di ogni latitudine, e i cambiamenti che i ritmi contemporanei impongono all'idea di presente che sembra diventare inevitabilmente predominante (Combi). Alla definizione di tempo si intreccia la questione, altrettanto complessa, della sua misurazione, affrontata nel libro da più di un autore. Al di là dei calendari e degli orologi l'immaginario fornisce numerosi strumenti per misurare (e alterare) il tempo dell'uomo. Un'esperienza significativa è la relazione intima della fotografia con diversi piani temporali; la lastra fotografica riesce a fermare un istante del passato mostrando la distanza dagli altri momenti, dallo scorrere del tempo, perché «l'immagine impressa sulla carta conserva all'infinito qualcosa che ha avuto luogo una sola volta, ripete materialmente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente, porta con sé il suo referente, offrendo allo sguardo di un mondo in movimento la propria immobile presenza» (Ronchetti). La scansione del tempo è riconosciuta e calcolata dalla sfera dell'emotività, con l'ingresso dell'amore in una storia compare «il tempo psicologico la cui durata è misurata da una percezione interiore che dilata o comprime gli istanti del vissuto e in cui tutto pare conver-

gere in un presente che contiene in sé il passato e un futuro già scritto» (Punzi). Un ampio coinvolgimento dei sentimenti nel percepire lo scorrere del tempo nasce in situazioni estreme in cui gli attimi personali sono sotto il controllo degli altri, e devono essere scanditi con originalità per rimanere ancorati alla realtà, trovando di continuo soluzioni per non perdere il contatto con il tempo, e quindi con il vero sé. La condizione del carcerato, allora, per le contemporanee 'dilatazione' e 'restrizione' che il tempo subisce nello spazio coattivo della prigione, ricorda da vicino quella del moribondo (rispetto al suo stesso corpo e a tutta la propria esistenza) e, paradossalmente, dell'artista (rispetto alla sua creazione e a tutta la tradizione che la precede) (Marinelli). Le narrazioni di tempi e luoghi impossibili possono essere un modo per affrontare emotivamente il disagio della storia del Novecento, che ha conosciuto momenti di buio della ragione umana, diventando «strategie di sopravvivenza in un oggi invivibile» (Miglio). La difficile gestione del tempo può far entrare in gioco l'immaginazione, per spostare il dilemma in altri mondi, come quello della fantascienza, in cui si può giocare con il sentire dei minuti e delle ore, si possono creare soluzioni rassicuranti oppure far avvertire in maniera paradossale i rischi dell'uso e dell'abuso del tempo. Nelle società inventate, entro scenari futuribili, il tempo può creare ansia, perseguendo uno degli scopi della fantascienza, confondere e sconvolgere il lettore, ma contemporaneamente può fornire esilaranti vie di fuga. Nel racconto di Hoshi Shin'ichi, un orologio diventa simbiotico con colui che lo indossa, ne condivide le scelte fino ad arrivare a proteggerlo cambiando autonomamente l'orario (Mastrangelo). O ancora, si può tornare indietro nel tempo, non soltanto spostandosi in secoli remoti, ma costruendo una visione inversa della Storia, che viaggia all'indietro, come accade al protagonista di *Mattatoio n.5*, che riesce a trovare espressioni di poesia parlando del Secondo Conflitto Mondiale, che sa muovere dalla tragedia al lirismo ingenuo, nell'incontro letterario con altri spazi irreali (Tattoni). Al tempo possono essere attribuiti valori contrastanti: il romanzo borghese ne riconosce le qualità indispensabili in grado di regolare i ritmi della scrittura e l'organizzazione della collettività, e gli assegna una rinnovata capacità narrativa nella quale esprimere il senso stesso dell'esistenza. Nonostante la sua capacità mimetica il romanzo borghese europeo non permea, a differenza di altri campi, la cultura coloniale, nella quale la produzione scritta ha il gravoso compito di giustificare le proprie origini e la propria storia, messa a rischio dal colonialismo, scandendo il tempo degli inizi (Saracino). Nel rapporto tra colonizzatore e colonizzato vie-

ne messa in scena la lotta tra il tempo veloce della storia lineare, con la presunta perfezione imposta dalla tradizione europea del suo sviluppo continuo e uniforme, e il tempo dell'altro, del colonizzato, le cui varietà e differenze richiedono un tempo lento, «il tempo lento della traduzione e dell'interazione culturale» (Subrizi). Se il tempo è protagonista della letteratura, esso la accompagna nei transiti linguistici che i traduttori convogliano fra universi culturali diversi, problematica questa sottesa a gran parte degli articoli del volume che si muovono fra letterature straniere, affrontando la questione del tempo dello scrittore che collide e coincide con quello del traduttore (e del lettore). Nella poesia del greco-aleandrino Kavafis, le meditazioni sul tempo sono legate soprattutto alla memoria, e arricchiscono il volume di preziose riflessioni sul tempo filtrato dall'emotività (Minucci). Infine, una dimensione temporale influenzata dai «segni ed effetti di una cronologia soggettiva e intersoggettiva», viene proposta attraverso la lettura e la traduzione di alcuni racconti dell'autrice fiamminga di origine marocchina, Rachida Lamrabet, presentati per la prima volta al lettore italiano e posti in appendice al libro (Terrenato, Dora, Ficetola, Spinarelli).

L'inesorabile azione dissolvente del tempo, la fuggevole incertezza dell'attimo attraversano, sotto diversi sembianti, le indagini che, da campi disciplinari non sempre affini, rincorrono le fragili identità svelate al nostro sguardo nell'incontro con il tempo inconoscibile dell'esistenza. Se la paura – vieppiù incentivata da un uso distorto delle tecnologie e dei social-media – è che il nostro tempo, esistenziale e storico, sfuggendo al controllo e alla volontà, diventi il tempo degli altri, la speranza è che il tempo degli altri, muovendo fra territori e culture apparentemente estranee, catturi l'interesse, incoraggi la curiosità, trasformando la differenza e la distanza in un valore condivisibile, in grado di congiungere l'irripetibile istante dell'incontro con l'altro con l'anelito verso l'eternità della memoria, propria e altrui.

Riferimenti bibliografici

- BACHELARD GASTON (2010), *L'intuizione dell'istante* (1932), in: Id., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 2010, nuova edizione con revisione di Barbara Sambo, con un'introduzione di Jean Lescurie sulla poetica di Bachelard, traduzione di G. Silvestri Stevan, A. Pellegrino (1973).
- BAILLY JEAN-CRISTOPHE (2007), *L'immagine assoluta. Tempo e fotografia*, in: Federico Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 77-104.

- BLOCH ERNST (2005), *Il principio speranza* (1938-1959, pub. 1959), trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti (1994).
- BODEI REMO (1982), *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis (1 ed. 1979).
- BOURDIEU PIERRE (2005), *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore (or. 1992).
- ELIOT THOMAS STERN (2017), *Tradizione e talento individuale*, (da: Idem, *Il bosco sacro. Saggi su poesia e critica*, 1922), nuova trad. it. di G. Bordignon, "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale", n. 146, giugno 2017, disponibile in *open access* all'indirizzo: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=444.
- FRASER JULIUS THOMAS (1991), *Il tempo: una presenza sconosciuta*, trad. it. di Lucia Cornalba. Milano, Feltrinelli (or. 1987).
- HEIDEGGER MARTIN (1998), *Il concetto di tempo*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano (1924, ed. or. 1989).
- "International Society for the Study of Time": <http://www.studyoftime.org/>. Sito dell'associazione nel quale è possibile trovare informazioni sulla Società e sul suo fondatore, Julius Thomas Fraser, sulle conferenze, sulle pubblicazioni principali dei suoi membri dedicate al tempo.
- KERN STEPHEN (1988), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino (nuova ed. 2007 or. 1970).
- LEVINAS EMMANUEL (2001), *Il Tempo e l'Altro*, a cura di F. P. Ciglia, Genova, Il Melangolo (or. 1946-47, pub. 1948).
- NISHIDA KITARŌ (2014), *Problemi fondamentali della filosofia. Conferenze per la Società di Shinano*, a cura di Enrico Fongaro, Venezia, Marsilio.
- PROUST MARCEL (1978), *All'ombra delle fanciulle in fiore (À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919, ed. 1954), trad. it. di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, Torino, Einaudi.
- RONCHETTI BARBARA (2017), *Sguardo multiforme e presente transnazionale. Letteratura contemporanea e prospettive interculturali*, "Novecento Transnazionale", numero programmatico, 1, 2017, pp. 23-39, rivista disponibile in *open access* all'indirizzo: <http://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/index>.
- TANPINAR AHMET HAMDI (2014), *L'istituto per la regolazione degli orologi*, Torino, Einaudi.
- WILDE OSCAR (1979), *Frase e filosofie ad uso dei giovani*, in Idem, *Opere*, a cura di Masolino d'Amico, Mondadori, Milano 1979 (or. 1894).

PARTE I

METODI, QUESTIONI, MODELLI

Costruire tempi diversi. Su e giù nei luoghi e nelle storie

Mariella Combi

Lo sguardo antropologico sulla categoria 'tempo' di queste riflessioni si sofferma sia sulla diversità della sua percezione e misurazione in culture differenti, sia sulla fitta rete di relazioni che essa intesse tra la dimensione sociale e quella individuale. Affrontare un'analisi del tempo, per quanto contenuta, impone di ricordarne anche la complessità, l'ampiezza, l'ambiguità, la pervasività, l'universalità e le specificità culturali. Questo sguardo antropologico ricerca anche l'incontro con quello interculturale, che caratterizza questo volume, sebbene non possa per ovvie ragioni affrontare casi specialistici come, ad esempio, quello dello studio del tempo della fisica. L'approccio antropologico, con le varie articolazioni tematiche e i filoni teorici che lo caratterizzano, offre infatti un accesso privilegiato al discorso interculturale, interdisciplinare e transnazionale.

La categoria spazio-temporale è, dunque, la cornice all'interno della quale si disegnano i percorsi qui descritti privilegiando la dimensione temporale, la sua percezione e i suoi significati così come sono elaborati in società differenti. L'analisi si articola attorno a tre nuclei principali: il tempo e gli antropologi, il tempo degli "altri culturali", il tempo di molti nell'era della globalizzazione prodotta dalle tecnologie informatiche.

Il tempo, la sua percezione, è categoria fondante l'esperienza di ogni persona ed è oggetto di studio di discipline differenti che vanno dalla letteratura alle scienze sociali, dalla filosofia alla fisica, dalla psicoanalisi alla linguistica, di descrizioni, di ispirazioni poetiche e artistiche e via di seguito. Le mie riflessioni intendono presentare alcuni accenni ad altri ambiti disciplinari ed evidenziare le strette connessioni che l'analisi antropologica del tempo – e l'inseparabile categoria dello spazio – intrattiene con la letteratura, la teoria cognitivista, la dimensione estetica.

La letteratura e l'arte, secondo Marc Augé (2009) per esempio, testimoniano il rapporto esistente tra il concetto di tempo e la contemporaneità, intesa quest'ultima come un'espressione risultante dall'assunzione, ossia dalla presa in carico, da parte della nostra società sia del passato sia del futuro. Le scienze sociali e la letteratura devono, nell'era della globalizzazione, far fronte alla stessa sfida: affrontare un mondo nel quale, sempre più e in ambiti culturali sempre più estesi, si va diffondendo la percezione del tempo come accelerato e del presente come se fosse diventato un istante continuo. Questa situazione è riconosciuta in campi diversi del sapere e per certi versi impone che – sia la letteratura sia l'arte – debbano porre il contesto sociale tra gli oggetti centrali delle loro ricerche al fine di ritrovare, insieme al senso del tempo, anche una coscienza storica. L'analisi di Augé propone una serie di domande che devono essere poste per comprendere il ruolo e la relazione che la letteratura intrattiene con la propria epoca. Tra gli altri quesiti vi è quello relativo al ruolo delle descrizioni della propria contemporaneità, dei fattori che spingono all'azione nel sociale, di tramite esplicito del cambiamento oppure di espressione di un mutamento al proprio interno. Egli s'interroga anche su quali siano le difficoltà create dalla compresenza di problemi che derivano da questi rapporti con il sociale e con la storia, sia da quelli derivanti dalla forma. Egli propone, come approccio utile alla comprensione, la "dimensione antropologica" che così descrive:

La pertinenza dell'opera al proprio tempo si stabilisce, infatti, con criteri eminentemente antropologici: il rapporto dell'io con se stesso, il rapporto dell'io con gli altri, il rapporto dell'uno e degli altri con il tempo, che è loro comune ma che ognuno vive per la propria parte. I generi letterari, [...], possono essere collocati e definiti sulla base di questi tre criteri, e la forma letteraria, a mio avviso, è semplicemente il risultato della loro conformazione (AUGÉ: 2009, 58).

L'antropologo nel corso delle sue ricerche etnografiche, come è noto, non si fa coinvolgere completamente dalle persone che sceglie di studiare per comprenderne il modello culturale, da coloro che sono suoi contemporanei e che possono appartenere sia a culture differenti sia alla propria. Quella che instaura con i locali è una distanza che gli consente, osservando e partecipando alla loro vita, di comprendere la strutturazione e l'organizzazione delle loro conoscenze, della loro cultura. Lo stesso atteggiamento mentale può essere utile al letterato che scrive la sua contemporaneità perché attraverso questo distanziamen-

to può usare lo sguardo su quanto lo circonda e su quello che avviene traducendolo e fissandolo nell'espressione letteraria.

La ricerca di sé e degli altri è oggetto precipuo della letteratura e proprio per questo essa va oltre l'oggetto trattato in quel momento per narrare l'incisività della dimensione critica e la prospettiva verso il futuro. Gli autori pertinenti e aperti al cambiamento potrebbero essere coloro, dal punto di vista di Augé, che saranno consapevoli che la libertà è il problema interno a ogni cultura e che saranno in grado di rendere evidente la superabilità del ruolo dei mass media e del consumismo caratteristici della società globale. «Contemporaneo – afferma Barbara Ronchetti analizzandone le dimensioni letteraria, artistica e culturale – è colui che riesce a trasformare il tempo, a metterlo in collegamento con altri tempi, colui il quale sa leggere 'in modo inedito la storia'» (RONCHETTI: 2014, 13) perseguendo una finalità, un'urgenza alla quale non può sottrarsi.

In campo pittorico, un breve cenno è all'analisi proposta da Gianluca Ligi (2011) il quale, affrontando il senso del tempo, analizza i quadri della serie "Gli enigmi" di Giorgio De Chirico, in particolare *L'enigma di una giornata* del 1914. Nelle sue riflessioni relative al tempo, Ligi individua anche le relazioni che legano il pittore a Friederich Nietzsche e Martin Heidegger e le tecniche da lui usate per ottenere quell'atmosfera enigmatica dei suoi quadri con le piazze vuote che comunicano l'idea di una sospensione del tempo stesso. L'effetto è raggiunto grazie all'uso particolare di diverse prospettive lineari compresenti nello stesso quadro e delle ombre irreali rispetto alla direzione della luce, contraddicendo così le leggi fisiche della realtà. Il tempo e il suo enigma rappresentano per l'artista il tentativo di comprendere la natura sfuggente e imprescindibile dell'esistenza umana e della metafisica del quotidiano.

L'osservatore non se ne accorge razionalmente, ma lo *sente* emotivamente, lo percepisce con i sensi. Il primo di questi dipinti, detti poi *metafisici*, è stato ispirato da un'esperienza che ha sollecitato nell'autore la percezione di una ri-scoperta del già visto come una novità e la consapevolezza dell'inesplicabilità del momento come enigma (LIGI: 2011, 14-15).

1. Il tempo e gli antropologi

La concezione del tempo, si è detto, è universale sia come categoria fondante, usata dagli esseri umani per mettere ordine e per significare il mondo, sia come entità che deve essere condivisa da tutti i membri e,

contemporaneamente, come esperienza fondamentalmente soggettiva. Tutte le società, dunque, hanno qualche sistema di computo del tempo, qualche idea di sequenza o di durata, modi di misurazione che variano in base al tipo di economia, alle tecniche, al sistema rituale e all'organizzazione politica e sociale ma anche alla mitologia, alle credenze, alla cosmologia e al linguaggio.

Il senso da attribuire al tempo rappresenta dunque uno dei punti cardine di ogni cultura proprio per le interconnessioni che intesse con gli altri ambiti della conoscenza locale. E lo è nella cornice del suo inestricabile rapporto con la categoria dello spazio: da qui l'andare su e giù del tempo nei luoghi e nelle storie.

Gli antropologi, che studiano popolazioni fuori e dentro la propria cultura, sono interessati alla variabilità culturale nella concezione del tempo come costruzione sociale, risultante dalle parole e dalle azioni collettive, sin dai tempi di Émile Durkheim (1912) il quale introdusse la categoria 'tempo' come un prodotto dell'insieme di conoscenze caratteristico di ogni gruppo umano che è la cultura intesa in senso antropologico. Ossia, il tempo è un costrutto sociale – come lo spazio, la parentela, il rituale e così via – e dunque la sua percezione e le sue forme di computo variano con il variare dei saperi che le hanno elaborate e che fanno riferimento all'esperienza sia collettiva sia individuale. È per questo che le rappresentazioni collettive del tempo differiscono profondamente a seconda dei contesti culturali e storici. Questa posizione teorica è stata criticata, nella sua impostazione generale, da Alfred Gell e da Maurice Bloch, come si vedrà più avanti.

La continua attenzione dedicata al tempo socio-culturale riflette la sua pervasività proprio perché rappresenta una dimensione presente in tutti gli aspetti dell'esperienza e della pratica sociale. È inevitabile, quindi, per l'antropologo confrontarsi con la dimensione temporale e spaziale del gruppo umano presso il quale fa ricerca. E diventa anche significativo l'interesse da parte di molti antropologi illustri per questo aspetto dell'esperienza umana ovunque essa sia vissuta. Tra di loro è utile qui ricordare: Bronislaw Malinowski, Henri Hubert e Marcel Mauss, Edward E. Evans-Pritchard, Edmund Leach, André Leroi-Gourhan, Clifford Geertz, Arjun Appadurai, Jack Goody, Johannes Fabian, Alfred Gell, Nancy Munn, Maurice Bloch, Marc Augé. Ciascuno ha contribuito, riferendosi per lo più criticamente alle riflessioni degli studiosi precedenti, al continuo aggiornamento dell'analisi culturale del concetto 'tempo' nel corso dei cambiamenti sociali intervenuti nel-

lo svolgersi della storia. È per questo impossibile affrontare, in questa sede, un'analisi approfondita delle differenti teorie antropologiche.

L'antropologia stessa si è sempre collocata in contesti socio-culturali caratterizzati da più dimensioni temporali, in quelle società che hanno una propria percezione e una propria concezione del tempo e del suo trascorrere che sono diverse da quella occidentale di molti etnografi. Questa collocazione ha quindi influenzato, anche in modo inconsapevole, i rapporti tra il ricercatore sul campo e i soggetti "locali" della ricerca etnografica perché, come afferma Johannes Fabian (1983), gli antropologi sono "qui e ora" mentre gli oggetti del loro discorso sono "lì e allora". Tali differenze agiscono anche sulla scrittura etnografica quando il ricercatore descrive la propria esperienza vissuta sul campo.

È interessante notare che molte popolazioni preletterate non hanno nella loro lingua dei termini per indicare il passato, il presente e il futuro: questo è vero per molte comunità tra le quali si possono segnalare gli Huasteco, gli Apache, gli Aymara, i Nuer. Riferendosi a quest'ultima popolazione, Edward E. Evans-Pritchard ha affermato che sebbene nella sua analisi appaiano le parole 'tempo' e 'unità di tempo', i Nuer non hanno espressioni equivalenti a quelle presenti nella nostra lingua e «non possono, di conseguenza, parlare del tempo come facciamo noi, ossia come se ci fosse veramente una cosa che passa, che si può perdere, o guadagnare e così via» (EVANS-PRITCHARD: 1940, 103). Se, come è noto, parlare – e quindi dare un nome – fa esistere ciò che viene nominato, l'assenza di questi termini testimonia l'assenza di concezioni temporali che da noi sono considerate "naturali" oltre che essere abituali. E consente di sostenere, una volta di più, che la percezione della durata e il suo percorso immaginario collocato nello spazio geografico non è iscritta nel cervello alla nascita, ma è appresa culturalmente.

Vivere nell'era della globalizzazione tecnologica facilitata, per certi versi, l'approccio autocritico rivolto al passato poiché gli studi antropologici, che colmano l'arco temporale che va dai padri fondatori sino ai nostri giorni, hanno continuamente aggiornato il punto di vista e la portata dei cambiamenti intervenuti nelle società umane rispetto alla categoria 'tempo'. Il fenomeno che oggi maggiormente esprime la profondità di tali modificazioni è la velocizzazione dei ritmi di vita prodotta dall'espansione globale dell'uso delle tecnologie. Sicuramente imprevedibili ed eccezionali sono stati i cambiamenti introdotti dalla diffusione capillare dell'informatica nel campo della comunicazione, dell'informazione e degli spostamenti spaziali proprio per le loro implicazioni ri-

spetto alle categorie spazio-temporali e alla conseguente velocizzazione dei ritmi di vita occidentali ma non solo. Una delle conseguenze immediate di tali cambiamenti nella contemporaneità è il predominio che il presente sta acquisendo – o, meglio, ha già acquisito – rispetto al ruolo del passato e, contemporaneamente, all'inibizione dell'immaginazione del futuro, argomento questo che sarà affrontato più avanti.

È utile però ribadire le disegualianze presenti tra società, a livello mondiale, che a tale informatizzazione hanno o meno accesso, in particolare per il permanere di culture "locali", di luoghi "marginali", di sacche di esclusione. Tale diffusione esclude, infatti, un rilevante numero di persone sia per la sempre maggiore distanza tra ricchi e poveri anche all'interno del nostro mondo, sia per la notevole differenza esistente tra chi ha accesso alla conoscenza e coloro ai quali continua a essere negata, sia per l'ignoranza delle enormi possibilità offerte dal sistema di conoscenze globale. È sufficiente pensare al problema dell'alfabetizzazione e alla necessaria conoscenza seppur minimale dell'inglese.

I cambiamenti – culturali, sociali, economici, tecnologici – che sono avvenuti in questi ultimi decenni richiedono nuove interpretazioni. Nella società occidentale attuale, ad esempio, Arjun Appadurai affronta il nuovo ruolo dei consumi come 'creatori del tempo' e della sua conseguente mercificazione alla quale fa riferimento anche Marc Augé. Tale fenomeno, per la sua diffusione, molto differisce dal tempo dell'analisi di quell'"intervallo di tempo" individuato da Malinowski e da Mauss che separava e scandiva ritualmente i diversi atti di donazione che erano alla base dello scambio economico in molte società "primitive". Il consumo oggi crea il tempo e le differenti modalità economiche influiscono sui modi differenti della sua mercificazione. Una delle conseguenze è che oggi «il passato non è una terra cui tornare in una semplice politica della memoria, ma è diventato un deposito sincronico di scenari culturali, una specie di archivio centrale del tempo, cui fare ricorso come meglio si crede» (APPADURAI: 2001, 49) sulla base di quelli che sono gli interessi del contesto geopolitico e del momento.

Un ambito 'classico' all'interno del quale la categoria spazio-temporale è stata collocata nelle ricerche antropologiche è quello dell'opposizione natura/cultura. Essa è ritornata a essere oggetto di attenzione perché è un argomento utile per creare una rete di scambi tra contributi disciplinari diversi, ognuno dei quali mantiene comunque la propria specificità. Interessanti a tal fine sono le teorie di Maurice Bloch, il quale già nel 1977 ha presentato una suddivisione tra un

tempo 'rituale', ciclico e statico che è motivato ideologicamente e costruito socialmente, e un tempo 'mondano', che sarebbe invece basato su universali cognitivi e sull'osservazione di processi naturali che non dipendono da contesti sociali. In *L'Anthropologie et le Défi cognitif* (2013) Bloch affronta, invece, alcune questioni – tra le quali il tempo, l'immaginario e i viaggi nel tempo, la memoria – presenti in opere che dal passato arrivano sino ai giorni nostri. Il suo intento è di segnalare i limiti dei risultati delle ricerche antropologiche, limiti che potrebbero essere superati da un incontro della disciplina con le scienze cognitive, in particolare con il cognitivismo psicologico. I risultati precedenti andrebbero rivisti con un nuovo sguardo senza per questo modificare di molto la metodologia etnografica e la teoria antropologica sulle quali si fonda la pratica di quanto gli antropologi stanno già facendo.

In quest'ottica, Bloch ripercorre criticamente alcune ricerche importanti tra le quali, per quanto concerne il tempo in società differenti, quelle sulla categorizzazione e sulla percezione della durata. Egli assume una posizione molto critica, comune per alcuni versi ad Alfred Gell, che non condivide quelle teorie che intendono dimostrare l'esistenza di una percezione del tempo differente in società diverse come risultato del solo apprendimento culturale 'locale' contro l'universalità delle teorie cognitive, anch'esse limitate in questa loro posizione. Così egli descrive il suo progetto:

Innanzitutto, mettere in evidenza la presenza di ipotesi cognitive non esaminate, e dunque perniciose, nei testi che non fanno alcun riferimento al lavoro empirico o teorico in psicologia. Successivamente, confrontare le ipotesi psicologiche implicite presenti in alcuni lavori antropologici e ciò che le scienze cognitive fanno sullo stesso soggetto. Noi vedremo che questo permette di mettere in dubbio le conclusioni di questi lavori, così come sono formulate, ma soprattutto di rivelare, negli scritti degli antropologi, delle ricchezze nascoste che permettono di formulare delle questioni pertinenti per guidare le ricerche future in antropologia e in psicologia cognitiva. (BLOCH: 2013, 93).

Nella sua analisi critica, egli individua innanzitutto come 'responsabile' del diffondersi di errati approcci teorici alla cognizione del tempo in antropologia, il perdurare dell'influenza delle teorie di Émile Durkheim e Benjamin Lee Whorf. Nei due autori, Bloch rintraccia delle inattese condivisioni di fondo che sono raggiunte attraverso percorsi teorici molto differenti basati, l'uno, sull'affermazione esplicita

che la percezione della durata è prodotta dalla singola cultura e, l'altro, sull'importanza dell'influenza della lingua sul pensiero. Alla fine, secondo Bloch, ambedue hanno condiviso l'idea che la cognizione del tempo, «in quanto essa ha di più fondamentale», è differente poiché è basata sull'insieme delle conoscenze trasmesse nel corso del tempo dai membri della propria società di appartenenza. E ambedue hanno segnalato l'esistenza di una percezione, «negli occhi della gente normale», che trasforma questo sapere arbitrario in un 'dato naturale'. Egli si concentra poi su due testi etnografici che affrontano il tema: *I Nuer* di Edward E. Evans-Pritchard (1940) con il loro 'concetto di tempo', già citato, e *The Fame of Gawa* di Nancy Munn con la sua analisi di centinaia di testi sulla percezione del tempo in antropologia (1986).

Il permanere di queste interpretazioni è individuato da Bloch nella paura che l'antropologia ha nei confronti dell'autorità delle scienze 'dure', timore che si traduce nella volontà di dimostrare la superiorità del modello analitico delle scienze umane e sociali, superiorità fondata sulla loro ampiezza e profondità. La riflessione su questi cattivi rapporti tra antropologia e scienze cognitive e naturali lo porta a concludere che esista un atteggiamento di chiusura nei confronti di tali studi i quali sono considerati colpevoli, da parte degli antropologi, di dare poco spazio al ruolo della cultura nella percezione del tempo. Essi li accusano di pensare che «gli umani integrino l'informazione temporale solo nel modo delle stupide macchine fotografiche, che fotograferebbero dei fatti presenti senza alcun intermediario e organizzerebbero delle reazioni dettate da degli orologi animali innati» (BLOCH: 2013, 95). Una maggiore raffinatezza teorica caratterizzerebbe invece l'antropologia (e le scienze umane e sociali in generale) perché le spiegazioni della percezione e della valutazione del tempo si richiamano alla sua costruzione storica, alla sua dipendenza dalla cultura e alla sua plasmazione che è influenzata da componenti sociali, economiche, politiche, filosofiche ed estetiche. La posizione teorica soggiacente in questa lotta, per il predominio sull'altro campo disciplinare, è il permanere di una netta opposizione tra natura e cultura che, si è detto, da qualche anno si sta tentando di affrontare e superare anche grazie all'incontro proprio con le scienze cosiddette esatte.

Le possibilità offerte dall'incontro – anche a partire dalla categoria 'tempo' – tra antropologi e psicologi cognitivisti consistono quindi, secondo Bloch, nella possibilità di individuare nuovi percorsi che potranno ampliare e approfondire le ricerche arricchendo ambedue le

discipline e creando interpretazioni e comprensioni nuove con un approccio critico su quanto già si conosce. Proporrei un passaggio ulteriore: l'incontro e la collaborazione anche con le neuroscienze le quali, nonostante la *fiction* delle situazioni di laboratorio e dell'inevitabile alterazione dell'esperienza dovuta all'estraneità non solo degli strumenti che si indossano, possono comunque contribuire con i loro apporti quantitativi alla comprensione dell'attività cerebrale e all'impatto su di essa del contesto culturale, della gerarchia e delle percezioni sensoriali, delle attività emotive delle persone.

2. Il tempo degli altri

È difficile pensare oggi che qualcuno percepisca il trascorrere del tempo e lo misuri in un modo differente da quello che noi consideriamo 'naturale', inevitabile. Eppure le ricerche etnografiche presso moltissime popolazioni continuano a rilevare e a dimostrare l'esistenza di questa variabilità la cui spiegazione, si è detto, divide gli antropologi.

Le critiche antropologiche al concetto di cultura, che hanno avuto un ruolo importante nel cambiamento di paradigma della metà degli anni '80 del Novecento, vertevano sulla presunta inscindibilità della relazione tra cultura, lingua e luogo geografico. Relazione impossibile da sostenere, per ragioni ben individuabili nella situazione attuale di espansione sempre maggiore delle società transnazionali e interculturali, ma che è utile da ricordare anche per quanto concerne l'analisi della categoria 'tempo' in un mondo globale.

La pluralità dei modi di assumere e di dare significato al tempo in società differenti è soggetta, dunque, a profondi cambiamenti ma non certo a una resa all'omogeneizzazione, a causa dell'espansione e della conseguente interconnessione globale, delle tecnologie che lo deformano (rispetto ai canoni classici), lo espandono, lo frammentano e lo velocizzano suscitando trasformazioni estranee al contesto culturale. D'altronde, è sufficiente pensare ai tempi diversi che scandiscono la vita in città e quella in campagna, ancora ai giorni nostri, oppure al cambiamento che sta avvenendo nelle caratteristiche stagionali, attribuite al riscaldamento globale e alle sue conseguenze sul lavoro agricolo o, ancora, alla percezione strettamente personale – che ognuno ha sperimentato consapevolmente – sul suo fluire troppo veloce o troppo lento in situazioni caratterizzate da coinvolgimenti affettivi diversi.

Tra le ricerche che hanno tra le loro finalità prioritarie quella della comprensione della percezione del tempo di una popolazione, sono interessanti due casi di culture, diverse da quella genericamente definita come occidentale, nelle quali il tempo ha un'esplicita collocazione anche spaziale differente. Ossia, il passato non è collocato in luoghi simbolici dietro di sé, alle proprie spalle, né il futuro è percepito come una proiezione in avanti. Quello che è emerso da queste due ricerche è un percorso che illustra modi diversi di costruire e collocare la dimensione temporale nello spazio che sta tra immaginario e realtà, che parla di luoghi reali e di spazi metaforici. La spiegazione di questa per noi inusuale collocazione deve essere individuata nei miti di origine, in quei racconti che, nel dipanarsi delle trame e delle azioni narrative, danno un senso alle azioni e alle credenze di una popolazione mentre a noi paiono solo racconti bizzarri perché non sono come i nostri (che sono a loro volta considerati bizzarri dagli altri che ci osservano). Infatti, per molti occidentali il tempo è un concetto lineare con il corpo come nucleo di riferimento nella collocazione del passato alle proprie spalle e il futuro davanti a sé. A lungo si è pensato che la cognizione del tempo fosse universale mentre oggi si ritiene che sia fortemente influenzata dalla cultura.

Una ricerca in corso da alcuni anni in Papua Nuova Guinea, ad esempio, ha reso possibile un incontro fra antropologia culturale e scienze cognitive proprio per quanto concerne la comprensione della categoria del tempo degli Yupno, in particolare degli abitanti del villaggio di Gua, una popolazione di circa 8.000 persone che vive isolata tra le montagne dell'Upper Yupno Valley senza elettricità e senza strade. I villaggi sono piccoli, circondati da montagne e le abitazioni sono capanne dal tetto di paglia mentre la città più vicina è a diversi giorni di cammino. L'ambiente naturale è alla base della loro concezione del tempo con il passato in discesa e il futuro in salita.

Rafael Núñez, che studia 'la cognizione dalla prospettiva della mente incorporata' ed è direttore dell'*Embodied Cognition Laboratory* dell'Università di San Diego, e il suo collaboratore Kensy Cooperri-der hanno mostrato infatti che gli Yupno percepiscono la temporalità e la spazialità in modo diverso da quella che noi occidentali diamo per scontata ma, soprattutto, attribuiamo a tutti gli esseri umani. Questa società, si è detto, non pone il corpo come perno centrale ideale e non si basa neppure sulle direzioni cardinali o su luoghi a esse corrispondenti. Il tempo è, invece, un concetto topografico che si snoda all'insù

e all'ingiù. Questa particolarità è stata individuata dai due ricercatori attraverso l'analisi dei gesti soprattutto nell'abitudine di indicare con il naso – piuttosto che con il braccio – che è preferibilmente utilizzata dagli Yupno. La gestualità individuata in 27 interviste ha quindi consentito di rilevare una preferenza nelle indicazioni relative al giù, al basso per riferirsi al passato, verso la foce del fiume locale. Il futuro, invece, è segnato indicando verso l'alto, cioè verso la sorgente del fiume a monte dei Gua. I punti relativi al passato, lato valle, sono sulle linee dei rilievi verso la foce del fiume mentre il futuro è verso monte. Núñez e la sua *équipe* ritengono che questo derivi dal mito di fondazione degli Yupno nel quale si narra che i loro antenati arrivarono dal mare all'angolo est dell'isola Papua Nuova Guinea e che essi risalirono la valle montana fino a 2500 metri. Per questo motivo essi collocano il passato nel fondovalle mentre il tempo scorre seguendo il senso della loro salita verso le case sulle alture che circondano la valle.

In un'altra parte del mondo, anche la società huauulu dell'Isola di Seram nell'Indonesia orientale, studiata da Valerio Valeri (1999), iscrive il passare del tempo nello spazio geografico in un modo particolare e ritrova nel mito di origine il significato di questa pratica¹. Questo caso di studio è utile per comprendere le ragioni di questo tipo di relazioni che legano tempo, spazio e racconto mitico. È da ricordare che ci sono due forme di tempo cronologico che sono contemporaneamente presenti in tutte le società: il tempo *ciclico* e il tempo *lineare*, spesso accanto ad altre forme di computo temporale. La ragione della diffusione di queste divisioni del tempo, e la loro oggi riconosciuta inscindibilità, è dovuta, nel primo caso, al ripetersi di eventi che hanno un ordine stabilito tra di loro (i giorni della settimana), mentre il secondo è basato su un ordine di successione che non prevede ripetizione (gli anni) e che si basa su cicli naturali.

Gli Huaulu hanno un calendario che non va oltre il mese ed essi misurano il tempo contando i cicli lunari. L'idea stessa di 'anno' è assente

¹ Francesco Remotti in *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio del tempo e del potere* (1993) ha studiato il caso delle capitali mobili africane del periodo precoloniale che presenta alcune analogie con gli spostamenti nello spazio e la ricostruzione del passato. Nel caso delle capitali mobili, egli ricercava il significato di questi movimenti spazio-temporali e le sue regole individuandoli nelle relazioni tra spazio, tempo e potere. Al momento della morte del sovrano, le capitali erano abbandonate e distrutte e in quel luogo non era possibile ritornare. La ricostruzione del percorso degli spostamenti nello spazio rappresenta, in questo caso, contemporaneamente la ricostruzione del tragitto del potere producendo così un'azione storiografica.

e questo li porta a ignorare l'età precisa delle singole persone. Gli eventi che scandiscono il tempo passato riguardano, invece, accadimenti di ordine genealogico, politico e militare e, soprattutto, *residenziale* che sono stati fissati nella memoria. Sono i luoghi, infatti, ad essere alla base della misurazione spaziale del tempo, quei luoghi che essi hanno abitato nel corso della loro storia. Lo spazio geografico ha fissato tutte le soste che gli Huaulu hanno effettuato nel corso dei loro numerosi spostamenti sul territorio creando così la possibilità di ricostruire il tempo passato.

Le ragioni di questo privilegio cronologico accordato allo spazio sono al tempo stesso materiali e cognitive: materiali, perché ancora oggi gli Huaulu cambiano spesso il sito del loro villaggio o delle loro case; cognitivo perché lo spazio ha il vantaggio - essenziale per la memoria - di distinguere nel presente ciò che fu distinto nel passato (VALERI: 1999, 22).

Inoltre, i luoghi delle soste offrono degli ancoraggi nella memoria più solidi delle feste e delle vite degli antenati che possono, con il passare del tempo, confondersi in una società senza scrittura. Questo spiega anche la presenza di espressioni e termini che indicano proprio questi spostamenti spaziali dal passato più remoto, il tempo del mito, all'attualità. Abbandonare i luoghi che si sono abitati, vietandone come vedremo il ritorno, è coerente con l'idea presente in questa società del 'non ritorno' ed esprime l'irreversibilità del tempo. L'originalità di questa interpretazione è insita nel fatto che la scelta degli spazi delle fermate non è casuale, ma segue un percorso tendenziale che va 'da monte a valle' suggerendo lo svolgersi di un tempo che segue un andamento lineare dall'alto verso il basso e, contemporaneamente, dall'entroterra al mare. E soprattutto è un orientamento che non può essere invertito poiché le ragioni mitiche proibiscono non solo di abitare luoghi già occupati ma anche di guardare indietro verso il sito originario.

Il mito, per Valeri, racconta che accanto al movimento nello spazio che parte dalla fondazione del primo villaggio vi fu uno spostamento a esso precedente che andava in senso contrario. Il villaggio a nord non è il luogo originario della nascita del popolo Huaulu ma il loro primo posto sull'isola di Seram che, nel racconto mitico, era collocata negli abissi oceanici. Gli antenati abitavano un luogo situato 'in basso', all'opposto del villaggio situato in alto nella mappa immaginaria che vede il mondo attraverso la metafora di una montagna o di un cono.

In questo luogo originario, non vi erano né il sole né la luna, ai quali fa riferimento il computo del tempo degli attuali Huaulu, e in questo luogo ideale il tempo in realtà non c'era: gli esseri umani morivano per rinascere in età giovanile e ogni coppia allevava una coppia di bambini identici agli adulti che di loro si occupavano. Si tratta del tempo dei *romuromuem*, dei principali luoghi mitici huauulu, così chiamati dal nome dei personaggi di cui raccontano le gesta. Fu la minaccia della morte definitiva che mise in crisi questo universo mitico della reversibilità poiché la morte è l'immagine stessa dell'irreversibilità, e dunque del tempo. L'arrivo della morte incitò gli antenati a fuggire ed è per illuminare il loro percorso di fuga che fabbricarono la luna – il primo orologio – e la misero in cielo, ma nel fare questo crearono il primo computo del tempo, il tempo ciclico e con esso il tempo lineare, quello della morte reale. Accanto alla luna fu messo il sole, suo fratello, per completarla. Nel momento in cui il sole sorse, il fondo dell'oceano si sollevò e la barca su cui viaggiavano gli antenati si trasformò in pietra costituendo il nucleo dell'isola di Seram e il sito del primo villaggio. Nel momento in cui si creò l'isola, si creò anche la morte.

Scendendo progressivamente dalla sommità della montagna originaria, gli Huaulu si sono perciò stesso allontanati dal punto in cui la temporalità reversibile del mito dovette lasciare spazio alla temporalità irreversibile della storia. «Il ritorno indietro è dunque diventato via via più difficile, fino a che il divieto di mettere piede nel sito del villaggio originario, e persino di guardarlo, ha reso tale ritorno definitivamente impossibile» (VALERI: 1999, 30). È un contesto mitico, immaginario e arcano che dà senso all'origine del mondo e al significato che esso acquista anche nell'attualità. Esso spiega il perché delle cose e il senso del destino che attende l'umanità secondo l'interpretazione che ne dà quel gruppo umano particolare.

Ed è questo tipo di ricostruzione del tempo degli altri che Alfred Gell critica nella sua teoria che ha, tra le sue finalità, proprio quella di disperdere l'aura di mistero e di paradosso che circonda il tempo il quale non deve provocare "alcun timore", come un qualsiasi altro aspetto della nostra esperienza:

Non c'è un mondo delle fate dove le persone hanno un'esperienza del tempo che è fortemente differente dalla nostra, dove non c'è passato, presente e futuro, dove il tempo non si muove, o insegue la propria coda, o va avanti e indietro come un pendolo. Tutte queste possibilità sono state sollecitate nella letteratura sull'antropologia del tempo, [...],

ma esse sono tutte travestite, generate dal processo di riflessione degli studiosi (GELL: 2001, 315).

Troppo ampia e articolata è stata la discussione pluridecennale tra gli antropologi sul proprio ruolo culturale e sull'incidenza che esso ha nella comprensione del mondo degli altri per affrontarla in questo contesto. È anche noto che stare sul confine tra due tipi di conoscenze offre la possibilità di una negoziazione di significati che passano sia dalla traduzione di lingue sia da quella di simboli, ambedue espressioni culturali. Le posizioni teoriche di Gell suscitano interesse, ma talvolta paiono riflettere influenze decostruzioniste piuttosto che la ricerca di una comprensione nel riconoscimento della diversità. L'origine della categoria spazio-temporale e la sua universalità può avere le sue radici in una storia, in un mito e nel computo che ne deriva senza per questo precludere, dal mio punto di vista, l'incontro con la loro dimensione scientifica e razionale occidentale. Ma è necessario trovare dei punti di incontro tra i due modelli interpretativi e introdurre gli opportuni cambiamenti in ambedue i contesti conoscitivi.

Ogni gruppo umano ha un mito di fondazione il quale, narrando storie e intrecci di pensieri e di azioni divini o ultraterreni, detta le regole della società che quel gruppo continua a seguire, per molti suoi aspetti, sino ai giorni nostri. E la creazione della luce, della parola e del tempo rientra tra le categorie fondanti la nostra società, quelle che spiegano la nascita del mondo e il modo di dare a esso un senso, di significarlo. Si può pensare alla cultura occidentale, tanto per non guardare sempre lontano da noi, e alla sua suddivisione temporale in giorni che confluiscono, prendendo il computo minimo, in una settimana: non si richiama per nulla all'opera di un Dio che crea il mondo e il settimo giorno riposa? Eppure questo non ha impedito sensazionali scoperte scientifiche in tutti i settori della conoscenza a partire dal computo dell'universo.

3. Il tempo di molti nell'era della globalizzazione informatica

Parlare del tempo nell'era informatica attuale significa affrontare l'analisi della sua percezione in gran parte delle società che utilizzano il web annullando la realtà dei luoghi culturali e geografici nei quali la vita scorre. L'influsso della diffusione a livello mondiale dei mass me-

dia, della rete nonché della velocizzazione degli spostamenti nello spazio ha prodotto il concomitante espandersi delle regole che governano il campo della comunicazione e le sue ricadute sulle società e sul singolo. La percezione spazio-temporale ha subito importantissimi cambiamenti in questi ultimi decenni che derivano, come è notissimo, dall'enorme accessibilità alle visioni del mondo, ai metodi scientifici, agli immaginari, all'istantaneità delle risposte, alle informazioni in tempo reale, ecc. Parlare dell'era della globalizzazione significa incominciare a riflettere sui pregi e sui limiti di questo processo che in occidente ha avuto la sua origine e che si riversa scombuscolando, alterando ritmi, frammentando e velocizzando l'uso della categoria temporale in moltissime società.

La differenza proposta da Augé tra rovine e macerie rappresenta bene, dal mio punto di vista, l'enorme differenza che separa il mondo che fu da quello attuale. Il passato è rappresentato dalle rovine sparse nel mondo, da Angkor all'Acropoli, dai siti africani ai reperti archeologici di casa nostra. Una passeggiata contemplativa tra le rovine offre una possibilità unica: quella di esperire il passato come tempo 'puro'. È un tipo di tempo lontano dalla storia classicamente intesa, non databile, che suscita emozione e che provoca una sensazione che talvolta l'arte riesce a riprodurre. Ciò che colpisce nelle rovine è, infatti, la loro capacità di assumere la forma di un'opera d'arte o di un ricordo senza passato. Perché le rovine offrono l'esperienza del tempo, non un viaggio nella storia in quanto quest'ultima è troppo complessa per essere ridotta alla pietra che resta. Il luogo delle rovine parla, a chi lo guarda, non di un solo passato ma di tanti passati che esso richiama alla memoria, testimoniandone le perdute funzioni e dà alla natura che lo circonda, o che lo penetra, un marchio temporale. Di particolare interesse è l'idea che esista una fondamentale differenza tra le macerie che la storia recente ha prodotto e le rovine che provengono dal passato perché le prime rappresentano la distruzione nella storia mentre il tempo 'puro' delle rovine è quello che la storia ha perso. Per questo, il futuro non avrà più rovine poiché il mondo globale odierno non ha e non dà il tempo per produrle.

In questa interpretazione è presente un tema ricorrente nelle analisi che Augé ha dedicato alla categoria spazio-temporale e alle sue implicazioni. Ad esempio, il predominio del presente che il processo di globalizzazione sta rendendo sempre più evidente a discapito delle relazioni con il passato e delle immagini del futuro oppure la dimensione

personale legata all'età che scivola in avanti. Queste nuove esperienze del tempo, che sono vissute sia da tutta la società sia dal singolo, sono il risultato dell'accelerazione prodotta dalle 'nuove' tecnologie, dalle scoperte scientifiche e dai loro effetti collaterali indesiderati e inaspettati.

Da uno o due decenni, il presente è diventato egemonico. Agli occhi dei comuni mortali esso non è più frutto di una lenta maturazione del passato, non lascia più trasparire i lineamenti di possibili futuri, ma si impone come un fatto compiuto, schiacciante, il cui improvviso sorgere fa sparire il passato e satura l'immaginazione del futuro (Augé: 2009, 27).

La propagazione a tutto campo dell'uso dei mass-media e delle diverse tecnologie informatiche dà l'illusione della caduta di confini e dell'immediatezza, il 'qui e ora' della reperibilità perenne, degli sms e delle e-mail, dei *selfie* e della condivisione istantanea. Il tempo della quotidianità e della mobilità fisica, invece, continua a scontrarsi con gli intoppi della viabilità, dei ritardi, del tempo lento della burocrazia, del cattivo funzionamento dell'ADSL ecc., quei 'tempi morti' dei quali parla Augé (2014) che destabilizzano la percezione e l'organizzazione dello scorrere della vita di tutti i giorni creando contraddizioni che suscitano sensazioni di malessere, di disagio.

Accanto alla quantità e qualità degli effetti positivi prodotti dall'introduzione dei mezzi di comunicazione e informazione e dalla velocizzazione degli spostamenti nello spazio è importante ricordare, quando si affronta l'analisi della realtà culturale contemporanea, che non tutte le promesse di miglioramento si sono avverate. Si tratta di quelle aspettative create, intorno agli anni '90 del Novecento, dalla diffusione della presenza dei PC nelle case, dalla rete e dalla conoscenza sempre accessibile di quanto l'essere umano ha prodotto intellettualmente e materialmente, dalla flessibilità delle scelte di vita, dall'ampliamento e approfondimento del sapere, dagli effetti positivi sul sistema ecologico del pianeta. Da un lato, quindi, la velocizzazione ha creato importantissimi risultati favorevoli da non sottovalutare sia scientifici – con importanti ricadute sulla conoscenza e sulle pratiche di moltissime discipline e di ricerche a livello mondiale – sia di qualità della vita quotidiana di tutti, siano essi indigeni o immigrati o nostrani.

Dall'altro lato, accanto, si sono avuti degli effetti deleteri, non tutti prevedibili, inconsapevolmente prodotti dal contesto informatico, alcuni dei quali cito brevemente. Innanzitutto, è per me importante il fatto che questi strumenti non insegnano a conoscere o ad appren-

dere, modificando così il concetto stesso di sapere. La velocizzazione del tempo attuale è concretizzata nella metafora attribuita a Pierre Bourdieu, dei 'pensatori rapidi', persone che pensano a una velocità maggiore di 'quella di un proiettile in traiettoria' cestinando l'idea di persone pensanti che dedicano tempo alla riflessione e alla documentazione di quanto hanno pensato.

Un altro aspetto, rilevato già da tempo e da molti studiosi, è che queste tecnologie stanno impostando un nuovo modello di apprendimento che sembra attenuare i confini tra realtà e finzione. Si riduce, in questo modo, quel fondamentale filo che interconnette le pratiche di vita e le fughe nell'immaginario e nel virtuale che divengono esperienze personali determinanti.

E ancora nella contemporaneità è da segnalare un altro fenomeno attorno al quale si indirizzano ricerche interdisciplinari, interculturali e transnazionali che è, probabilmente, prodotto dalla forte parcellizzazione del tempo stesso: l'ascesa del presente al rango di tempo *tout court*.

La dipendenza continua e totalizzante, nelle differenti sfere della vita sociale e personale, prodotta anche da strumenti plurifunzionali portatili – come lo *smartphone* o il *tablet* – e dai contesti planetari, produce quella sottile sensazione che spesso pervade di non aver tempo a sufficienza, di percepire le scadenze sempre più ravvicinate, di rincorrere la velocità oltre il fluire temporale. Per quanto sicuramente possano essere sensazioni personali condivise, tali percezioni rinviano comunque alle trasformazioni in atto in tutta la società. Le reazioni a queste caratteristiche del contesto sociale e culturale contemporaneo stanno provocando un aumento della richiesta e della ricerca di pause di riflessione, di tempi lenti, lontano dalla città, dai suoi ritmi e dalle tecnologie, che vadano oltre la superficialità dell'informazione istantanea, di quella forma di *non sapere* che si appaga della risposta breve e immediata a qualsiasi quesito. Come non ricordare i romanzi *Momo* di Michael Hende o *La lentezza* di Milan Kundera e la scoperta che l'andare lentamente ha fortissimi legami con la memoria. «C'è un legame segreto fra lentezza e memoria, fra velocità e oblio. [...] Il grado di lentezza è direttamente proporzionale all'intensità della memoria; il grado di velocità è direttamente proporzionale all'intensità dell'oblio» (KUNDERA: 1995, 45).

Si sta diffondendo, inoltre, la tendenza a ricomporre la frammentazione temporale che si fonda anche sull'aspettativa di risposte immediate alla possibilità di coinvolgimenti tecnologici, ovunque e in qual-

siasi momento della giornata, e di qualsiasi tipo – lavorativi, familiari, amicali, affettivi, consumistici e altro ancora. «Quando il tempo è suddiviso in intervalli sufficientemente piccoli, alla fine smette di esistere in quanto durata. Quello che resta è un unico istante, assordante, stracolmo, che resta fermo a una velocità terrificante» (ERIKSEN: 2003, 191).

Esiste, infine, una richiesta e una ricerca per riempire i vuoti, il tempo perso, con scelte legate agli interessi e non solo al consumo; per evitare l'ansia che producono i ritorni improvvisi al tempo 'normale', non tecnologico quindi percepito come troppo lento come, ad esempio, quello delle code, delle file che si formano negli uffici, nelle strade e così via; per non limitarsi a relazioni interpersonali virtuali, agli incontri economici e scientifici non solo via e-mail o in video-conferenza.

È il momento di fermarsi a riflettere sulla contemporaneità e sui suoi problemi, sul modello culturale dominante oggi in occidente – sempre in trasformazione – ma con ripercussioni e delocalizzazioni in tutte le società: la finalità è di elaborare degli strumenti che consentano una presa di distanza critica da un mondo che è 'da consumare ma non da pensare'. Per raggiungere questo scopo, antropologi, artisti e scienziati appartenenti a qualsiasi cultura dovrebbero collaborare e prendere le distanze per 'guardare e non solo vedere' quello che sta accadendo alla conoscenza, al sapere e al loro riversarsi nella quotidianità. Gli 'etnografi indigeni', che hanno la possibilità di comprendere dall'interno gli sfaccettati aspetti di questo cambiamento nella propria società, stanno contribuendo con gli etnografi occidentali all'analisi delle modificazioni che intervengono nelle percezioni e nelle pratiche della realtà.

Il processo di cambiamento è talmente veloce da rendere difficile una vista a tutto campo o anche solo una sosta per studiarlo criticamente e individuarne tutte le profonde implicazioni sociali e personali dando loro un senso. Come, ad esempio, comprendere quelle situazioni complesse e contraddittorie che caratterizzano i rapporti creati dall'interconnessione istantanea tra mondo globale e mondi locali, tra esperienze collettive e personali, condivise e sconosciute. Queste riflessioni, prima o poi, faranno emergere gli effetti di un abuso della presenza tecnologica con le sue regole sempre più effimere e consumistiche che agiscono su un uso dello spazio e del tempo avulsi da quell'ordine costruito dalle cosmologie che li ponevano al centro del processo di simbolizzazione. E che invadono il senso del tempo dei modelli culturali di persone che arrivano in contesti 'altri' dovendosi a essi adeguare come nel caso degli emigrati/immigrati.

Thomas Hylland Eriksen esplicita e motiva le contraddizioni presenti nella nostra contemporaneità attribuendole non solo all'accelerazione del cambiamento ma anche alla sua eccessiva ed errata complessità. E si domanda, tra l'altro, perché: «Avere più flessibilità ci rende meno flessibili, avere più possibilità di scelta ci rende meno liberi? Come mai quasi tutti abbiamo molto meno tempo a disposizione di prima? Come mai le maggiori possibilità di accesso alle informazioni finiscono per limitare la comprensione?» (ERIKSEN: 2003, 15).

Nel contempo, il presente avanza invadendo le aree dedicate al passato, alla memoria e al futuro.

La tirannia dell'istante produce degli effetti collaterali: i due principali sono, secondo Eriksen, oltre alla crisi nella trasmissione della conoscenza, il culto della giovinezza e il parallelo tentativo di cancellazione dell'invecchiamento biologico. Quest'ultimo processo e la sua visibilità sono invece fondamentali affinché gli esseri umani si rendano consapevoli del passare del tempo: «importante è il riconoscimento in se stessi e nei propri simili del processo di invecchiamento biologico, la comparsa, la maturazione, il decadimento e la scomparsa degli individui concreti» (GEERTZ: 1973, 373). Il problema del trascorrere del tempo per una persona è vissuto da chiunque e in tutte le culture ma la sua valenza è spesso opposta. In Costa d'Avorio, racconta in prima persona Augé, raggiungere un'età relativamente avanzata è un segno di forza. La prima volta che è stato chiamato "Vecchio" in Costa d'Avorio, non aveva ancora quarant'anni e si è sentito lusingato da questa considerazione. Di segno contrario è stata, invece, la reazione di costernazione suscitata in lui, molti anni dopo, quando un ragazzo in metrò a Parigi si è offerto di lasciargli il posto a sedere. Nella sua analisi sul 'tempo senza età' egli propone i differenti punti di vista tra colui che ha raggiunto una 'certa età' e le reazioni dell'ambiente sociale. «Da parte mia, mi sento piuttosto *hors d'âge*: l'espressione è utilizzata per i vecchi armagnac (...). Un armagnac *hors d'âge* è il risultato dell'assemblaggio di molti armagnac molto vecchi» (AUGÉ: 2014, 45). Con questa espressione egli intende descrivere la compresenza che si accumula con il passare del tempo nell'esperienza e nella consapevolezza degli individui di tanti passati, quelli contemporaneamente presenti nella sua memoria.

Il tempo oggi pare non andare più né su né giù. È fermo in un istante perenne che allontana il passato e poco concede al futuro.

Riferimenti bibliografici

- APPADURAI ARJUN (1981), *The Past as a Scarce Resource*, in "Man", XVI, pp. 201-219.
- APPADURAI ARJUN (1996), *Modernity at large*, Minneapolis, Minnesota University Press, trad. it. P. Vereni (2001), *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi.
- APPADURAI ARJUN (2013), *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, New York, Verso; tr. it. (2014), *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Milano, Raffaello Cortina.
- AUGÉ MARC (2003), *Le temps en ruines*, Paris, Editions Galilée, trad.it. L. Capelli (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- AUGÉ MARC (2006), *Le Métier d'anthropologue: Sens et liberté*, Paris, Galilée, trad. it. V. Verdiani (2007), *Il mestiere dell'antropologo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- AUGÉ MARC (2008), *Où est passé l'avenir?*, Paris, Editions du Panama, trad. it. G. Lagomarsino (2009), *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Elèuthera.
- AUGÉ MARC (2012), *Futuro*, Torino, Bollati Boringhieri.
- AUGÉ MARC (2013), *L'anthropologue et le monde global*, Paris, Armand Colin, trad. it. L. Odello (2014), *L'antropologo e il mondo globale*, Milano, Raffaello Cortina.
- AUGÉ MARC (2014), *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris, Éditions du Seuil, trad. it. (2014), *Il tempo senza età. La vecchiaia non esiste*, Milano, Raffaello Cortina.
- BLOCH MAURICE (1977), *The past and the present in the present*, in "Man", XII, pp. 278-292.
- BLOCH MAURICE (2000), *Linguaggio, antropologia e scienze cognitive*, in *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi.
- BLOCH MAURICE (2006), *L'anthropologie cognitive à l'épreuve du terrain. L'exemple de la théorie de l'esprit*, Paris, Collège de France-Fayard.
- BLOCH MAURICE (2013), *L'Anthropologie et le Défi cognitif*, Paris, Odile Jacob.
- COMBI MARIELLA (2016), *Cultures and technology. An analysis of some of the changes in progress: digital, global and local culture*, in Karol Jan Borowiecki, Neil Forbes, Antonella Fresa (eds.), *Cultural Heritage in a Changing World*, Berlin, Springer International, pp. 3-16.
- DURKHEIM ÉMILE, HUBERT HENRI, MAUSS MARCEL (1909), *Etudes sommaire de la représentation du temps dans la magie et la religion*, in *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Félix Alcan, trad. it.(1991), *La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia*, in *Le origini dei poteri magici*, Torino, Bollati Boringhieri. Prima edizione 1951.
- ENDE MICHAEL (1973), *Momo*, Thienemanns (K.) Verlag, trad. it. (1984), *Momo*, Milan, Longanesi.
- ERIKSEN THOMAS HYLLAND (2001), *Tyranny of the Moment. Fast and Slow Time in the Information Age*, Oslo, H. Aschehoug & Co., trad. it G. Lagomarsino e S. Fresko (2003), *Tempo tiranno. Velocità e lentezza nell'era dell'informatica*, Milano, Elèuthera.

- EVANS-PRITCHARD EDWARD E. (1939), *Nuer Time Reckoning*, "Africa", XII, p. 201.
- EVANS-PRITCHARD EDWARD E. (1940), *The Nuer*, Oxford, Clarendon; trad. it. B. Bernardi (1975), *I Nuer: un'anarchia ordinata*, Milano, Franco Angeli.
- FABIAN JOHANNES (2002), *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, N.Y., Columbia University Press (1983).
- GARDNER HOWARD, (2006), *Five Minds for the Future*; tr. it. (2007), *Cinque chiavi per il futuro*, Milano, Feltrinelli.
- GEERTZ CLIFFORD (1973), *Person, Time and Conduct in Bali*, in *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, trad. it. (1987), *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino.
- GELL ALFRED (2001), *The Anthropology of Time. Cultural Construction of Temporal Maps and Images*, Oxford/Providence, Berg (1992).
- GOODY JACK (1991), *Time: Social Organization*, (1968) in D.L. Sills (ed.), *International Encyclopedia of Social Sciences*, XVI, pp. 30-42, New York, Macmillan.
- KUNDERA MILAN (1995), *La lenteur*, Paris, Gallimard, trad. it. E. Marchi (1995), *La lentezza*, Milano, Adelphi.
- LEACH EDMUND (1961), *Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time*, in *Rethinking Anthropology*, London, Athlone Press.
- LÉROI-GOURHAN ANDRÉ (1983), *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire 1920-1970*, Paris, A. Fayard; tr. it. *Il filo del tempo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- LIGI GIANLUCA (2011), *Il senso del tempo*, Milano, Unicopli.
- MUNN NANCY (1992), "The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay" in "Annual Review of Anthropology", XXI, pp. 93-123.
- REMOTTI FRANCESCO (1993), *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Torino, Bollati Boringhieri.
- RONCHETTI BARBARA (2014), *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*, Macerata, Quodlibet.
- RONCHETTI BARBARA (2016), *Dalla steppa al cosmo e ritorno. Letteratura e spazio nel Novecento russo*, Roma, Lithos.
- VALERI VALERIO (1999), *Uno spazio tra sé e sé. L'antropologia come ricerca del soggetto*, Roma, Donzelli.
- <https://anthropology.net/2012/06/01/the-uphill-climb-of-time-for-the-yupno-of-papua-new-guinea/>

Eternità dell'istante. Letteratura e fotografia in Russia

Barbara Ronchetti

Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago
(OVIDIO)

*Una fotografia è insieme una pseudopresenza
e l'indicazione di un'assenza*
(SUSAN SONTAG, 1973)

La Fotografia è l'avvento di me stesso come altro
(ROLAND BARTHES, 1980)

1. L'essere umano, misuratore e misura del tempo

Le figure del tempo, da sempre oggetto di studi e riflessioni, personali, filosofiche e scientifiche, incontrano una molteplicità di storie, di epoche e discipline lontane e nessuno dei ragionamenti succedutisi nei secoli è riuscito a sciogliere le aporie che questo campo di indagine contiene: «tutti viviamo nello stesso tempo cronologico e sulla superficie di un medesimo pianeta. Ma il tempo e lo spazio non sono omogenei, uguali per tutti» (BODEI: 1982, 17). A partire dalla metà del XIX secolo, parallelamente alla nascita e all'affermazione della fotografia, le scienze assumono un ruolo sempre più importante nel determinare i valori umani e, attraverso questi, la scelta degli strumenti da impiegare per conoscere il mondo (FRASER: 1991, 51); nei decenni compresi fra gli anni '80 dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale una serie di mutamenti radicali nei saperi matematici, nella tecnologia e nella cultura creò «nuovi, caratteristici modi di pensare e di esprimere lo spazio e il tempo» (KERN: 1988, 7 e sgg.). L'introduzione dell'ora ufficiale rappresentò lo sviluppo più significativo nella storia del 'tempo

pubblico', dopo l'invenzione dell'orologio meccanico nel XIV secolo, e le compagnie ferroviarie, che nella loro attività dovevano giornalmente misurarsi con l'estensione di spazi da percorrere e tempi da prevedere, istituirono per prime l'ora mondiale, il 18 novembre 1883; l'anno seguente si stabilì il meridiano 'zero' di Greenwich, venne determinata la lunghezza esatta del giorno e si divise la terra in 24 fusi orari. Non senza ostacoli e resistenze, il concetto di tempo pubblico fu accettato come indicatore appropriato di durata e successione e l'utilità di una scansione condivisa riuscì ad affermarsi: alle 10 di mattina del 1 Luglio 1913 la Tour Eiffel inviò il primo segnale orario trasmesso al globo terrestre grazie al radiotelegrafo¹. L'eterogeneità del tempo personale e il suo conflitto con il tempo pubblico e sociale hanno continuato, tuttavia, ad occupare un posto importante nelle riflessioni filosofiche, nelle ricerche scientifiche e nelle creazioni artistiche. Le conoscenze sperimentali acquisite nel XX secolo hanno rivelato che non c'è niente nel mondo fisico a cui si possa far corrispondere la nostra idea e la nostra esperienza di presente, il mondo della materia è privo di un 'ora' e, poiché il futuro e il passato hanno senso solo con riferimento a un presente, si dovrà concludere che esso sia privo anche di futuro e passato (FRASER: 1991, 109). La fisica teorica contemporanea ha mostrato come il tempo abbia una struttura diversa da quella conosciuta nella limitata esperienza quotidiana, ipotizzando che ai livelli fondamentali dell'universo non esista affatto; essa non è riuscita, tuttavia, ad incrinare la consapevolezza che, attraverso la coscienza umana, un mondo atemporale potrà essere comunque percepito come profondamente legato al passare delle stagioni. Nella seconda metà del XX secolo si moltiplicano le opere che pongono al centro delle indagini riflessioni teoriche e studi specifici sul tema del tempo, collocandolo in una prospettiva allargata (cfr. CALLENDER: 2011); fin dal 1966 Julius Thomas Fraser fonda la "International Society for the Study of Time" che da quel momento organizza, con cadenza triennale, conferenze internazionali dedicate allo studio interdisciplinare del tempo, scegliendo per ciascuna edizione una prospettiva di analisi particolare². I frutti di numerosi anni di lavoro trovano spazio in un volume pubblicato a metà degli anni '80,

¹ Per una discussione dei concetti di spazio e tempo nelle coscienze e nella società europea tra fine XIX e inizio XX secolo cfr. KERN: 1988.

² Cfr. il sito della associazione <http://www.studyoftime.org/>, nel quale è possibile trovare informazioni sulla Società e sul suo fondatore, sulle conferenze, sulle pubblicazioni principali dei suoi membri dedicate al tempo.

nel quale l'autore offre una sintesi dei risultati più significativi e delle numerose questioni rimaste aperte, distinguendo diverse categorie di «temporalità» (FRASER: 1991, 115-217)³.

La densità di significati che l'apparente fluire cronologico contiene e la possibilità di interpretazioni contrastanti fanno sì che ogni indagine attorno alla nozione di tempo renda manifesta, necessariamente, l'ambivalenza dei molti atteggiamenti di fronte al mondo, imponendo, al tempo stesso, di accogliere nel campo di studio l'esperienza concreta dell'individuo, i 'passaggi' esistenziali e storici, i legami con altri esseri umani, i mutevoli rapporti di scontro e di incontro con gli eventi che lo coinvolgono. Questi transiti saranno collocati, sempre, in un tempo non definibile, perché «la nostra vita è così poco cronologica» e «tanti anacronismi interferiscono nella serie dei suoi giorni» (PROUST: 1978, 235), un tempo che è indispensabile concepire non come parte del modo di essere di un soggetto isolato, ma come la relazione stessa del soggetto con gli altri (cfr. LEVINAS: 2001, 17).

Se «il concetto di tempo è determinato dalle operazioni con cui misuriamo il tempo stesso» (BRIDGMAN: 1952, 75) in base alle esperienze vissute e alle relazioni con altri individui e fatti, si potrebbe considerare in modo analogo il nostro 'comportamento' di fronte al tempo fotografico. Riconoscendo la necessità di pensare il tempo rispetto alla realtà esistenziale concreta, l'idea di flusso cronologico deve essere sostituita dalla nozione di «all'improvviso» (BLOCH: 2005, 340)⁴: in questa prospettiva non è possibile 'cogliere' il presente, reale e fotografico, ed esso cesserà di avere il primato nell'organizzazione del tempo⁵. Dagli

³ (1) Nootemporalità, o tempo noetico, è la realtà temporale della mente umana, caratterizzata da orizzonti passati e futuri illimitati e dal presente mentale i cui orizzonti mutano in funzione dell'attenzione. (2) Biotemporalità, o tempo biologico, in esso esistono passato, presente e futuro, ma i confini di ciascuno di questi sono limitati. (3) Eotemporalità, o tempo t della fisica, la più semplice forma di tempo continuo ma non diretto, ad esso non possono essere applicate le idee di passato, presente e futuro. (4) Prototemporalità, o tempo delle particelle elementari, privo di direzione, non continuo, nel quale gli eventi possono essere localizzati in maniera statistica. (5) Sociotemporalità, caratteristica di un pianeta omogeneo dal punto di vista temporale; è una temporalità in via di creazione, difficile da descrivere. A queste categorie si deve aggiungere la Atemporalità, uno stato di energia per il quale non vale nessuna delle comuni nozioni associate al tempo (FRASER: 1991, 353-354).

⁴ Bloch aveva studiato fisica e da qui potrebbe derivare la sua nozione di 'discontinuità' del tempo; il tema era d'altronde molto dibattuto negli anni di formazione europea di Bloch, fra secondo e terzo decennio del Novecento.

⁵ Gaston Bachelard, che pure considera il tempo come costituito da «atomi temporali isolati», assegna al presente la posizione di privilegio, poiché «è del presente che

anni '50 del XX secolo, Ernst Bloch muove da questi presupposti per elaborare i concetti di «attesa» e «speranza» come orizzonti di azione e interpretazione dell'operato umano; egli considera il presente come «zona d'ombra» che noi attraversiamo ma non siamo in grado di esperire sul momento, ma solo prima o dopo, nell'attesa o nel ricordo, e la sola condizione che ci consente di percepire l'attimo si verifica se esso è inserito in un contesto più ampio, in una rete di mediazioni (BLOCH: 2005, 340 e sgg. e passim).

La fotografia, per le qualità che le sono proprie, riesce a cogliere l'«opacità del presente», a svelare dettagli che sfuggono alla messa a fuoco dell'occhio nella quotidianità, e allude alla complessità temporale in cui siamo immersi (BLOCH: 2005, 340-341), indicibile e in conoscibile «si quaerenti explicare velim»⁶, ma familiare e naturale nell'esperienza diretta. La raffigurazione fotografica, collocata su una superficie piana bidimensionale⁷, è una «fenditura», un taglio nel fluire dei giorni, essa può tuttavia essere considerata un'immersione nella materia del tempo, la sola materia intangibile e senza spessore della quale possiamo avere esperienza (cfr. BAILLY: 2007): la fotografia sovverte il tempo della natura e della storia e mostra il tempo dell'esserci.

2. L'immagine fotografica viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella

Riconoscendo all'elaborazione tecnica delle immagini che attraversa la nostra epoca il ruolo di evento fondamentale, capace di caratterizzare il corso della storia umana, al pari della scrittura lineare, Vilém Flusser mette in rilievo la capacità dell'uomo di cogliere significati spazio-temporali dall'universo reale e portarli in un universo bidimen-

abbiamo coscienza» cfr. BACHELARD: 2010, 55, 65, 80. La rilevanza del quesito attorno alla percezione del presente e al suo ruolo nello studio del tempo e dell'arte è confermata dal progetto, ideato e curato da Achille Bonito Oliva e pubblicato da Electa, di un'enciclopedia del presente che partendo dalla concezione del tempo, nelle sue diverse sfaccettature, analizza le forme di rappresentazione realizzate nel corso del XX secolo dai vari linguaggi artistici, cfr. BONITO OLIVA: 2010 e 2013.

⁶ S. Agostino, *Confessioni*, XI, 14.17.

⁷ Le riflessioni su tempo, fotografia e identità, condotte in questo lavoro attraverso l'analisi di testi letterari russi, si riferiscono ad un arco cronologico che muove dall'avvento del dagherrotipo giungendo alla vigilia delle tecnologie digitali e del mondo virtuale, non saranno compresi, quindi, nell'orizzonte epistemologico, i nuovi campi d'espressione e i rapporti che questi mezzi stabiliscono fra immagine, parola e dimensione temporale.

sionale dotato di senso. La fotografia cattura l'oggetto nello scatto e al tempo stesso lo arricchisce di interpretazioni, di punti di vista; in questo duplice processo di uno stesso atto, la linearità del tempo storico è violata, la successione cronologica e la correlazione diretta tra causa ed effetto incrinata, passato e futuro dell'immagine tornano in tempi e spazi diversi, aggiungendo altri sensi. Nella pratica fotografica è la fotografia stessa l'unico dato reale. Gli scatti non hanno apparentemente bisogno di essere decifrati, il loro significato si confonde con ciò che è raffigurato sulla superficie, sono recepiti come aperture sul mondo e non rappresentazioni di esso. La lettura dell'immagine non si rivolge all'atto creativo ma al mondo che essa rappresenta e la critica contemporanea cerca la «bellezza» nella «capacità del fotografo di sottomettere l'apparecchio all'intenzione umana». Il valore di una fotografia, duplicabile all'infinito, non è nell'oggetto in sé o nella sua esecuzione, come per un quadro d'autore, ma nell'«informazione» che racchiude (FLUSSER: 2006). «Concepita come una prova dell'esistenza, un certificato del vero, un "così è stato nella realtà", la fotografia è divenuta col tempo la conferma di quello che "in realtà" già non è più» (SHISHKIN: 2004, 196); l'immagine impressa sulla carta conserva all'infinito qualcosa che ha avuto luogo una sola volta, ripete materialmente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente, porta con sé il suo referente, offrendo allo sguardo di un mondo in movimento la propria immobile presenza (cfr. BARTHES: 2003, 6-7).

Nel tentativo di chiarire il rapporto fra immagine pittorica e fotografia, Claudio Marra distingue le identità che la fotografia può assumere, definendo «identità materiale» quella che considera lo scatto come un manufatto cartaceo sul quale è visibile una qualche rappresentazione del mondo e «identità concettuale» la capacità della riproduzione fotografica di catturare l'attenzione non per i dati concreti che contiene, ma per le associazioni emotive e mentali che provoca; nel primo caso è riconoscibile l'eredità diretta del quadro, l'identità concettuale, invece, ha a che fare con la relazione inalienabile che la fotografia stabilisce con i tempi degli esseri umani coinvolti (fotografo, fotografato, testimone dello scatto, osservatore), e ciò che conta è «la capacità di memoria che quella foto riesce a esprimere, oppure magari il senso del tempo fermato, manipolato, dilatato, o ancora l'idea della presenza in assenza di qualcuno o qualcosa» (MARRA: 1999, 14). La proprietà della fotografia come testimonianza si concentra non sull'oggetto, ma sulla distanza cronologica (cfr. BARTHES: 2003, 89) e il tempo del procedimento foto-

grafico è un 'passaggio', fra il momento della posa, dello scatto e dello sguardo che si ferma sull'immagine sviluppata, capace di disvelare un referente passato di cui conserva l'impronta. La fotografia mostra «il reale allo stato passato: è il passato e il reale insieme» (BARTHES: 2003, 83) e isolando un determinato momento, o congelandolo, tutte le fotografie attestano l'«inesorabile azione dissolvente del tempo» (SONTAG: 2004, 15), fotografare significa quindi cogliere nel presente ciò che, in futuro, apparirà come già trascorso (cfr. THÉLOT: 2003, 125-141).

La fotografia (e poi il cinema) hanno radicalmente mutato le percezioni del tempo, l'apparecchio portatile Kodak, introdotto nel 1888, e l'istantanea fotografica in seguito contribuiscono a creare l'idea di un presente allargato ma non percepibile, esteso dalla simultaneità degli accadimenti (cfr. KERN: 1988, 87-115 e 167-226). La fotografia contiene il 'rumore del tempo'; portatrice di qualità che la legano alla coscienza individuale, storica ed esistenziale, ha costituito, fin dall'inizio, un campo di grande interesse per le creazioni dell'ingegno umano e per le riflessioni sulla scrittura e l'immagine. I progressi della tecnica fotografica, i dibattiti sul valore estetico e sulle possibilità di catturare l'esperienza mostrate da questo nuovo mezzo espressivo procedono parallelamente allo sviluppo del grande romanzo ottocentesco. La capacità della fotografia di «trasformare», restando «sempre e comunque legata al reale» (SCHWARZ: 2002, 3, 15), ha attirato ben presto la fantasia di artisti e scrittori; convinta di poter testimoniare il vero, la letteratura «re-inventa» progressivamente la fotografia, cogliendo la sua caratteristica di estensione temporale della memoria (cfr. THÉLOT: 2003, 1-8). Negli ultimi decenni del XX secolo la necessità di «presenza» dell'individuo, nell'arte e nella società, si accompagna ad una rinnovata diffusione della fotografia (cfr. MARRA: 1999, 229)⁸, che si avvicina alla letteratura più di quanto non sia mai accaduto in precedenza (RABB: 1995, LII-LIII). La complessa relazione con gli strati temporali dell'esistenza, l'impossibilità di una codificazione certa, insita nel mezzo stesso e nelle implicazioni che il funzionamento del processo fotografico racchiude, permettono all'osservatore contemporaneo di concepire un'idea di fotografia come esperienza, come «proiezione del sé sulle cose» (MARRA: 1999, 248), un campo aperto di indagine nel quale

⁸ La facilità di realizzazione, modificazione e riproduzione delle immagini fotografiche che il sistema digitale consente contribuirà significativamente ad accrescere la diffusione della fotografia in tutti i settori di attività degli individui, nella vita quotidiana, professionale, artistica.

scrittura e lettura, immagine di luce e pensiero creativo si incontrano, attraverso gli scambi e i continui passaggi che le forme espressive richiedono.

3. Fotografia, tempo, identità nella letteratura russa

In consonanza con gli orientamenti coevi della pittura, la fotografia ottocentesca concentra le proprie ricerche estetiche verso le raffigurazioni paesaggistiche e i ritratti. Il tumultuoso rapporto fra arti figurative e fotografia è uno degli aspetti più indagati entro la vasta bibliografia critica dedicata alla scoperta di Daguerre, che si interroga su tale legame collocando lo studio della fotografia entro la storia dell'arte (SCHWARZ: 2002), o indaga il rapporto fra le due pratiche artistiche, sottolineandone tratti condivisi e divergenti (MARRA: 1999; 2012). I ritratti fotografici pongono interrogativi sulla consapevolezza e la ricerca di sé e al tempo stesso si misurano con la costruzione dell'identità personale che proviene dall'esterno, in questo mosaico di rispecchiamenti le figure reali o immaginarie, riprodotte su materiale tangibile o create nelle rappresentazioni mentali, si tessono e si avvolgono con le relazioni intime e fatali che lo scatto fotografico stabilisce fra la figura reale e la percezione del tempo.

Fin dagli esordi della nuova arte, la letteratura dialoga con le scoperte e le occasioni che la fotografia offre, in parte considerandola erede della pittura, in parte aderendo alla necessità di catturare il reale nelle forme della sua autentica concretezza, così come appaiono all'occhio dell'osservatore. Le intime connessioni fra immagine fotografica, ricerca di identità e raffigurazioni del tempo sono riconoscibili nei testi letterari e accompagnano lo sviluppo della scrittura di luce in un reciproco rispecchiamento con le fasi evolutive della letteratura. Non sempre limpidi e armoniosi (EDWARDS: 2006), questi legami attraversano la storia della modernità lungo i due secoli di cammino dal dagherrotipo al digitale e hanno richiamato numerosissime indagini e analisi critiche degli studiosi di aree culturali diverse (AJELLO: 2008, 213-230; "ASINO D'ORO": 1994; DOLFI: 2005-2007; LAMBRECHTS, SALU: 1992; MARCENARO: 2004; ORTEL: 2002; RABB: 1995a, 561-613).

Osservando il procedere delle ricerche ottiche e l'affermazione della camera oscura tra i vedutisti, emerge, nello studio, la necessità «di mettere in relazione la storia dell'arte con la storia dell'ottica e con le indagini sul "punto di vista" che ha a che vedere strettamente con la

letteratura» (MARCENARO: 2004, 11). Nell'investigare gli effetti profondi della fotografia su valori e comportamenti sociali, si riconosce come il ruolo della camera oscura e dei suoi prodotti sia in grado di riplasmare la visione della società e modificare la concezione dell'individuo. Il procedimento utilizzato per la *carte de visite*, brevettato da Disdéri nel 1854, introduce per la prima volta un formato standard dell'immagine fotografica; le pose multiple, di dimensioni ridotte, che questa tecnica offriva permettevano di assumere vari atteggiamenti, di mostrare diversi aspetti della propria personalità, dal ballo a Corte ai ritratti in costume da bagno, assicurandole immediata fortuna e rapida diffusione. Le serie fotografiche di singoli o coppie, in origine pensate per lo scambio di ritratti tra persone e subito evolute in raccolta e conservazione degli stessi, costruiscono, attraverso la combinazione di figure e atteggiamenti, un'immagine del sé che trasforma la percezione dell'individuo del XIX secolo, aprendo la strada alla definizione del concetto di 'fotogenia', con le implicazioni estetiche, politiche e morali che esso comporta (ORTEL: 2002).

L'invenzione di nuovi mezzi espressivi deve essere considerata un indizio del mutato orientamento emotivo di un'intera società; Heinrich Schwarz riconosce nell'azione congiunta di mentalità scientifica, ricerche artistiche e situazione sociale il fattore essenziale che ha consentito la concreta trasformazione di un'aspirazione «fantastica e utopica», già emersa nei secoli precedenti, in una reale «necessità» che ha portato alla realizzazione delle immagini su carta. La nascita della fotografia è dunque tutt'altro che casuale, è la conseguenza di «premesse intellettuali» e il prodotto di esigenze e orientamenti dell'epoca (SCHWARZ: 2002, 8). Nella nuova visione ottocentesca della realtà, si assiste al tentativo di catturare in forma permanente l'oggetto visibile, nello stesso istante in cui esso viene percepito dall'occhio dell'osservatore, ricreato da particolari condizioni ed effetti della luce; desiderando avvicinarsi quanto più possibile alla natura, le aspirazioni artistiche del XIX secolo trovano una concreta realizzazione alla quale la fotografia contribuisce in modo significativo. In questo percorso, arte e scienza perseguono lo stesso fine, sono parimenti impegnate, pur se con metodi differenti, a 'vedere' la realtà percepibile dai sensi, con le sue leggi e i suoi meccanismi (SCHWARZ: 2002, 12-18).

Scrittura, arte, fotografia condividono con il pensiero scientifico e i successi della tecnica l'illusione di poter riprodurre su un materiale durevole le rapide esperienze della visione.

Fra le pagine degli scrittori russi il reticolo sottile di rimandi, non sempre espliciti, tra questi confini dello sguardo trova molto presto espressione. Alla metà del XIX secolo, la scrittrice Evdokija Rostopčina riflette sulle qualità necessarie per il ritratto fotografico da inserire nell'edizione delle proprie opere, sfiorando con tono mondano e intuito sottile alcune qualità fondamentali del rapporto fra arte, società, raffigurazione di sé e identità femminile destinate a trovare ampio spazio nelle riflessioni novecentesche su illusione e realtà delle immagini fotografiche:

Parliamo ora del ritratto. Condivido appieno la vostra opinione sull'opera dell'eccellente Fedotov: *il m'a embellie et rejeunie*, e forse proprio per questa ragione non sono del tutto imparziale nel giudicare il suo lavoro, siete nel giusto, come la pura verità. Lasciando da parte qualsiasi ambizione a comparire in pubblico con la penna d'oca e il calamaio, ecco qual è il guaio: in tutti i dagherrotipi e le fotografie sono venuta fuori con tali fattezze di scimmia o di furia che non vale la pena farne un'incisione, il mio amor proprio femminile (che sembra aver appena superato l'età dei tutori e delle governanti!) e la vanità di donna non mi consentono di presentarmi al mondo come uno spaventapasseri uscito dal pennello del sole.... Che fare? Si potrebbe aspettare e vedere come viene il ritratto che l'inverno passato mi ha fatto un illustre maestro, il celebre Tropinin, e ricavarne una fotografia? [...] Pensando a un'immagine a stampa, che per la prima volta mi introduce al cospetto di pubblico e critica, non sarebbe forse meglio un ritratto di famiglia senza pretese? (ROSTOPČINA: 1986, 374-376)⁹.

Un decennio dopo l'annuncio ufficiale di Daguerre del 1839, il gabinetto fotografico con le sue apparecchiature era entrato nel panorama quotidiano delle grandi metropoli e delle città di provincia. Accanto alle riflessioni sul misterioso potere della luce, le pratiche usuali del fotografo, i lunghi tempi di realizzazione e la scarsa comodità delle poltrone di posa diventano oggetto di satira, soprattutto nei testi teatrali (RABB: 1995, 554 e sgg.; BAJAC: 2006, cap. 3). Nello «scherzo-vaudeville» pubblicato da Vladimir Sollogub nel 1856, Apollon Merkur'ič Azotin è l'eroe principale, proprietario di uno studio di dagherrotipi, che nel nome combina i lazzi parodici sulle aspirazioni artistiche e scientifiche

⁹ Lettera a Fedor Alekseevič Koni del 25 settembre 1853, nella quale la scrittrice aggiorna il destinatario sulla preparazione del proprio libro. Ringrazio Paola Ferretti per questa segnalazione.

della nuova arte. Davanti alla sua macchina sfilano gli abitanti di Pietroburgo, ciascuno dei quali illumina un aspetto della fotografia, mettendone in burla i tratti più evidenti; la moglie di un ricco mercante è intimorita dal misterioso apparecchio, un proprietario terriero non capisce la necessità di restare fermo e si muove, si sposta, si alza per offrire una presa di tabacco, conversa animatamente, impedendo ad Azotin di realizzare l'effigie; una vicina di tenuta ciarliera e petulante vuole un ritratto che la raffiguri come era da giovane, mostra al fotografo i dettagli che egli dovrà prendere dai quadri dipinti in precedenza, raccomandandosi, tuttavia, di conservare gli occhi così come sono nel presente. La commedia si chiude con il fotografo che sposta l'apparecchio sul proscenio, scatta una fotografia in direzione del pubblico e, in attesa di vedere se la posa è ben riuscita, invita tutti a cantare un'aria giocosa che parla proprio dell'auspicio di ottenere un dagherrotipo nitido come premio per la comune fatica (SOLLOGUB: 1856, 60-61, 76-77, 87, 121).

Definita una «rivoluzione invisibile», la fotografia diventa per gli scrittori una struttura immaginaria che li porta a pensare 'fotograficamente' l'arte, la società e l'uomo stesso (ORTELL: 2002). Nel romanzo breve di Ivan S. Turgenev, *Rudin* (1855-56), uno dei personaggi racconta come il protagonista ricordato dal titolo lo abbia convinto in gioventù a lasciare la prima fidanzata e ricorda le sensazioni confuse del tempo passato, illustrandole in termini fotografici:

[...] «Sì, e notate, lo fece col mio consenso: e qui è il bello!... *Ricordo ancora adesso il caos che avevo nella testa; tutto girava e mi si presentava come in una camera oscura: il bianco sembrava nero, il nero bianco, la menzogna sembrava verità, la fantasia realtà ...* Eh, anche adesso mi vergogno a ricordarmene! Rudin non si scoraggiava ... macché! volteggiava, mi ricordo, in mezzo ad ogni sorta di malintesi e confusioni, come una rondine sopra lo stagno» (TURGENEV: 1964, VI, 90. Corsivo mio).

Dalla metà dell'Ottocento, superato lo stadio artigianale, la fotografia si avvia verso un sistema semi industriale, accompagnato dalla diffusione crescente di atelier fotografici, fino alla metà degli anni '60, quando inizia un graduale processo di semplificazione della tecnica e di riduzione del numero di operazioni necessarie che rende l'apparecchio più maneggevole, portando, venti anni più tardi, alla rivoluzionaria miniaturizzazione delle macchine. Nelle note sulla fotografia, fondandosi su fonti ottocentesche e riflessioni dell'epoca, Walter Benjamin osserva che il «momento di svolta verso la figura del fotoreporter deve

essere considerato l'anno 1882, in cui il fotografo Ottomar Anschütz di Lissa in Polonia inventò l'otturatore a tendina, rendendo possibile l'istantanea vera e propria» (BENJAMIN: 1986, 868). Nella recezione del pubblico russo (ZORKAJA: 1976; RACHMANOV: 1996), la fotografia, muovendo da un iniziale stupore e apprezzamento per la 'verosimiglianza' della raffigurazione rispetto alla realtà, comincia a coltivare l'idea che l'obiettivo possa cogliere e rappresentare qualcosa di più delle apparenze ordinarie, svelando le verità dell'anima attraverso la scrittura di luce, e riconosce in tal modo una caratteristica propria di questo sorprendente strumento della scienza e dell'arte, che riesce in modo 'miracoloso' a trasfigurare la natura. Fedor M. Dostoevskij, vigile osservatore del suo tempo, coglie le potenzialità della fotografia e nel suo romanzo più 'visuale', *l'Idiota*, si può scorgere l'eco di numerosi interrogativi saliti alla ribalta con l'avvento della nuova arte, orientati in modo particolare attorno a tre campi di riflessione: (1) la fotografia e la sua capacità di riprodurre perfettamente il reale favoriscono una nuova definizione dei reciproci rapporti fra modello e rappresentazione¹⁰; (2) la questione della tiratura e della ripetibilità induce a interrogarsi sulla natura estetica dell'oggetto fotografico; (3) la fotografia impressiona su una superficie orizzontale piana un istante irripetibile di vita, sul quale diventa così possibile tornare molte volte, e in questo movimento fra presenza e assenza della realtà catturata essa sembra poter fermare il corso del tempo.

Le ambiguità di senso create da immagini stampate su carta trovano forma nell'opera di Dostoevskij e la capacità di porsi al di fuori del tempo reale che il nuovo mezzo espressivo mostra è stata approfondita con finezza e originalità dallo scrittore, che assegna una funzione narrativa centrale al ritratto fotografico di Nastas'ja Filippovna e alle azioni che attorno ad esso si svolgono (WACHTEL: 2002). Osservando l'effigie della donna, il principe Myškin percepisce la qualità enigmatica della fotografia nel suo legame con l'originale assente e l'immagine sembra rappresentare l'equivalente della persona concreta o addirittura un suo sostituto altrettanto reale; l'eroe comprende l'autentica natura di Nastas'ja Filippovna guardando l'immagine fotografica e prima ancora di incontrare la donna ne bacia il ritratto (DOSTOEVSKIJ: 1998,

¹⁰ Interessante tenere conto delle discussioni sull'imitazione e la raffigurazione fedele della realtà, a cui Dostoevskij partecipa con saggi e articoli riferiti alla pittura e alle esposizioni d'arte (cfr. D'AMELIA: 2007, 2009).

I, 7, XXX), anticipando il legame che allaccerà le loro anime. Versilov padre, ne *L'adolescente*, bacia il ritratto fotografico della madre del protagonista-narratore, durante il lungo colloquio nel quale mostra il suo amore per la donna al proprio figlio naturale¹¹; poche righe dopo, il confronto fra le due immagini fotografiche di ritratti femminili, della mamma e della giovane malata di tisi che Versilov avrebbe voluto sposare, si trasforma nel confronto fra le due donne, restituendo concreta occasione di esistenza alla fanciulla, ormai defunta, nel tempo sospeso della fotografia (DOSTOEVSKIJ: 1997, III, 7, 453-455). La raffigurazione tecnica diventa in questo modo più 'reale' della persona concreta, perché si pone in un tempo altro della vita, nel tempo immobile dell'anima e dell'autenticità della natura umana.

Negli anni Sessanta del XIX secolo, nello stesso periodo in cui Dostoevskij comincia la pubblicazione delle opere della maturità, a San Pietroburgo esistevano almeno tre riviste specializzate di fotografia: "Fotograf", la più antica, che fece la sua comparsa fra il 1864 e il 1866; "Fotografičeskoe obozrenie", pubblicata fra il 1865 e il 1869 e "Fotografičeskij vestnik" avviata nel 1867; dello stesso Dostoevskij sono giunti fino a noi almeno sette ritratti fotografici, effettuati fra il 1860 e il 1865, ed è lecito ipotizzare che ve ne fossero altri (WACHTEL: 2002, 128-29; sull'iconografia dello scrittore cfr. IVANOV-NATOV: 1981). Nei decenni immediatamente successivi, la nuova forma di riproduzione delle immagini si afferma con rapidità, vengono fondate associazioni professionali di categoria, maestri russi partecipano ad esposizioni europee e nel 1888 ha luogo, nella capitale, la prima mostra russa interamente dedicata alla giovane arte della scrittura di luce (BARCHATOVA: 1996, 6-7; 11; per una trattazione più ampia cfr. BARCHATOVA: 2009). La cultura fotografica e la scrittura romanzesca fioriscono simultaneamente in Russia, scrittori ed artisti dell'immagine di luce descrivono la realtà cogliendo in essa dettagli che lo sguardo non è capace di abbracciare, riuscendo a 'vedere' e a riprodurre nelle opere quanto viene svelato ai loro occhi. Le riflessioni sul realismo letterario si incontrano, nella società russa del tempo, con le discussioni che le riviste fotografiche specializzate aprono; sul primo fascicolo del "Fotograf", uscito il 15 marzo 1865, accanto a considerazioni tecniche, sono

¹¹ Sebbene non possa essere affrontato in questa sede, è necessario considerare, sullo sfondo di queste riflessioni, il valore del legame spirituale della cultura russa con il mondo dell'icona.

pubblicati interventi che si interrogano sulla possibilità di 'fermare' le figure in movimento, sul tema della 'sospensione' del tempo, sulla capacità della fotografia di scoprire le verità del reale, mostrando come i protagonisti dell'epoca sapessero individuare il potenziale ancora non realizzato della fotografia.

Negli ultimi lustri del XIX secolo la convinzione di poter raffigurare la realtà nella sua effettiva essenza e la fiducia nella capacità di progresso della scienza, anche fotografica, si indeboliscono, la scrittura di luce è ormai diffusa, non suscita meraviglia, né è carica di aspettative e stupore; il ritratto fotografico diventa simbolo di affermazione sociale ed entra nella sfera della banalità e della *pošlost'*, la mediocrità soddisfatta di sé. Giunta a piena maturazione e ormai accettata come esperienza d'ogni giorno, la pratica fotografica distinguerà in modo sempre più netto i campi di specializzazione e le competenze, che ancora oggi caratterizzano i possibili usi dell'apparecchio. Accanto alla figura del professionista nascerà il fotografo amatoriale, grazie anche alla kodak automatica, mentre si assisterà lentamente al riconoscimento della fotografia come arte indipendente. In questo cammino, la pittura di luce renderà esplicite le proprietà del mezzo, le caratteristiche più rilevanti che ne mostrano la duplice qualità di elemento concreto e materiale, nel quale si conservano tracce della storia comune di oggetti e persone, e di forma concettuale in grado di descrivere le medesime immagini trasferendole in uno spazio mentale. La fotografia entrerà così, con i suoi due sembiani, nella vita quotidiana da un lato e nelle esposizioni d'arte dall'altro, conservando in entrambi i campi di espressione le numerose ambiguità e il legame con il tempo degli uomini che la sua stessa forma contiene.

Le scoperte realizzate fra il 1880 e il 1918 hanno reso possibile l'affermarsi di nuovi modi di percepire e vivere il tempo e lo spazio, il senso della distanza e della direzione, dando luogo a una nuova identità dell'uomo occidentale (KERN: 1988). L'invenzione del telefono (1871-76) e del grammofo (1876) in grado di spezzare il legame tra fonte sonora e presenza fisica, la comparsa della lampadina a filamento incandescente (1879) che altera la percezione del ritmo giornaliero e ricrea le ore diurne, il cinematografo (1895), illusione e testimonianza dell'agire umano nel tempo, i raggi X (1895) che rendono visibile quanto l'occhio non potrebbe vedere, hanno divelto la certezza quotidiana di poter riconoscere la posizione che gli esseri umani occupano sulla crosta terrestre. Donne e uomini dovranno misurarsi con modi e tempi di produzione inattesi; i primi manufatti di gomma, le istanta-

nee di Eastman, diffondono e riproducono porzioni di realtà fino ad allora isolate, creando una insolita contiguità tra fenomeni e concetti apparentemente inconciliabili. Albert Einstein enuncia e subito dopo dà forma scientifica compiuta a queste nuove possibilità di sguardo sulla materia e di definizione del tempo, nel 1905 e 1916 (cfr. RONCHETTI: 2012, 275-276).

Le immagini fotografiche disseminate fra le pagine di Anton P. Čechov, voce esemplare dei decenni di transizione fra due secoli, due mondi e due percezioni del tempo, mostrano appieno la fragilità dell'identità individuale e la sua incerta relazione con la realtà presente e futura. Un gruppo di impiegati si riunisce al chiaro di luna, nei locali dell'ufficio, in un tempo sospeso che capovolge il senso del luogo lavorativo, e gioca al *Vint*, che dà il titolo al racconto del 1884, con un mazzo di carte nel quale alle immagini effettive sono sostituite le fotografie dei superiori, beffeggiati dagli impiegati (ČECHOV: 1977b, 62-64). In un breve schizzo dello stesso anno, un album che raccoglie le fotografie dei colleghi viene donato solennemente al Consigliere di Stato Effettivo Žmychov al momento della pensione: «Oggi ho avuto la più alta delle ricompense!» commenta il funzionario. Il giorno seguente la figlia sottrae al genitore il prezioso regalo e sostituisce i ritratti dei funzionari con quelli delle compagne di collegio, mentre il fratellino «raccolse gli impiegati», disegnando baffi verdi e barbe scure sui loro volti (ČECHOV: 1977a, 50). Il padre, osservando la distruzione dell'album che tanto lo aveva commosso «si mise a ridacchiare, scosse il capo e, intenerito, baciò a lungo la guancia di Kolja» (ČECHOV: 1977a, 51); nella domestica quotidianità i ritratti fotografici perdono la loro «aura» (BENJAMIN: 1966, 70), il legame con il tempo e le esperienze passate che aveva suscitato le lacrime del protagonista svanisce, le immagini fotografiche tornano ad essere oggetti materiali senza valore emotivo, capitate fra le mani di figli capricciosi. Una donna spensierata e volubile, protagonista di un testo del decennio successivo, si identifica con le parole altrui sulla vita e sull'arte e decora le pareti del salotto con una collezione di gingilli esotici e fotografie (ČECHOV: 1977c, 725-726). Rimasta orfana di entrambi i genitori, la giovane eroina del *Viaggio sul carro*, composto alla fine degli anni Novanta, conduce un'esistenza amara e desolata in una remota provincia; il narratore riferisce come la sola proprietà rimasta nelle sue mani sia un ritratto senza volto: «Di tutte le cose di un tempo non era rimasta che la fotografia di sua madre, ma per l'umidità che regnava nella scuola si era oscurata ed ora

non si vedeva più nulla, eccetto i capelli e le sopracciglia» (ČECHOV: 1977d, 1042). Alla fine della storia la donna vede sfrecciare su un treno un doppio reale della madre che fa riaffiorare la sua intera esperienza infantile, annulla per un breve istante la distinzione fra presente e passato e restituisce i lineamenti perduti al felice tempo trascorso cancellato dall'immagine fotografica:

Sulla piattaforma di una vettura di prima classe stava una signora e Mar'ja Vasil'evna gettò su di lei un rapido sguardo: tutta sua madre! Quale somiglianza! Sua madre aveva gli stessi splendidi capelli, la stessa fronte, il medesimo portamento della testa. E con vivezza e chiarezza sorprendente, per la prima volta in quei tredici anni, ella si raffigurò la madre, il padre, il fratello, l'appartamento di Mosca, l'acquario con i pesciolini e tutto questo fino ai minimi particolari [...] un senso di gioia si impadronì a un tratto di lei [...] le parve che il cielo e dappertutto le finestre e gli alberi raggiassero della sua felicità e del suo trionfo. No, né suo padre, né sua madre erano morti, ella non era mai stata maestra, quello era un lungo, penoso e strano sogno, ed ora si era svegliata ... (ČECHOV: 1977d, 1046).

Nei racconti dello scrittore le fotografie sono luoghi di transito fra realtà e tempi distanti e non sempre conciliabili. Le identità raffigurate sono talvolta caricaturali, altrove semplici orpelli, sempre prive di caratteristiche specifiche. Il passato diventa invisibile, si confonde e trascolora in una dimensione sospesa e malcerta. L'alternanza di sguardi verso future chimere e nostalgie del passato segna la ricerca estetica e la riflessione filosofica di molti raggruppamenti e personalità artistiche: comune a queste due concezioni e rappresentazioni del mondo è una dissoluzione delle categorie certe, riferite alle forme dello spazio e del tempo; l'allontanamento dalle dimensioni naturali dell'uomo, dalle «sensate esperienze» galileiane e «lo spostamento in direzione di distanze e tempi molto lunghi o molto brevi conduce alla ricerca di ciò che si colloca al di là del senso comune, verso l'ignoto» (RONCHETTI: 2014, 1478).

I primi decenni del XX secolo rappresentarono, in Russia, un periodo di transizione in cui sperimentazione artistica e sociale coincisero, dando vita a un vivace alternarsi di movimenti letterari, esposizioni, manifesti e proclami, innovazioni tecniche, indagini nei campi dell'artigianato, della moda, del design. La fotografia si affermò come arte rivoluzionaria che poteva esprimere le necessità di un presente in continua evoluzione, alla ricerca di 'fatti' da mostrare al pubblico di massa.

Aleksandr Rodčenko, uno dei principali generatori dell'avanguardia russa, concentrò progressivamente la sua attenzione sulla fotografia, col risultato di produrre un vigoroso cambiamento nel concetto stesso del mezzo espressivo: da mero strumento di registrazione della realtà divenne un dispositivo per la creazione dinamica di costruzioni intellettuali volte a creare un futuro migliore. Esasperato dalle critiche e dall'ostilità del potere sovietico, l'artista attenuò progressivamente le forme più radicali del suo pensiero estetico e si orientò verso i principi del Realismo Socialista¹², senza tuttavia rinunciare ad un'interpretazione originale e creativa della ricerca fotografica (MARGOLIN: 1998).

Con l'affermarsi definitivo del regime, l'anelito verso un 'radioso avvenire'¹³ delle arti e degli esseri umani diventerà una chimera di Stato, mostrando come ogni utopia, nel riconoscere al tempo presente lo spazio della propria realizzazione, si trasforma nel contrario, e ai suoi cantori non resterà che celebrare i 'gloriosi raggiungimenti' del paese dei Soviet. Nel romanzo di Fedor V. Gladkov *Energija* (Energia, 1932-38), rimasto «a lungo uno dei classici maggiori» di epoca sovietica, «idolatrato dalla critica e stampato continuamente» (COLOMBO: 2008, 167), l'immagine fotografica aderisce all'atmosfera del tempo e diventa il luogo ideale per esaltare l'eroe socialista positivo: «insieme ai ragazzi, Maks fu ritratto dal fotografo. Lo scatto venne affisso sul giornale murale e sotto l'inquadratura era scritto con grandi caratteri a stampa: "Emulate la brigata di Maks Polovinkin"» (GLADKOV: 1984, III, 6, 1, 331).

Intrecciandosi con le vicende politiche della Russia novecentesca, la fotografia accompagna le elaborazioni estetiche e la ricerca artistica attraverso i decenni. La crisi del 'realismo fotografico' nell'immaginario narrativo della seconda metà del secolo è ben illustrata dal breve romanzo di Andrej G. Bitov *Fotografija Puškina* (Una fotografia di Puškin), pubblicato a metà degli anni '80. In uno stile straniato che dialoga con la tradizione letteraria, nel testo si fondono le elaborazioni teoriche, le osservazioni e le riflessioni novecentesche sul tempo e la fotografia, sulla scrittura e la vita personale, sulla possibilità di riconoscere se stessi nell'incontro con altri sguardi e realtà (cfr. RONCHETTI: 2014b). La narrazione è collocata al

¹² Definizione tutt'altro che ovvia, è stata oggetto di riflessioni e dibattiti fra studiosi e critici negli ultimi decenni. Per una ricostruzione delle posizioni e delle interpretazioni di questa formula, solitamente utilizzata per indicare la produzione artistica del periodo sovietico dall'inizio degli anni '30, cfr. COLOMBO: 2008, in particolare i primi due capitoli.

¹³ Cfr. PIRETTO: 2001.

termine del XXI secolo e si snoda attorno al viaggio del protagonista nelle epoche precedenti. In occasione del giubileo per i trecento anni dalla nascita di Puškin, il filologo Igor' Odoevcev¹⁴ viene inviato dal 2099 nell'epoca del padre delle lettere russe, a bordo di una macchina del tempo, con il compito di fotografare il grande poeta e registrare la sua voce per «riparare a questo errore del tempo!» (BITOV: 1998, 437).

Il racconto si sposta rapidamente fra momento della scrittura, epoca del lettore, società futura e realtà di Puškin, sottolineando come nel viaggio a ritroso lungo i decenni la percezione della cronologia e dei fatti sia soggettiva, capace di cogliere cose e persone che interessano l'osservatore (BITOV: 1998, 445). Il letterato-fotografo, arrivato dal futuro nella Russia di inizio Ottocento, è intrappolato in continui malintesi verbali e storici, salta fra gli anni, si sposta, rincorre il poeta, precipita «nella zona dell'aneddoto» sovrapponendo eventi autentici e vicende leggendarie (BITOV: 1998, 448), per poi tornare indietro, nel tempo in avanti, senza il bottino sperato. Il passato della memoria sfugge all'obiettivo fotografico, non impressiona la carta, si sottrae all'inganno di *kronos*.

Furono mostrate le diapositive [...] e ascoltati i nastri... La diagnosi venne confermata. No, Igor' non poteva essere incolpato di nulla: le pellicole non avevano preso luce, né si erano cancellate. Eppure ne era venuta fuori solo un'ombra, un'ala d'uccello che s'involava davanti all'obiettivo. Colpiva tuttavia la singolare e insensata bellezza di alcuni scatti isolati, soprattutto se accostati alle note del folle aviatore del tempo: tempesta, preludio di nubi, guardando le quali il poeta scrisse "Ultima nuvola di bufera dispersa"¹⁵; [...] l'immagine straordinaria della lepre nella neve¹⁶; [...] ... e poi acqua e onde in ogni dove¹⁷ (BITOV: 1998, 471).

¹⁴ Pronipote di Lev Odoevcev, protagonista del romanzo più celebre di Bitov, *Puškinskij dom* (La casa Puškin 1964-1971), comparso in parte su riviste sovietiche, pubblicato integralmente negli Stati Uniti nel 1978 e infine anche in Unione Sovietica a partire dal 1987.

¹⁵ Primo verso della celebre poesia di Aleksandr S. Puškin, *Tuča* (Nuvola, 1835), citato anche all'inizio del racconto *La principessina Mary*, nel romanzo di Michail Ju. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*.

¹⁶ Nella memorialistica su Puškin, numerose testimonianze, talvolta contrastanti, raccontano come il poeta, nel dicembre 1825, avesse deciso di recarsi segretamente a Pietroburgo per partecipare alla rivolta decabrista, ma una serie di cattivi presagi lo avessero convinto a tornare indietro. Fra i dettagli più frequenti viene riportata l'immagine di una lepre che gli attraversa la strada innevata. Lo studioso e puškinista Sergej Ja. Gessen ha ricostruito storicamente i fatti e la nascita dell'aneddoto (GESSEN: 1936, 362-363).

¹⁷ Il riferimento, in questo caso, è all'inondazione di Pietroburgo del 1824, descritta da

Unico trofeo che il viaggiatore temporale custodisce nel pugno serrato è un bottone strappato dal soprabito, all'insaputa del poeta (BITOV: 1998, 450, 471). Quello stesso bottone mancante di cui si parla nelle memorie di fine Ottocento, un dettaglio capace di attraversare i secoli e guidare, alle soglie del nuovo millennio, una appassionata indagine nell'indomita malia dell'arte puškiniana: «Quel minimo vizio nell'abbigliamento di Puškin turba e incuriosisce», suggerisce l'idea di «un sorridente messaggio in cifra mandato fino a noi dall'ultimo dandy dell'Impero russo» (VITALE: 1995, 149).

Con l'avvicinarsi del nuovo millennio e il dissolversi della cortina di ferro, il confine fra vita e arte si azzerava, ancora una volta, in modo inarrestabile, insieme alle altre antitesi binarie che hanno caratterizzato il Novecento. La categoria della partecipazione si afferma come preminente e si assiste a una «massiccia, per non dire straripante, presenza di fotografia nell'arte di questa fine secolo» le cui ragioni devono essere individuate «nella totale e piena omogeneità che è possibile stabilire tra la categoria della partecipazione e della presenza [...] e la categoria fondante della stessa fotografia» che include, nella ricerca estetica, nell'esecuzione tecnica e nello sguardo, gli individui concreti che si misurano con ogni scatto (MARRA: 1999, 229; cfr. MARRA: 2012, 256-261). La scrittura di luce diventa così, in modo esplicito e consapevole, uno strumento capace di riflettere non tanto il reale, quanto se stessi, creando un'intima relazione e assegnando pari rilevanza al soggetto e all'oggetto; al tempo stesso, mettersi in gioco materialmente, attraverso la fotografia, contiene inevitabilmente la possibilità di fuggire da se stessi, mostrando un proprio io mascherato, simulato, travestito, inventato (cfr. MARRA: 1999, 233-237). Gli artisti riconoscono le qualità 'fisiche' della fotografia e la interpretano come un atteggiamento dell'individuo nei confronti del mondo circostante, la scelta della propria collocazione nel presente esistenziale e nel passato di altre vite, narrate, o talvolta taciute, dagli scatti¹⁸. L'arte fotografica si coniuga, in questo cammino, con la ricerca contemporanea di una possibile identità multipla, rivelandosi al tempo stesso un'esperienza di grado di proiettarsi sul tempo individuale, sociale e storico che nella quotidianità accompagna le occasioni di riconoscimento del sé e dell'altro¹⁹.

Puškin nel *Cavaliere di bronzo* e incontra dall'eroe di Bitov nel suo viaggio a ritroso lungo gli anni di Puškin.

¹⁸ Su fotografia, letteratura russa contemporanea e pluralità di sguardi verso se stessi e il mondo cfr. RONCHETTI: 2014b, in particolare il capitolo *Materia di luce*, pp. 231-255.

¹⁹ Molte le letture di riferimento, in particolare i lavori di Jacques Derrida e Emmanuel

Nel romanzo *Klemens*, pubblicato in russo nel 2006 dalla scrittrice, fotografa e *performer* Marina Palej, residente in Olanda dalla metà degli anni '90, la fotografia è interprete e testimone dell'anelito verso uno spazio extratemporale del protagonista, nel quale esistere finalmente in forma completa e autentica. Mike, eroe principale e mutevole voce narrante, scompare nel misterioso 'oltre' di uno specchio domestico. Di lui resta un manoscritto che ricostruisce i fatti. Traduttore pietroburghese di origine ebraica, ospita nel suo appartamento un giovane berlinese enigmatico e taciturno che si rivelerà poi affetto da autismo, attorno al quale aleggia una «nebbiolina cerulea, l'aura di un tempo radicalmente altro» (PALEJ: 2011, 23, corsivo nel testo). Mike è travolto da una passione amorosa fino ad allora sconosciuta per lo straniero che immediatamente incarna, ai suoi occhi, la soglia di un passaggio verso altri sguardi sulla propria vita. La mattina che segue il loro primo evanescente colloquio, il protagonista si sveglia con la certezza che qualcosa di importante sia successo, nell'aprire gli occhi vede un foglio di carta sul pavimento, entrambe le facciate sono bianche, tuttavia a Mike «appariva chiarissimo che un messaggio c'era» e che egli non avrebbe potuto leggerlo «prima del tempo» (PALEJ: 2011, 29-30); cerca di capire il turbamento che lo avvolge:

A volte capita che di un fatto ricordi, prima ancora che il senso, la coloritura, se aveva più a che fare con una gioia o con un dispiacere [...] Ma quando il fatto è davvero importante, nella frazione di secondo in cui tenti di ricordarne la sostanza (*una frazione di secondo destinata a durare tutta una vita*) provi soltanto un fortissimo colpo al cuore, senza distinzione tra felicità e dolore (PALEJ: 2011, 29, corsivo mio).

Questa 'eterna frazione di secondo' è ciò che Mike vorrebbe catturare con la macchina fotografica; ogni suo tentativo di riprendere *Klemens* sarà tuttavia destinato a fallire: l'immagine dell'ospite non riesce a impressionare la pellicola; sconcertato dal risultato, Mike compone dei versi sull'impossibilità di possedere la memoria, bruciata negli scatti mancati (PALEJ: 2011, 53-54). Il narratore ricorda come cercasse in ogni istante di catturare la gioia dei rari momenti trascorsi con il giovane; di fronte all'incanto di un paesaggio invernale si sforzava «spasmodicamente di *fotografare per sempre* il quadro fantastico di quello spazio innevato» con la consapevolezza dell'insuccesso: «già allora sa-

Levinas, nei quali il problema dell'altro e del sé costituisce un elemento centrale. Sulla «natura plurale delle nostre identità» cfr. AMARTYA: 2006.

pevo che era tutto vano, non avrei fotografato, non avrei ricordato...» (PALEJ: 2011, 78, corsivo nel testo). Il campo vuoto della pellicola è la «manifestazione di un altro tempo e di un altro spazio» (PALEJ: 2011, 90, corsivo nel testo) che diventano per Mike consapevolezza della propria identità altra, esistenziale e sessuale, collocata nella sospensione del tempo che incornicia l'unica notte di pudico contatto con l'amato (PALEJ: 2011, 315) e nell'ignoto universo al di là dello specchio.

Le qualità proprie alla scrittura di luce, che i fotografi degli esordi avevano intuito fin dal suo primo apparire, trovano forma fra le pagine degli scrittori; attraverso le figure della fotografia è possibile ripercorrere, parallelamente, lo svolgersi della storia letteraria, il legame fra scoperte scientifiche e concezioni del tempo, il mutare del discontinuo rapporto fra conoscenza di sé e capacità di 'vedere' aspetti diversi dell'identità personale. L'orizzonte spaesato del mondo contemporaneo, chiamato a dialogare con la pratica fotografica, disegna, per ciascuno, un campo dell'arte e della vita in grado di contenere una pluralità di sguardi e di tempi, privati e condivisi, reali e immaginari, mostrando in modo irreversibile la fugacità di frontiere cronologiche, identitarie e creative.

La pellicola, capace di fermare l'eternità del momento, non può catturare, nei testi, le immagini della memoria che i volatori nel tempo vorrebbero fermare su una superficie orizzontale: Igor' torna indietro di tre secoli per fotografare il padre delle lettere russe ma al suo rientro scopre di poter sviluppare soltanto negativi senza effigi, Mike attraversa specchi e mondi per conquistare la quiete di una identità veritiera, ma fallisce nel tentativo di dare forma concreta alle memorie strazianti del suo oggetto d'amore. La fuggevole incertezza dell'attimo è dentro lo scatto, non può essere ricostruita e l'evanescenza delle immagini di fronte all'obiettivo racconta la fragile identità che ogni nostro sguardo cerca, osservando ritratti fotografici che giungono all'incontro con il tempo presente da tempi remoti o vicini.

Riferimenti bibliografici

- AJELLO EPIFANIO (2008), *Repertorio bibliografico. Letteratura e fotografia*, in: *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, pp. 213-230.
- AMARTYA SEN K. (2006), *Identità e violenza*, Bari, Laterza (2006).
- "ASINO D'ORO" (1994), V, 9, maggio. Numero monografico dedicato a: *Letteratura e fotografia*.

- BACHELARD GASTON (2010), *L'intuizione dell'istante* (1932), in: Id., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 2010, nuova edizione con revisione di Barbara Sambo, con un'introduzione di Jean Lescurie sulla poetica di Bachelard, traduzione di G. Silvestri Stevan, A. Pellegrino (1973).
- BAILLY JEAN-CRISTOPHE (2007), *L'immagine assoluta. Tempo e fotografia*, in: Federico Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 77-104.
- BAJAC QUENTIN (2006), *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard.
- BARCHATOVA ELENA B. (1996), *Nauka? Remeslo? Iskusstvo!*, in: RACHMANOV: 1996.
- BARCHATOVA ELENA B. (2009), *Russkaja svetopis'. Pervyj vek fotoiskusstva 1839-1914*, Sankt Peterburg, Liki Rossii.
- BARTHES ROLAND (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi (1980).
- BENJAMIN WALTER (1966), *Piccola storia della fotografia* (1931), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 57-78.
- BENJAMIN WALTER (1986), Y [La fotografia], in Id., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi, (1927-1939)*, a cura di Rolf Tiedemann (1982), trad. it. di Francesco Porzio, Torino, Einaudi, pp. 853-880.
- BITOV ANDREJ G. (1978), *Puškinskij dom*, Ann Arbor, Ardis, 1978; prima pubblicazione in Unione Sovietica: "Novyj mir", 10-12, 1987 e numerose sgg.; trad. it. di Margherita Crepax Rossetti, *La casa di Puškin*, Milano, Serra e Riva, 1988.
- BITOV ANDREJ G. (1998), *Fotografija Puškina*, (Una fotografia di Puškin, 1969-1986 pub. 1987), in: Id., *Obosvovannaja revnost'. Povesti*, Moskva, Panorama, pp. 432-472.
- BLOCH ERNST (2005), *Il principio speranza* (1938-1959, pub. 1959), trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti (1994).
- BODEI REMO (1982), *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, (1979).
- BONITO OLIVA ACHILLE (2010) (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee*, Milano, Electa.
- BONITO OLIVA ACHILLE (2013) (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee // Il tempo interiore*, Milano, Electa.
- BRIDGMAN PERCY W. (1952), *La logica della fisica moderna*, Torino, Einaudi, numerose edizioni successive (1927).
- CALLENDER CRAIG (2011) (a cura di), *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*, Oxford University Press, (Reprint edition, November 15, 2013).
- ČECHOV ANTON P. (1977a), *L'album*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 50-51 (*Al'bom*, 1884).
- ČECHOV ANTON P. (1977b), *Il "Vint"*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 62-64 (*Vint*, 1884).
- ČECHOV ANTON P. (1977c), *La cicala*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 724-738 (*Poprygun'ja*, 1892).

- ČECHOV ANTON P. (1977d), *Viaggio sul carro*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 1042-1046 (*Na podvode*, 1897).
- COLOMBO DUCCIO (2008), *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Ospedaletto (PI), Pacini Editore.
- D'AMELIA ANTONELLA (2007), *Il museo immaginario di Dostoevskij*, in: *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*, a cura di Antonella d'Amelia, Flora de Giovanni, Lucia Perone Capano, Napoli, Liguori, 2007, pp. 147-162.
- D'AMELIA ANTONELLA (2009), *La descrizione pittorica: Dostoevskij e l'arte*, in: Id., *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*, Roma, Carocci, pp. 133-160.
- DOLFI ANNA (2005-2007), a cura di, *Letteratura e fotografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni.
- DOSTOEVSKIJ FEDOR M. (1997), *L'adolescente*, trad. it. di Eva Amendola Kühn, Torino, Einaudi (*Podrostok*, 1874-75).
- DOSTOEVSKIJ FEDOR M. (1998), *L'idiota*, trad. it. di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli (*Idiot*, 1867-69).
- EDWARDS PAUL (2006), *Je hais les photographes! Textes clés d'une polémique de l'image. 1850-1916*, Paris, Anabet éditions.
- FLUSSER VILÉM (2006), *Per una filosofia della fotografia* (1983), trad. it. di Chantal Marazia, Milano, Bruno Mondadori (1987).
- FRASER JULIUS THOMAS (1991), *Il tempo: una presenza sconosciuta*, trad. it. di Lucia Cornalba, Milano, Feltrinelli (or. 1987).
- GESSEN SERGEJ JA. (1936), *Puškin nakanune dekabr'skich sobytij 1825 goda, "Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii"*, 2, Akademija nauk SSSR, Moskva-Leningrad.
- GLADKOV FEDOR V. (1984), *Energija*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, vol. 2 (Energia, 1932-1938).
- "INTERNATIONAL SOCIETY FOR THE STUDY OF TIME", <http://www.studyoftime.org/>.
- IVANOV-NATOV ANATOLIJ (1981), *Ikonografija F. M. Dostoevskogo*, Bayville, Tvorčestvo zarubežnych pisatelej.
- KERN STEPHEN (1988), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, (nuova ed. 2007) (1970).
- LAMBRECHTS ERIC, SALU LUC (1992), a cura di, *Photography and Literature. An international Bibliography of Monographs*, London, Mansell (diverse ed. successive).
- LEVINAS EMMANUEL (2001), *Il Tempo e l'Altro*, a cura di F. P. Ciglia, Genova, Il Melangolo (1946-47, pub. 1948).
- MARCENARO GIUSEPPE (2004), *Fotografia come letteratura*, Milano, Bruno Mondadori.
- MARGOLIN VICTOR (1998), *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARRA CLAUDIO (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Bruno Mondadori, (nuova ed. riveduta e aggiornata con ampliamenti critici alla scena artistica del XXI secolo, MARRA:2012).
- MARRA CLAUDIO (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori.

- ORTEL PHILIPPE (2002), *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Rayon photo, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon.
- PALEJ MARINA (2011), *Klemens*, trad. it. di Emanuela Bonacorsi, Roma, Voland (*Klemens*, 2006).
- PIRETTO GIAN PIERO (2001), *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.
- PROUST MARCEL (1978), *All'ombra delle fanciulle in fiore (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, 1919, ed. 1954)*, trad. it. di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, Torino, Einaudi.
- RABB JEANE M. (1995), a cura di, *Literature & photography. Interactions 1840-1890. A Critical Anthology*, Albuquerque, University of New Mexico.
- RABB JEANE M. (1995a), a cura di, *Selected Bibliography, in: Id., Literature & photography. Interactions 1840-1890. A Critical Anthology*, Albuquerque, University of New Mexico, pp. 561-613.
- RACHMANOV NIKOLAJ N. (1996), a cura di, *Russkaja fotografija. Seredina XIX-načala XX veka*, introduzione di Elena V. Barchatova, Moskva, «Planeta».
- RONCHETTI BARBARA (2012), *Il 1910, anno dell'aviazione russa. Poeti in volo fra magia e timore*, in: *L'anno 1910 in Russia*, a cura di Duccio Colombo e Caterina Graziadei, Salerno, Collana di "Europa Orientalis", 2012, pp. 275-300.
- RONCHETTI BARBARA (2014a), *Arte, scienza e tecnica fra immaginazione e realtà. Alcune riflessioni attraverso le pagine di Velimir Chlebnikov*, in: *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. II, pp. 1467-1490.
- RONCHETTI BARBARA (2014b), *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*, Macerata, Quodlibet.
- ROSTOPČINA EVDOKIJA (1986), *Stichotvorenija Proza Pis'ma*, Moskva, Sovetskaja Rossija.
- SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, (1995), con intr. a cura di Christine Mohrmann, trad. di Carlo Vitali, Milano, BUR (1974).
- SCHWARZ HEINRICH (2002), *Arte e fotografia. Precursori e influenze, (1949-1974)*, a cura di Paolo Costantini, Torino, Bollati Boringhieri (1992).
- SHISHKIN MIKHAIL (Michail Šiškin) (2004), *L'uomo come dichiarazione d'amore della luce*, (edizione quadrilingue, tedesco, francese, italiano, inglese) in: *Photo-suisse*, volume 1, a cura di Lars Müller e Christian Eggenberger, Baden, Lars Müller Publishers, trad. it. di Emanuela Bonacorsi.
- SOLOGUB VLADIMIR A. (1856), *Degerrotip, ili znakomye vse lica*, in: Id., *Sočinenija grafa V. A. Solloguba*, S. Peterburg, A. Smirdin (syn), vol. IV, pp. 59-121 (Il dagherrotipo, ovvero tutti volti conosciuti).
- SONTAG SUSAN (2004), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società (1973, 1974, 1977)*, trad. it. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi.
- THÉLOT JÉRÔME (2003), *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TURGENEV IVAN S. (1964), *Rudin*, trad. it. di Ida Fini, Milano, Rizzoli (*Rudin*, 1855-56).

VITALE SERENA (1995), *Il bottone di Puškin*, Milano, Adelphi.

WACHTEL ANDREW (2002), *"The Idiot": The Novel as Photograph*, in: "History of Photography", vol. 26, n° 3, Autumn, pp. 1-10; trad. russa autorizzata: E. Vachtel', *"Idiot" Dostoevskogo. Roman kak fotografija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 57, 5, 2002, pp. 126-143, disponibile on line: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/vah-pr.html>.

ZORKAJA NEJA M. (1976), *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910*, Moskva, Nauka.

Dal tempo-altro al tempo-proprio. Statica, dinamica, erotica

Camilla Miglio

«agisci in modo che gli angeli abbiano da fare»

(FRANZ KAFKA)¹

ad impossibilia nemo tenetur

Questo saggio affronta il ‘tempo degli altri’ – oggetto di studio del nostro seminario – nella particolare accezione di ‘tempo-altro’, cercando di far luce su una idea novecentesca, per cui pensare il tempo significa individuare un luogo di discontinuità e di *impossibilia*. Luogo e tempo impossibili sono proprio per questo considerati strategie di sopravvivenza in un oggi invivibile. Il tempo-altro rimanda all’evenienza di uno spazio-altro, da declinare in forme di utopia o atopia. Queste categorie si caricano di una valenza rivoluzionaria, o almeno libertaria, nei tempi bui dell’umanità. L’avvento del tempo-altro è sospeso in una polarità costante tra distruzione e salvezza, *thanatos* ed eros.

Si propone un percorso attraverso le cesure del novecento, esaminando alcune configurazioni della discontinuità in Walter Benjamin e Paul Klee, Rainer Maria Rilke e Pablo Picasso, le atopie anarchiche di Kropotkin e Landauer riprese da Paul Celan, le utopie di Ingeborg Bachmann ed Ernst Bloch. Si cerca una risposta alla questione, nel corso del secolo sempre più stringente, se sia possibile opporsi ai tempi bui della distruzione e del totalitarismo, e poi della stagione post-traumatica, con i mezzi di un’alterità dirompente, dell’interruzione della continuità, in una parola: della rivoluzione intesa come avvento del tempo-altro. O se invece, alla luce degli esiti di fine secolo, le immagini proposte dall’arte del novecento nelle figure della precarietà e del

¹ Citato da Walter Benjamin in una lettera a Gerschom Scholem, in Benjamin: 1997, 242.

‘salto’ libertario non abbiano reso evidente, in effetti, un limite nella trasformabilità delle immagini e delle pratiche artistiche in *praxis* politica, esibendo le contraddizioni già mostrate in pieno dalla dialettica dell’Illuminismo e della rivoluzione francese, amplificate dal trauma provocato dall’orrore concentrazionario.

Si segue quindi un tragitto che esplora le figure del tempo-altro per ipotizzare, in una palinodia finale, una prassi del tempo-proprio, facendo riferimento all’idea di *vita activa* di Hannah Arendt e agli esiti estremi della ricerca poetica rilkiana, nelle ultime due *Elegie Duinesi* (IX, X).

1. Statica (tra le due guerre)

Walter Benjamin nel 1923 commenta un dipinto di Paul Klee del 1920, intitolato *Angelus Novus*, reso forse celebre dal filosofo, ma – vedremo – non unico angelo nella produzione dell’artista. Qui di seguito il passo di Benjamin nella traduzione di Michele Ranchetti e Gianfranco Bonola:

C’è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, *egli* vede un’unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi.

L’immagine, apparentemente dinamica, illustra una circostanza di stallo, dispiega una statica dell’angoscia. L’angelo sembra in procinto di allontanarsi; ma del quadro colpisce, in effetti, la fissità illustrata metonimicamente dai grandi occhi spalancati e strabici, nel loro sguardo senza direzione. Le ali distese non mimano il volo, quanto piuttosto una paralisi. La stessa tempesta è impigliata nelle ali, e spinge l’angelo come un blocco inerte.

Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l’angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine cresce davanti a lui fino al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è *questa* bufera (BENJAMIN: 1997, 36-37)².

² Per vedere l’illustrazione cfr. Paul Klee *Angelus Novus* 1920 <http://commons>.

È la violenza a costringere l'angelo a quel suo moto non-proprio. Il progresso non è tanto un percorso lineare (in orizzontale), quanto invece un accumulo (in verticale) di detriti e macerie. Conoscendo la propensione di Klee per le immagini in equilibrio³, la figura dell'angelo dalle ali congestionate dal vento della storia è perfettamente bilanciata con la storia stessa, che accumula macerie su macerie. Il risultato è appunto una statica, una mancanza di moto reale. Il movimento è negli occhi e dell'osservatore, che coglie *das Unterdrückte in der Geschichte* «ciò che della storia è stato oppresso», traducono Ranchetti-Bonola (BENJAMIN: 1997, 52-53), ma potremmo anche dire: soppresso.

La condizione dell'angelo presenta singolari analogie con quella descritta da Franz Kafka nel racconto *Il cacciatore Gracco* (1917). Non si tratta di un angelo, ma di un uomo non più vivo, anzi: non ancora morto. Egli indugia, come gli angeli, e come i *daimones* greci, in una posizione mediana tra terreno e ultraterreno, fuori dallo scorrere del tempo⁴. È effettivamente morto, ma la barca che dovrebbe trasportarlo nell'Ade ha smarrito la sua rotta, e lo trascina di porto in porto. «Sono qui, altro non so, altro non posso fare. La mia barca è senza timone, naviga spinta dal vento che soffia laggiù nelle infime regioni della morte» (KAFKA: 1976, p. 308).

Come l'angelo di Klee e di Benjamin, il cacciatore è sospinto dal vento in direzione opposta a quella desiderata, in questo caso la morte. La morte non è intesa come distruzione, ma anzi come compimento; meta di ogni traiettoria lineare e conseguente nella vita umana. La situazione del cacciatore è invece fissa in uno stallo logico. Lo sguardo è puntato sul passato e sul presente, che hanno perso ogni senso (secondo un'accezione insieme metaforica e concreta); e il futuro è sottratto a visione e volontà, direzione e significazione, proprio perché non è più ricostruibile alcun tracciato conseguente e lineare. Raccontando di sé a chi lo incontra lungo il suo vagare per acque incerte, il cacciatore cerca di dare una svolta alla sua rotta, cercando nella parola un timone; nella segreta speranza che sul passato si possa agire, ri-costruendolo in una narrazione; spezzandone la catena causale con l'aiuto della propria stessa voce rivolta a un altro, interlocutore in ascolto. La scena narrata da Kafka, letta con occhi benjaminiani, può dunque suggerire una do-

wikimedia.org/wiki/File:Klee,_Angelus_novus.png

³ Si pensi alle sue lezioni del 1921-22 al Bauhaus (KLEE: 2009).

⁴ Cito qui per esempio, ma dovremo tornarci, il dialogo tra Diotima e Platone su *Eros* come *daimon*, nella traduzione di Francesco Acri: «Un gran Demone, o Socrate: perché chi ha del Demone è fra Dio e l'uomo» (PLATONE: 2008, 422).

manda paradossale: sul passato si può forse agire, trasformandolo? E questa trasformazione, che è rilettura profonda, ri-costruzione messianica, potrà forse incidere sul futuro creando un tempo-altro? È questa la 'statica', in senso fisico: la scena narrata è un fermo immagine, «un presente che non è passaggio, ma nel quale il tempo è in equilibrio ed è giunto a un arresto. Questo concetto definisce appunto *quel* presente in cui egli, per quanto lo riguarda, scrive storia» (BENJAMIN: 1997, 51). Si verifica una *Dialektik im Stillstand* («dialettica immobile», letteralmente: in stallo) che rompe il *continuum* del pensiero storico:

La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dall'adesso [...]. La consapevolezza di scardinare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione. (BENJAMIN: 1997, 47).

Il tempo-altro è dunque al di fuori del progresso, e il progresso a sua volta non è che accumulazione di macerie. Il pensiero rivoluzionario di Benjamin non si volge al sogno di magnifiche sorti e progressive, ma al ripensamento etico-estetico (nel suo apparire sempre e comunque in una forma, in un'immagine dialettica) di ciò che del passato è rimasto sepolto, non riconosciuto. Questo fatto epifanico è di per sé un gesto di rivolta contro la teleologia («che tutto continui così, *questa* è la catastrofe» BENJAMIN: 1997, 246).

Paradossalmente ci troviamo in una situazione di stasi che reinterpreta il passato in una dimensione-oltre, in «costellazioni» (v. p. es. BENJAMIN: 1997, 244). Come tutte le costellazioni, i punti da illuminare in un disegno si manifestano sì in un «*adesso* puntuale e momentaneo» – in una *Jetztzeit* direbbe Benjamin – ma solo come epifania di un tempo totalmente altro. Sono «immagini dialettiche» che nulla hanno a che fare con la dialettica hegeliana del progressivo farsi di tesi antitesi e superamento (*Aufhebung*) lineare⁵.

Il momento rivoluzionario e resistenziale nasce dal puntuale apparire (come le costellazioni nel cielo) della *unterdrückte Vergangenheit*.

⁵ «Solo il Messia stesso compie tutto l'accadere storico e precisamente nel senso che egli soltanto redime, compie e crea la relazione fra questo e il messianico stesso. Perciò nulla di storico può voler porsi da se stesso in relazione al messianico. Perciò il regno di Dio non è il *telos* della *dynamis* storica; esso non può essere posto come meta. Da un punto di vista storico esso non è il *telos* ma la fine. Perciò l'ordine del profano non può essere costruito guardando all'idea del regno di Dio, perciò la teocrazia non ha alcun senso politico, ma unicamente un senso religioso.» (*Frammento teologico-politico* scritto intorno al 1920, in BENJAMIN: 1997, 254).

L'evidenza improvvisa del disastro, delle sue macerie, può assumere dunque una funzione emancipatoria. Solo la discontinuità offre una *chance* a chi ha deciso di resistere al vento continuo e persistente della storia. Ma per l'*Angelus Novus* di Klee, come per il *Cacciatore Gracco* di Kafka, il momento epifanico non si dà all'evidenza, bensì si cita come possibile. Essi mancano del «principio speranza». O nelle parole di Kafka: «di speranza ce n'è, infinita, ma non per noi» (BROD: 1983, 71).

Il tempo-altro che possiamo rilevare in Benjamin e in Kafka è segnato dunque da cesure che possiamo designare come soglie, perché segnano un limite, ma invitano anche all'attraversamento, o con termine di Ernst Bloch, all'«oltrepassamento» (cfr. *infra*). E in effetti, la colpa dei molti protagonisti kafkiani sta proprio nel non percepire questa soglia. L'angelo di Klee è, di per sé, soglia mobile, eppure bloccata in se stessa (dialettica immobile), e così il cacciatore.

Sempre al giro d'anni in cui operano Kafka e Klee appartiene una figurazione di accesso a un tempo-altro offerta dalle *Elegie duinesi* (1924; cit. RILKE: 2006) di Rainer Maria Rilke: Essa è luogo e tempo di esseri precari, sul ciglio della dispersione e della fine, perché, a differenza «degli uccelli migratori», noi «non siamo unanimi» (RILKE: 2006, 27, *IV Elegia*):

[...] Non giungono sempre gli amanti
 ai confini l'uno dell'altro, mentre
 si erano promessi pianure, caccia e patria.
 Per il disegno di un istante, là
 Si prepara un fondo contrario, a fatica,
 perché noi lo vediamo; si è molto chiari, infatti,
 con noi. Non conosciamo il contorno
 del sentire; soltanto ciò che da fuori lo forma.

Der Kontur des Fühlens («il contorno del sentire»), la sua figura e sagoma esterna, precaria, meta cui tendiamo nell'amore, è *eines Augenblickes Zeichnung* («disegno di un istante») che l'acrobazia del cuore ci fa inseguire nel vano tentativo di fissarla più del consentito attimo, *nell'adesso* precario ma in grado di farci balzare altrove e nell'altro-quando.

Esseri dell'alterità sono i girovaghi artisti. Lo sapeva bene Pablo Picasso, già nel 1905 con i suoi saltimbanchi e acrobati, di cui la *V Elegia* (RILKE: 2006, 33) offre una specie di commento ecfrastico⁶.

⁶ Per accedere all'immagine cfr. Pablo Picasso, *Acrobata e giovane equilibrista*, 1905
<http://www.pablopicasso.org/young-acrobat-on-a-ball.jsp#prettyPhoto>

Chi però *sono*, dimmi, i girovaghi, questi anche un poco
 più fuggitivi di noi, che un mai contento
 volere torce, urgente da presto,
 per amore *di chi, di chi?* Anzi li torce,
 li piega, li attorciglia, li agita,
 li getta e li riafferra; come da aria
 oleata, più levigata, giù vengono
 sul tappeto consunto dal loro
 eterno rimbalzo; questo perduto
 tappeto nel cosmo.

La loro è un'arte della statica, del bilanciamento tra movimenti. Per questo, tra gli umani, i saltimbanchi sono i più vicini agli angeli (ma non altrettanto terribili), e ai *daimones*.

I saltimbanchi con estrema fatica e dolore danno corpo a figure acrobatiche, sul margine della fatica mortale. Condividono con gli amanti la medesima ricerca di equilibrio, che corrisponde col varcare la soglia del «*mühsamen Nirgends*» («faticoso non-dove», che è luogo del tempo-altro; RILKE: 2006, 37):

[...]
 E d'improvviso questo faticoso non-dove, d'improvviso
 In non dicibile momento, dove il puro troppo poco
 In modo incomprensibile si muta – , salta
 In quel troppo, vuoto. Dove
 Il canto di molte cifre
 Non dà resto di numeri.
 [...]

In *Ritratto dell'artista da saltimbanco* Jean Starobinski fornisce indicazioni preziose per il nostro ragionamento: «i clown e gli Arlecchini di Picasso – scrive – non hanno perduto il legame originario con il regno della morte» (STAROBINSKI: 1984, 142). E Rilke dispiega a sua volta un mondo tra cielo e terra in cui abitano i suoi saltimbanchi, tra vita e morte, più vicino alla morte che alla vita. Il passaggio tra i mondi, tra i regni, si deve al loro essere agili, capaci di liberarsi dal giogo della gravità. Vale per gli acrobati come per gli amanti.

[...]
 Angelo!: ci fosse un luogo, che non sappiamo, e ivi,
 sul tappeto indicibile, mostrassero gli amanti che *qui*
 mai possono riuscire le loro

audaci alte figure dello slancio del cuore,
 le loro torri di piacere, le loro
 scale, da tanto, dove suolo non era, poggiate
 solo le une alle altre, tremanti, - e riuscissero,
 davanti a chi attorno li guarda, gli innumerevoli taciti morti:
 [...]

L'Arte acrobatica funziona pertanto da anticipazione allegorica dell'altro, estremo passare-oltre, in un tempo-luogo utopico, o sarebbe meglio dire atopico.

Ancora Starobinski:

[nell'opera di Apollinaire e Picasso, ma potremmo aggiungere, nella *V Elegia* di Rilke *n.d.A.*] ogni cosa rievoca la misteriosa circolazione fra differenti livelli dell'esistenza, l'attraversamento di soglie proibite, il superamento dei limiti, il contatto che si stabilisce tra i contrari. [...]
 L'acrobazia antica era spesso legata alle cerimonie funebri: il balzo dell'acrobata, l'abilità del contorsionista, hanno la funzione di tener lontana la morte mimando il momento sorgivo della vita (STAROBINSKI: 1984, 139).

E così non è nel *qui* storico che possono *riuscire*, ma solo «davanti agli innumerevoli morti», nella sospensione del tempo. Con le parole di Banville a proposito dei circensi, citato da Starobinski: «Tra l'aggettivo 'possibile' e l'aggettivo 'impossibile', il mimo ha operato la sua scelta; ha scelto l'aggettivo 'impossibile'. Ed è appunto l'impossibile che egli vive, è l'impossibile che fa» (STAROBINSKI: 1984, 136).

Questa della *V Elegia* non è tuttavia l'ultima parola di Rilke sul tempo altro. La *IX* e *X Elegia*, si vedrà più avanti, propongono una figurazione del *qui*, del tempo nostro, del tempo della vita, affidandola agli amanti.

2. Dinamica (dopo le guerre)

Tra le riflessioni e le immagini che abbiamo seguito fino a questo punto e quelle che seguiranno si apre una faglia storica traumatica, presagita e vissuta, ma non fino in fondo, dai pensatori e poeti chiamati in causa (Benjamin, Klee, Kafka, Rilke, Picasso). La cesura della seconda guerra mondiale rende problematico pensare ogni equilibrio (pur precario, acrobatico, puntuale), che possa dare contorno e forma, accessibilità (sia pure estetica) al tempo e allo spazio-altro. È quanto Paul Celan chiamava «l'Accaduto», e che i libri di storia definiscono Olocausto, *Shoah*, distruzione dell'umano nei campi di concentramen-

to, morte industriale prodotta con mezzi burocratici, nella totale deresponsabilizzazione del singolo.

Come ricostruire la possibilità di un pensiero che rompa la paura, apra il progetto, restituisca all'uomo la possibilità di un tempo altro dopo «l'accaduto»?

Interrogiamo una serie di testi scritti tra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta, e che in lingua tedesca, costruendo *ex novo* proprio la lingua degli assassini, rimodellandola in un paradossale piano di rendenzione che passa per la lingua e per la poesia, rilanciano la possibilità di accedere al tempo-altro. Per visualizzarne la prospettiva possiamo ancora attingere al grande archivio d'immagini lasciato alla nostra consultazione da Paul Klee. Si diceva all'inizio – *Angelus novus* non è l'unica creatura angelica di Klee, che ha dato vita anche a un'altra serie di angeli, meno nota, meno appariscente. Si tratta di serigrafie e disegni in bianco e nero. Tratti sottili seguono il contorno di forme angeliche molto rarefatte e quasi astratte. Di queste fa parte *l'Angelo pieno di speranza*, del 1939. Con lucidità Klee alla vigilia della seconda guerra mondiale vede quanto gli avviene intorno, e sente tutto il peso della storia che non è neanche maceria accumulata ai piedi dell'angelo, quanto invece peso, che si abbatte sulle sue ali, deformandole, entrando tra le pieghe, molto più gravemente che nel 1920. Klee disegna angeli sognatori, musici, o pieni di speranza – e proprio per questa loro natura-altra più gravemente piegati, deformati dal peso della storia. Animato dalla vena pedagogica che mai l'abbandonò, Klee disegna i suoi angeli filiformi e deformati. Essi, affiancati da marionette piene di grazia (come le avrebbe pensate Kleist), invitano chi li osserva a un percorso per imparare quella che Kropotkin chiamerà «speranza assurda» (cfr. *infra*)⁷.

Al 1959 risale la pubblicazione di un'opera di grande impatto sul pensiero utopico e rivoluzionario degli anni sessanta. Si tratta della ponderosa opera-mondo di Ernst Bloch, *Il principio Speranza*, scritto negli Stati Uniti dopo l'emigrazione in seguito alle leggi razziali in Germania, e per tutto il periodo della seconda guerra mondiale fra il 1938 e il 1947, riveduto e pubblicato a più riprese nel 1953 e nel 1959. La *Premessa all'edizione del 1959* ci porta in *medias res* e ci orienta sul punto di vista di chi pensa il proprio tempo 'dopo le guerre', dopo la stagione

⁷ Per accedere alle immagini cfr. Paul Klee, *Marionette*, 1936.
<https://www.flickr.com/photos/40015199@N08/sets/72157622672993283/>
 E Paul Klee *Engel voller Hoffnung* 1939.
http://www.kunstkopie.de/kunst/paul_klee_11025/engel_voller_hoffnung_pk_2014_hi.jpg

della paura, va in cerca di «un sentimento più degno» (BLOCH 2005, 5). Bloch pone un'esigenza pedagogica. Una necessità che impone di risilabare la lingua, ma anche il sentire, per «imparare a sperare, [... che è] superiore all'aver paura»:

L'affetto dello sperare si espande, allarga gli uomini invece di restringerli, non si sazia mai di sapere che cosa internamente li fa tendere a uno scopo e che cosa all'esterno può essere loro alleato (BLOCH 2005, 5).

Il lavoro è dunque quello di gettarsi attivamente nel nuovo. Bloch introduce un nuovo elemento nella teoria degli affetti. Il tempo del dopoguerra esige un'affettività diversa:

Il lavoro di quest'affetto vuole persone che si gettino attivamente nel nuovo che si va formando e cui essi stessi appartengono. Non tollera una vita da cani, che si senta solo passivamente gettata in un'esistenza, non capita nei suoi intenti o addirittura riconosciuta per miserabile. Il lavoro contro la paura della vita e le mene del terrore è lavoro contro coloro che impauriscono e terrorizzano, in gran parte additabilissimi, e cerca nel mondo stesso quel che può aiutare il mondo; e lo si può trovare (BLOCH: 2005, 5-6).

Si attiva una dinamica affettiva della volontà, anche e soprattutto *contro ogni evidenza*.

Bloch però avverte che se «passare è sempre un oltre-passare», non va mai perso il contatto con la realtà dell'oggi, che significherebbe semplicemente uno scantonare: «Perciò un vero oltrepassamento non va mai a finire nel vuoto pneumatico di un davanti-a-noi, dedito solo a descrizioni ed esaltazioni astratte» (BLOCH: 2005, 6).

Bloch stesso percepisce un pericolo: l'astrazione. E l'alienazione che ne segue, la pericolosa inefficacia di un'arte che si chiama fuori credendo di rompere la cappa del dentro.

I paragrafi che seguono illustrano due modelli di azione libertaria, intesa come ricerca di discontinuità. Tentativi grandiosi che recuperano in sé il pensiero del novecento e le sue ferite insanabili, che tentano la via del salto. Con esiti tragici forse inevitabili.

Si tratta di due poeti molto vicini, anche nella traiettoria esistenziale, poetica, sentimentale: Paul Celan e Ingeborg Bachmann. Del 1958 è il discorso di ringraziamento di Paul Celan per il premio *Città di Brema* (CELAN: 1993, 34-36). Una delle prime formulazioni della sua poetica, che mettono subito a fuoco la triade fondamentale: spazio-altro

(della terra di origine, scomparsa per sempre); tempo (da redimere) attraverso la lingua (da ricostruire). Del 1960 è la seconda, importante dichiarazione di poetica, il discorso pronunciato da Paul Celan a Darmstadt in occasione del conferimento del Premio Büchner, noto come *Il Meridiano* (CELAN: 1993, 3-22). Del 1959 sono le *Lezioni di poetica* tenute all'Università di Francoforte da Ingeborg Bachmann, pubblicate in Italia (per strana coincidenza nello stesso anno delle prose di poetica di Celan) sotto il titolo *Letteratura come utopia* (BACHMANN: 1993). Osserveremo come le istanze osservate nella 'statica' e nella 'dinamica' del tempo-altro si riconfigurino in una paradossale 'erotica'. Nel tempo buio della morte di ogni dio, l'angelo si muta in *daimon*, a metà tra vita e morte, suggerendo una possibilità di far 'essere' il tempo, fermandolo tra due intervalli (ritmici) sotto il segno di *Eros*.

3. Erotica (perché il tempo-altro sia)

Gli esempi di Celan e Bachmann, secondo modalità diverse, portano alle estreme conseguenze, anche politiche, alcuni elementi delle poetiche dello spazio e del tempo altro già osservate in Kafka e nel Rilke delle *Elegie IV e V*.

La fune su cui incedono, quasi acrobati dell'impossibile, è tesa tra amore e morte, e in entrambi i casi essi consumano una rivolta contro lo spazio e il tempo del *qui*, «alla luce dell'utopia» (CELAN: 1993, 20).

Paul Celan nel *Discorso di Brema* osserva:

La poesia ... può essere un messaggio in bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, forse (CELAN: 1993, 35).

Cosa vuol dire attraversare il tempo come fosse un mare cui affidiamo un messaggio in bottiglia, nella speranza folle che raggiunga lo *Herzland*, la terra che è cuore, la terra-cuore?

La risposta è già nel discorso pronunciato da Celan due anni dopo, nel 1960, nel *Meridiano*. Il *Meridiano* esprime una poetica e nello stesso tempo è una prosa poetica. Caratteristica, questa del wittgensteiniano gesto del mostrare [*zeigen*]⁸ più che del dire, che resta a connotare ogni scritto e forse ogni gesto di Paul Celan. Lanciare una bottiglia nel

⁸ Cfr. WITTGENSTEIN: 1967, 22.

mare è gesto assurdo e disperato, ma anche aggressivo nei confronti del principio di causalità. La centralità del gesto, fondata filosoficamente da Ludwig Wittgenstein ma ripercorribile letterariamente almeno a partire da Heinrich von Kleist e da Georg Büchner, va a incontrare la profonda ispirazione politica di Celan. La sua poetica dell' «incontro» [*Begegnung*] con l'altro, anche «totalmente altro» [*ganz andere*] può declinarsi anche come una ricerca di risposdenze tra spazio-tempi lontani e improvvisamente connessi – proprio come nella *Jetztzeit* benjaminiana.

Celan aveva esperito tempeste d'acciaio ben poco trasfigurabili letterariamente: le invasioni e persecuzioni naziste, la delusione e la fuga di fronte all'avanzare dell'Armata Rossa e la spartizione ovvero sparizione della sua terra, la Bucovina, tra Romania e Ucraina. In pochi mesi aveva sperimentato la libera primavera surrealista della Bucarest dell'immediato dopoguerra e il successivo calare della cappa di un regime più che staliniano. Aveva toccato con mano, fuggendo a Occidente, la falsa buona coscienza delle democrazie occidentali a Vienna e in Germania. Non si era neppure nascosto le difficoltà della Francia che aveva nel 1958 incoronato re laico il generale De Gaulle. Avrebbe, nel 1968-69, riconosciuto nel movimento studentesco, che sulle prime gli aveva suscitato tante speranze, una deriva autoritaria da «Linksnibelungen»⁹. La sua ispirazione politica ed etica, che diventa una pratica poetica, resta fedele a un'idea libertaria che si nutre delle letture giovanili, soprattutto di Petr Kropotkin e Gustav Landauer. Entrambi vengono chiamati in causa in un passaggio chiave del *Meridian*, in cui Celan presenta se stesso come «uno che si è nutrito anche degli scritti di Petr Kropotkin e Gustav Landauer»¹⁰. Per Celan il socialismo libertario d'impronta anarchica e comunitaria è un orizzonte, mai realizzabile ma per questo efficace, di resistenza contro le ipocrisie dell'Occidente e contro l'autoritarismo post-stalinista a Est, oltre la cortina di ferro¹¹.

Questa prosa, possiamo dire, è libertaria nella forma. È attraversata da fratture e silenzi secondo un disegno che risponde, lo vedremo e su questo cercheremo di far luce, a una figura di pensiero che rompe le catene causali: apre nelle «topie» (Landauer) i luoghi di incidenza delle «utopie». *Topie*, nel neologismo di Landauer, intese come condizioni della realtà stabilizzata nelle condizioni storiche date; utopie in-

⁹ «Nibelunghi di sinistra», cfr. CELAN: 2001, 125.

¹⁰ CELAN: 1993, 3-22: 11.

¹¹ Ne ho scritto più diffusamente in Miglio 2011.

tese come fattori di permanente mobilitazione «in avanti» della realtà e della storia. Utopie, con Kropotkin, intese come forze tese a costruire un progetto *umano, singolare* e al tempo stesso *comune*, di liberazione della e dalla realtà. Il suo strumento di lotta è l'Assurdo.

Nella sua versione a stampa il *Meridian* appare scarno. Porta i segni dei tagli e della sofferta e complessa elaborazione del testo, documentata ora dall'edizione critica della *Tübinger Ausgabe*¹². Ma esso appare come gesto, come allocuzione, discorso [*Rede*] pensato per essere pronunciato ad alta voce dall'autorevole tribuna del Premio Büchner del 1960. Mallarmé viene portato *ad absurdum*, fino in fondo, e per questo oltrepassato e rovesciato, a testa in giù nella precisione, nell'esattezza meccanica, ma anche nell'esplorazione di regioni oscure della poesia – come percorsi di dolore sotto la superficie levigata dei versi. L'artefatto, la *Kunst* riesce a dare al poeta della «creatura», del «dato» e delle «date», della incontrovertibile singolarità, una istanza di limitazione che gli consente di riorganizzare i propri frammenti e renderli condivisibili con altro e con altri (altro spazio, altri tempi, altre creature, scomparse e a venire).

Celan nel *Meridian* fa dunque i conti con la levigatezza del simbolismo, con l'eufonia che egli pure sentiva vivere in se stesso e respingeva come poesia inautentica. Non perché, come aveva detto Adorno, non si potesse più fare poesia dopo Auschwitz, ma perché della poesia erano radicalmente mutati i canoni etici, e dunque estetici. La nuova poesia tedesca infatti, scrive Celan,

diffida del bello, tenta di essere vera. [...]. Si tratta di un linguaggio più «grigio», un linguaggio che fra l'altro desidera vedere la propria «musicalità» situata in un luogo dove essa non ha più nulla da spartire con quella «melodiosità» che ancora andava risonando, più o meno imperturbata, assieme o accanto agli eventi più orrendi¹³.

Dal simbolismo, e da Valéry soprattutto, Celan accetta una lezione fatta di esercizi di precisione. La poesia diventa uno strumento di misurazione. Il suo linguaggio «non trasfigura, non 'poetizza', esso nomina e instaura, cerca di delimitare il campo del possibile e del dato»¹⁴.

¹² CELAN: 1999, d'ora in poi TCAM.

¹³ GW III, p. 167, trad. it. *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in CELAN: 1993, 36.

¹⁴ CELAN: 1993, 37-38.

Quello che gli interessa, tuttavia, è rompere la continuità delle poetiche tra otto e novecento. Stabilendo cesure. Tradurre per esempio Valéry e Mallarmé significa per lui stravolgerli e spezzarli, distruggendo la continuità della tradizione metrica¹⁵.

Delimitare il limite del dicibile, stabilire un confine porta però con sé anche una possibilità di trasgredirlo. Ma il salto oltreconfine non sarà logico né progressivo, sarà improvviso e assurdo. Come un salto funambolico. Già nell'Adorno che medita sull'arte nuova¹⁶ è evidente e centrale l'idea dell'esercizio di agilità. Adorno insiste su un io che si dimentica di sé – ma diversamente da Adorno Celan direbbe: si dimentica di sé per ritrovarsi, alla fine, «nel vero». E infatti nel *Meridian* Celan, con uno dei suoi tipici imperativi rivolti soprattutto a se stesso, sembra dipanare un filo del pensiero adorniano, ma piegandolo a sé: «portati con l'Arte laddove sei più ristretto in te stesso. E liberati [*setzte dich frei*]»¹⁷.

Nelle note inedite su Valéry, che confluiscono a loro volta nel *Meridiano*, Celan riprende la figura, già esplorata in una lirica raccolta in *Sprachgitter* [*Grata di parole*, 1959], dell'*argumentum e silentio* (titolo della poesia dedicata proprio a René Char, e dunque con immediata colorazione politica e resistenziale), per cui a partire dal non detto diventa comprensibile ciò che viene detto. Qui l'esattezza francese pare incrociarsi con quel particolare spirito kafkiano che faceva della poesia una spedizione alla ricerca della realtà. O come scriveva Wittgenstein, un assalto al confine. C'è un passo di queste note che dà la misura precisa e terribile della possibilità paradossale di trapassare i limiti. Il passo si riferisce a *La morte di Danton* [*Dantons Tod*] di Büchner:

La poesia vede, ancora al di là della soglia del patibolo, / la possibilità
che spaventosa «pars pro toto» / le teste si bacino nella cesta / Puoi im-
pedire che le nostre teste si bacino sul / fondo della cesta / Camminare
sulla testa / Cielo come abisso¹⁸

La cesta (insieme alla testa di Medusa citata nel discorso), richiama esplicitamente il mito di Perseo. «La testa di Medusa che fissa, che im-

¹⁵ Ne ho scritto in MIGLIO: 2005 e 2012. Ma v. anche DI CESARE: 2003.

¹⁶ ADORNO:1955, 145-171.

¹⁷ *Der Meridian*, in GW III, p. 200; CELAN: 1993, 18.

¹⁸ TCA M, pp. 176-177: «Sieht das Gedicht, noch über die Todesschranke hinweg, die/Möglichkeit bestehen, daß sich furchtbares *pars pro toto* / die Köpfe in den Körben küssen Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf / dem Boden des Korbes küssen // Auf dem Kopf gehen // Himmel als Abgrund».

prigiona l'esperienza, la limita, la pietrifica, la toglie cioè alla creaturalità [*Kreatürlichkeit*], ai suoi dati immanenti di tempo e spazio è la parola stessa in quanto concetto e sapienza tecnica»¹⁹. L'atto di pietrificazione e fissazione del dato risponde a un gesto di estrazione dalla catena temporale e causale della storia. Un fatto traumatico viene, con acrobatico capitolombolo, rovesciato in una assurda chance di affermazione del contrario, di «controparola» (*Gegenwort*, non a caso fortemente assonante con *Gegenwart* – che vuole dire 'presente'). Essa «realizza» (Kropotkin) in un presente improvviso, fissato nell'istante, l'aspetto meduseo. Solitamente associamo questo movimento di estrazione del dato storico e creaturale alla filosofia della storia, alla *Jetztzeit* di Walter Benjamin. Nel caso di Celan però un meridiano si può tracciare anche in direzione di Gustav Landauer²⁰ e del rapporto che egli instaura tra *topia*, *utopia*, storia e rivoluzione. Pensatore anarchico dotato di una potentissima visione sintetica, Landauer è capace di raccogliere sotto la sua intuizione momenti apparentemente atomizzati in un tutto rivoluzionario e inedito, produttivo di nuovi spazi immaginativi («l'autentica scienza è deduttiva perché è intuitiva; l'induzione e l'accurato lavoro di raccolta di quanti sono privi di una natura sintetizzatrice e che quindi non sanno far altro che addizionare, non potranno mai sostituire l'intuizione che sintetizza e generalizza») ²¹. Osserviamo un movimento: l'andare oltre una soglia – uno sconfinamento che è di per sé rivoluzione e libertà.

Allo stesso modo in Celan la valorizzazione del *Vive le roi!* pronunciato da Lucile (la moglie di Camille Desmoulins che nel dramma büchneriano urla davanti alla ghigliottina che sta per uccidere suo marito) non esprime certo una nostalgia dell'*Ancien régime*, ma costituisce un esempio di discorso paradossale, che più che parola è «gesto, passo, atto». Atto di rivolta contro la piega ghigliottinante e autodistruttiva che stava prendendo la Rivoluzione francese rovesciatasi in Terrore – rivolta intrapresa dall'alto di una tribuna che è anche patibolo. È evidente qui la traccia delle letture di Kropotkin, la cui idea di rivoluzione «resta opposta a quella autoritaria e giacobinizzante proprio perché pone la centralità sovversiva dello spontaneismo anti-politico»²². Lucile è la «Kunstblinde» («cieca all'arte»), quella che nulla sa di arti, ma

¹⁹ Cfr. PORENA: 1983, 161.

²⁰ LANDAUER: 1970.

²¹ Ivi, pp. 22-23.

²² Cfr. *Introduzione* a KROPOTKIN: 1998, 21.

è capace di un «Gegenwort», di una «antiparola, controparola, parola-contro» che è «un atto di libertà. È un passo»²³. Tornano dunque l'atto, il gesto, il passo – nel linguaggio di Celan marcatori sia della poesia, sia di un agire «cieco all'arte»; ma diamo direttamente la parola a Celan, nella traduzione di Giuseppe Bevilacqua. Il grido di Lucile

È l'antiparola, è la parola che strappa il «filo», la parola che non s'inchina più dinanzi alle «cariatidi e ai destrieri da parata della storia», è un atto della libertà. È un passo.

Certo, la si può intendere – e questo non sarà un caso, se si guarda a ciò che io ora, che io oggi ardisco di dire a questo proposito –, la si può intendere dapprima come un'adesione all'Ancien régime.

Qui invece – consentite a uno che si è nutrito anche degli scritti di Pietr Kropotkin e Gustav Landauer di porlo espressamente in evidenza – qui non vi è nessun atto d'omaggio alla monarchia, a un passato che si vuol conservare.

Qui l'omaggio è reso alla maestà che testimonia della presenza dell'umano, della maestà dell'assurdo.

Tutto ciò, Signore e Signori, non ha un nome stabilito una volta per tutte, ma io credo che sia... la Poesia²⁴.

Büchner, insieme ai suoi personaggi, è dunque nome proprio e *u-topos* scelto da Celan per affermare le ragioni del naturale e del creaturale contro la metafisica e l'idealismo. Ma anche Büchner, nella lettura di Celan, oltrepassa la soglia della sua stessa poetica. Celan da una parte illustra le ragioni della *Kunst* che supera se stessa passando attraverso l'uso *ad absurdum* dei propri mezzi; dall'altra mette in scena l'atto di portata universale e nello stesso tempo assurdo di Lucile che si espone alla decapitazione gridando alla folla giacobina: *viva il re!* La reversibilità della *topìa* attraverso la forza dell'utopia, il rovesciamento di cielo in abisso (che sempre offre la possibilità di rovesciare l'abisso in cielo), la possibilità di revocare il passato. Celan aveva certamente potuto riconoscere un simile movimento del pensiero in Gustav Landauer, *La rivoluzione*:

Questa mescolanza generale e comprensiva della convivenza in condizioni di stabilità relativa noi la chiamiamo 'topìa'. [...] la topìa or-

²³ GW III, 189; CELAN: 1993, 5.

²⁴ GWIII, pp. 189-190; CELAN: 1993, 6.

dina tutte le faccende dell'umana convivenza, conduce le guerre [...] influenza vita pubblica e privata – [...] la relativa stabilità della topia si muta gradualmente fin a raggiungere il punto di equilibrio instabile²⁵.

La topia, per Landauer, è il mondo come appare nei suoi rapporti di forza e di forma. La topia è l'esistente. L'utopia dal canto suo non è qualcosa di metafisico, fuori dall'esistente, ma è una relazione, un'energia, un movimento di cambiamento della topia in altro. È un «passare attraverso» [*hindurchgehen*]²⁶ da uno stato all'altro:

Chiamiamo rivoluzione quell'intervallo di tempo in cui la vecchia topia non è più e la nuova non è ancora consolidata. La rivoluzione è dunque la via da una topia ad un'altra²⁷.

L'utopia mobilita per Landauer una latenza nei fatti, passati presenti e futuri. Essa è «volere e agire latente». Questo comporta una inversione delle concezioni causali e necessarie, nonché teleologiche, nel rapporto passato-presente:

Infatti in tutta la storia il passato viene richiamato alla memoria, viene trasformato in presente; per questo c'è in inglese una parola appropriata: *to realise*, che vuol dire insieme realizzare e considerare: in questa *realisation* si riuniscono la rappresentazione e la volontà, la conoscenza e la forza creativa. Ogni sguardo gettato sul passato o sul presente dei raggruppamenti umani è un fare e un costruire nel futuro²⁸.

Molto vicino all'inglese *to realise* richiamato da Landauer è il tedesco *wirken* della *Wirklichkeit* celaniana. La realtà, la *Wirklichkeit* celaniana, è qualcosa che si realizza, che si fa reale e che si comprende; un'immagine che agisce dinamicamente sulla storia. Il passato «non è qualcosa di compiuto ma qualcosa in divenire. Per noi c'è soltanto la vita, il futuro; anche il passato è futuro, che diviene col nostro progredire, si muta, è divenuto altro»²⁹. La visione dinamica del passato si configura per Landauer in rapporto a chi nel presente è in grado di risvegliarne le latenze; e ricordiamo anche qui l'idea benjaminiana di «passato (s)oppresso»:

²⁵ LANDAUER: 1970, 23-24.

²⁶ Si tratta di una parola chiave ricorrente nel *Meridian*.

²⁷ LANDAUER: 1970, 23-25.

²⁸ Ivi, 21.

²⁹ Ivi, 35.

Per quanto paradossale possa suonare, io affermo piuttosto letteralmente che il passato si muta. Infatti nella catena della causalità non è una causa fissa che produce un effetto sicuro, e questo diviene causa, che poi dà origine a un effetto, e così via. Non è così. Secondo questa rappresentazione la causalità sarebbe una catena di sentinelle che si susseguono l'una all'altra e che starebbero tutte, tranne l'ultima, silenziose e irrigidite. Solo l'ultima avanza di un passo, da essa scaturisce allora qualcosa di nuovo, che a sua volta va innanzi e così via. Io dico invece che è tutta la catena che va avanti e non solo l'ultimo anello. Le cosiddette cause si mutano con ogni nuovo effetto³⁰ [...] Tutto ciò che avviene ovunque in ogni momento è il passato. Io non dico che sia effetto del passato; dico che è il passato. [...] Inoltre per ogni singolo esso si costruisce in modo particolare: ogni singolo scorge le immagini in maniera diversa a seconda di come il passato reale che agisce nel suo petto lo spinge in avanti in quella data maniera e lo fa muovere³¹.

Il mutuo appoggio di Kropotkin (Londra 1902)³² è un altro cardine su cui riflettere in questa sorprendente coniugazione di spazio-tempo utopico ed etico nella singolarità irriducibile della parola poetica. «Im Singulären spricht das Gemeinsame», annota Celan durante la stesura del *Meridian*³³. Il precipitare di singolarità e condivisione sta appunto alla base del comunitarismo anarchico di Kropotkin. Egli considera «il mutuo appoggio», sin nelle sue espressioni più elementari e biologiche degli organismi viventi elementari, una potente forza evolutiva. Dal punto di vista biologico la si chiamerebbe appunto simbiosi. Kropotkin critica il darwinismo, sia scientifico sia sociale, proprio sul piano della lotta per la sopravvivenza, proponendo un modello in cui è vero che «i più adatti» sopravvivono in natura, ma i più adatti sono membri di una specie o intere specie che trovano al proprio interno una forte solidarietà. L'unione, la simbiosi è la «migliore garanzia di esistenza e progresso fisico, intellettuale e morale»³⁴. Per Kropotkin la giustizia è «pratica immanente delle relazioni sociali». L'aiuto intraspecifico si estende alla natura, all'etica, alla società, alla cultura. Questo gesto di scambio fino all'empatia più spinta si ritrova nel rapporto che Celan instaura con Mandel'stam in particolare, ma in generale con tutti i poeti

³⁰ Ivi, 36.

³¹ Ivi, 37.

³² KROPOTKIN: 1998.

³³ «In ciò che è proprio del singolo parla ciò che è comune», in TCAM, p. 117.

³⁴ KROPOTKIN: 1998, 92.

che traduce e che ama. Quel mettersi in simbiosi con un interlocutore che diventa elemento dell'io fino ad esserne parte costitutiva (sto pensando, per esempio alla lirica *Es ist alles anders* [*È tutto diverso*, raccolta in *Niemandrose*]). E per questo possiamo comprendere ancora meglio quanto le accuse di plagio potessero ferirlo a morte.

Dal punto di vista estetico e storico-letterario ci troviamo qui agli antipodi rispetto alla *Anxiety of Influence*, come la chiamerebbe Harold Bloom; e anche al neopositivismo o addirittura neodarwinismo che oggi ancora sopravvive nella scienza della letteratura.

Quello che Celan (non propone, ma) pratica in tutta la sua opera è davvero contiguo a quanto Kropotkin scrive. Si tratta di un compenetrarsi tra simili, per una causa che è individuale e umana nello stesso tempo. La causa della creazione di uno spazio in cui la poesia renda instabile la topia del reale, e metta in movimento l'utopia, la capacità di trasformazione della storia, in una realtà che è continuo progetto di liberazione. Un progetto che non avviene per opera di un singolo, isolato, ma per linee che congiungono voci associate e fuse, provenienti da spazi e tempi e lingue diverse, a tracciare i «meridiani» di una «Kinderlandkarte»³⁵, a delimitare un «recinto, o cortile» della poesia [*Zeithof des Gedichts*]³⁶, sempre di nuovo «occupabile» [*besetzbar*]³⁷. Un progetto capace di muovere e rivoltare le zolle della storia, avvalendosi di un «vomere» altrui³⁸, per parlare con una immagine di Mandel'stam. In questo il movimento della poesia incontra la mobilitazione utopica del progetto libertario. I meridiani determinano e segnano i fusi orari. Il meridiano, figura immaginaria e terrestre, metaforica, scientifica, geografica, segno convenzionale e criterio di orientamento nello spazio e nel tempo, è la linea che ogni individuo traccia sulla superficie del reale, mettendosi in comunicazione e interlocuzione con altri, con altro. Questo semplice gesto è capace di trasformarlo, il reale, in tutti i tempi: passato, presente e soprattutto futuro.

C'è un'azione che comincia dal corpo, dal mettere in atto, con le mani, la rottura della catena causale e logica. Del mettere il tempo e lo spazio a testa in giù. Come un saltimbanco che cammini sulle mani. Il poeta, il saltimbanco, colui che dà forma all'utopia, misura questo spazio tempo

³⁵ GWIII, p. 202; «Carta geografica per bambini», trad. it. cit., p. 20.

³⁶ TCAM, p. 84, 85.

³⁷ Ivi, p. 116.

³⁸ Cfr. MANDEL'STAM: 2003, 48.

con le proprie mani, le mani che tastano il terreno e lo segnano, le mani che scrivono, le mani del *poietés*. La mano, a sua volta, essa stessa come una mappa segnata e ulcerata dal suo tastare il mondo contundente. La mano come sede della mantica: lettura e scrittura di linee del passato e del presente di un corpo, che indicano il futuro e lo 'danno' – qui ed ora. Paul Celan, *Stimmen (Voci)*, 1958, citato a proposito nel *Meridiano*:

Vieni dal sentiero delle ortiche:
 Vieni fino a noi sulle mani
 Chi è solo con la lampada
 Ha solo la mano per leggerci dentro

Celan in appunti sparsi nei suoi Cahier pubblicati postumi, i *Microli-ti*, si esprime in modo molto esplicito circa la sua concezione del tempo.

Non c'è alcuna ricerca dell'originario, ma una protensione verso un futuro che porta con sé passato e presente, rompendo le continuità, intermittente, e occupando spazi vuoti: «Non dalla radice, che non possiamo più percepire, ma dai rami protesi nel tempo – lontani dalla radice [...] ricaviamo il vero fondamento» (CELAN: 2005, 132).

Tra ramo e ramo, gli spazi. I versi, come gli spazi bianchi, hanno una loro «occupabilità» (*Besetzbarkeit*). Da questa continua possibilità di 'occupare' (ecco lo spazio) gli intervalli bianchi e 'riattualizzare' la scrittura (ecco il tempo) Celan deriva un nuovo concetto della poesia come versione interlineare:

[...] La poesia in quanto poesia porta con sé la possibilità della versione interlineare, realiter e virtualiter; in altre parole: la poesia è, in un modo tutto suo, occupabile. [...] Non intendo gli spazi bianchi tra verso e verso; Vi prego di rappresentarvi questi spazi bianchi nello spazio – nello spazio e nel tempo (CELAN: 2005, 132)

La poesia, occupando l'intermittenza, compie un gesto politico. È questa la controparola che spezza il dominio delle «sentinelle» della storia lineare (Landauer), interrompe la tempesta violenta e senza appello dei tempi bui.

Possiamo dire oggi, con una certa cognizione di causa, in seguito alla pubblicazione dei carteggi e dei materiali inediti, che Ingeborg Bachmann partecipò attivamente all'elaborazione del pensiero celaniano, e viceversa.

Nel 1958, a Brema, Celan aveva detto: dopo l'orrore non mi resta che la lingua «passata per discorsi mortiferi» eppure «arricchita da tut-

to questo» (CELAN: 1993,35). Nel 1959, a Francoforte, Bachmann spinge i suoi allievi a correrlo, il rischio dell'utopia.

Bachmann spiega ai suoi allievi come la letteratura non occupi più un luogo sicuro, e debba agire sull' «esilio del qui e ora» nello spazio «niente affatto spirituale dei nostri tristi paesi». «Poiché questo ci resta ancora: sforzarci con la cattiva lingua che troviamo intorno a noi, verso quest'altra lingua che ancora non ha avuto luogo, ma che ha luogo nella nostra intuizione e che noi imitiamo». L'io novecentesco ha subito modificazioni radicali che lo mettono in pericolo: «La prima modificazione vissuta dall'io è quella per cui l'io non è più *nella* storia, ma è la storia, oggi, a essere *nell'io*». Per questo «L'io non è garantito» e non può più garantire per se stesso come persona. «E tuttavia s'è fatto più ricco proprio grazie alla perdita di certezze». La scrittura poetica va in cerca di questa ricchezza. Bachmann, come già Celan in *argumentum e silentio*, chiama in causa René Char, citandone i versi: «A ogni cedimento delle prove, il poeta risponde con una salva di avvenire»³⁹.

Ingeborg Bachmann, austriaca della Carinzia figlia di un maestro di scuola filonazista, fuggita prima a Vienna e poi definitivamente dall'Austria postbellica, arrivata a Ischia nel 1953, e a Roma troppo presto morta nel 1973, a quarantasette anni già fuori dalla vita, lascia una testimonianza utopica: la voce umana inscritta nella musica e nella poesia degli artisti continua a risuonare, a fiorire, in quello che nelle *Lezioni di Francoforte* chiamava «l'io che scrive», un *Platzhalter*, sostituto provvisorio, marcatore di posizione, luogotenente della voce umana:

Dovunque parli, l'io vive, non può morire – per quanto schiantato, oppresso dal dubbio, non più credibile e amputato – questo io privo di garanzie! [...] l'io deve credere in se stesso quando entra in scena, quando prende la parola e si stacca dal coro uniforme, dal gruppo di quelli che tacciono. [...] E finirà per trionfare, oggi come sempre è stato, nella sua qualità di luogotenente [*Platzhalter*] della voce umana⁴⁰.

La voce ha dunque una funzione importantissima nel fermare il tempo ottuso della necessità e aprire uno spazio libertario. Lo abbiamo visto nel grido «*Vive le roi!*» di Lucile Desmoulins, e lo ritroviamo, in chiave completamente diversa, in Bachmann. È la voce che chiama, in versi, l'uma-

³⁹ BACHMANN: 1993, 124. I versi di René Char sono citati da *Partage formel*, della raccolta *Seuls demeurent* (1945).

⁴⁰ BACHMANN: 1993, 79.

nità a cercare cose impossibili, come la Boemia sul mare. In una intervista sulla sua poesia *Böhmen liegt am Meer* (1964) Bachmann fa riferimento alla «speranza come determinazione fondamentale dell'umano». E ribadisce con convinzione non frequente quando si trattava di parlare di sé:

... questa poesia sarà per me sempre un punto fermo. È rivolta a tutti, poiché è il paese delle loro speranze, che non raggiungeranno, ma nonostante questo devono sperare, altrimenti non potrebbero vivere.

[...] E Boemi non vuol dire che devono venire dalla Boemia, vuol dire tutti. Noi tutti siamo boemi, noi tutti speriamo in questo mare e in questo paese. E chi non spera e chi non vive e chi non ama e chi non spera in questo paese, per me non è umano. E per questo ho detto: «Venite, tutti voi, Boemi».

Scorriamo questo catalogo di *impossibilia* nella mia traduzione:

Se qui le case sono verdi, entrerò in casa.

Se qui i ponti sono salvi, camminerò al sicuro.

Se ogni tempo ha la sua pena d'amor perduta, vorrò perderla qui.

Se non sono io, sarà qualcuno che è proprio come me.

Se una parola mi corre sul confine, lascerò che confini.

Se la Boemia è sul mare, ai mari crederò di nuovo.

E se credo ancora al mare, nella terra spererò.

Se sono io, sarà qualcuno ch'è tanto quanto me. Io

per me non voglio niente. Voglio andare a fondo.

A fondo, vuol dire fino al mare, è lì che ritrovo la Boemia. Mandata a fondo, mi sveglierò in pace.

Dal fondo si risveglia il mio sapere, e non sarò perduta.

Accorrete, voi genti di Boemia, marinai, puttane di porto e navi senz'ancora. E voi non vorreste esser boemi, voi Illiri, Veronesi, e

Veneziani tutti. Recitate le commedie da ridere

E quelle da piangere. E cento volte vi capiterà d'errare

come me ch'errai e non superai le prove,

Eppure le ho superate, volta a volta.

Come la Boemia le superò e un bel giorno

ricevette la grazia del mare e adesso si affaccia sull'acqua.

Confino ancora con una parola e con un paese altro,

Confino, anche se poco, con tutto sempre più,

un Boemo, un vagante, che non trattiene nulla,

con solo un dono, dal mare, un dono controverso: vedere il paese che ho scelto.

L'utopia qui non è meta ma direzione, cammino verso un incontro, un abbraccio. Dove la soglia che unisce e separa è la «voce umana», tra musica e poesia. L'*a-topos/ou-topos* è un suono articolato ritmicamente, che tende verso un altro. Così Ingeborg Bachmann, in *Musica e poesia* (1964):

Musica e parola, entusiaste l'una dell'altra, entusiaste d'essere insieme, sono uno scandalo, una rivoluzione, un amore, una confessione. Tengono svegli i morti e danno fastidio ai vivi, anticipano ogni desiderio di libertà e inseguono ogni trasgressione fino a perdere il sonno. Il fine più alto per loro è produrre un effetto. [...] E si dovrebbe allora poter brandire una pietra e tenerla alta, nella selvaggia speranza che cominci a fiorire, come la musica tiene alta una parola e la illumina attraversandola con tutta la forza del suono. Poiché è tempo di avere occhi per la voce umana, questa voce di una creatura incatenata, non del tutto capace di dire di cosa soffra, di cantare fino in fondo le altezze e le profondità che pure va misurando. Abbiamo solo quest'organo non del tutto preciso, non del tutto affidabile col suo volume modesto, con una soglia verso l'alto, e l'altra verso il basso – ben lungi dall'essere un apparecchio, un sicuro strumento, o una macchina riuscita. [...] Ma è tempo di dare attenzione a questa voce, di consegnare a lei le nostre parole, i nostri suoni, di farla arrivare fino a chi sta in attesa, a chi s'è voltato dall'altra parte, con tutta la bellezza dei suoi sforzi. È tempo di non pensarla più come un mezzo, ma come vicaria, sostituto provvisorio fino a quando poesia e musica troveranno il loro momento di verità, incontrandosi.

È questa la proposta acrobatica di Bachmann: la voce umana che mette insieme musica e parola. La voce resta sospesa come la pietra in una mano che si ferma prima di scagliarla; la tiene in tensione, come si tiene alta una nota, sempre in pericolo di precipitare nell'errore e nel fallimento.

Di fronte al trauma irrimediabile l'umano rompe i tempi attraverso il suo *proprio* tempo, il suo *proprio* ritmo (musicale, o del cuore: un neologismo che occorre nel carteggio amoroso tra Celan e Bachmann è proprio *Herzzeit*, BACHMANN-CELAN: 2010). La sua voce è parola (poetica), sostenuta da una tensione 'daimonologica', in senso platonico, e invita ad abbracci impossibili. Il tempo-altro di Ingeborg Bachmann e quello di Paul Celan sono entrambi raggiungibili attraverso una soglia mobile tracciata dalla poesia e dalla voce, ma mobilitata dall'eros. Il disperato grido di Lucile Desmoulins di fronte alla decapitazione del suo amato Camille è fatto soggettivo che assurge alla «Maestà dell'Assurdo» di

tutta un'epoca, che stava celebrando la vittoria progressiva della Rivoluzione. L'esito è il salto oltre la storia nella morte. In questo Celan, nella sua poetica come nella sua vita, che si conclude col suicidio nella Senna nel 1970, pensa tragicamente e fino in fondo la *V Elegia* rilkiana da cui siamo partiti.

Bachmann propone una via non meno pericolosa, che passa tuttavia per una *chance*, offerta da eros. Ogni nostra parola o espressione vocale che riesca a dire l'abbraccio tra ritmo interno (del cuore) e ritmo della musica, della poesia, romperà la marcia pesante degli stivali della storia. Potrà essere 'vicaria', luogotenente di un momento in cui il «il tempo sia tempo».

In questa visione Celan e Bachmann anche nella vita s'incontrano – in modo puntuale ma tragicamente destinato al fallimento (cfr. BACHMANN-CELAN: 2010), davanti a una finestra a Parigi, forse nel 1957. La chiusa di una delle più belle poesie d'amore di Celan, dedicata proprio a lei, Ingeborg Bachmann, recita, nella traduzione di Helena Janeczek (in MIGLIO-FANTAPPIÉ: 2007, 323):

Abbracciati stiamo alla finestra, dalla strada ci guardano:
 è tempo che si sappia!
 È tempo che la pietra si accomodi a fiorire,
 che all'inquietudine batta un cuore.
 È tempo che sia tempo.

È tempo.

Questa poesia, pubblicata da Celan nel 1959, mostra un evidente legame intertestuale con il già citato *Musica e poesia* di Bachmann, da lei pubblicato cinque anni dopo, ben dopo la loro rottura definitiva. Il momento di redenzione, di rottura del tempo, conseguita per arrivare al tempo-oltre, avviene nell'atopia della lingua, dei versi, della scrittura che squarcia la costrizione necessaria della storia annodando linee impensate, tracciando meridiani capaci di segnare ore-altre. Ecco un esempio di parola che rompe e inverte i tempi, e lascia che un messaggio in bottiglia raggiunga una terra-cuore (*Herzland*).

L'abbraccio tuttavia avviene solo nell'*altrove* di versi e parole, non nel *qui* della prassi quotidiana, pur necessaria in un programma poetico che si pensa etico e politico. La realtà reale-biografica e poetico-simbolica, di Celan e Bachmann, testimonia il contrario. Testimonia il tragico naufragio del momento dell'incontro. La rottura dei tempi e

degli spazi travolge il singolo in cerca di «mutuo appoggio», e porta solo a una dimensione-altra: l'alienazione.

Quando si consuma la vicenda di Celan e Bachmann si prepara e poi si realizza, la grande cesura storica (forse la terza del novecento).

Sta per arrivare la cesura del sessantotto, che nella sua declinazione libertaria delle opere di Ernst Bloch avrebbe fatto tesoro insieme all'insegnamento di un altro professore ebreo-tedesco, emigrato per tempo negli USA. Penso a Herbert Marcuse, che in *Eros e civiltà*, già nel 1955 invitava i suoi allievi e lettori a riflettere sul nesso tra repressione sessuale e mancanza di libertà.

*Nie hinaus!*⁴¹ (palinodia del tempo-proprio)

La questione resta ancora aperta. La storia ha dimostrato come sia difficile, forse impossibile costruire un progetto di liberazione del mondo e del tempo a partire dalle categorie della rottura e dell'alterità. Precaria ogni creazione di solidarietà universale in nome della rottura di ogni continuità. Sarebbe forse tempo di tornare al proprio, delimitato perimetro? È ancora Rilke a dare una risposta nelle ultime due *Elegie duinesi*.

Dalla IX *Elegia*:

[...]

Vedi, anche il viandante dalla costa del monte
non porta a valle una manciata di terra,
per tutti indicibile, ma
una parola acquisita, pura: la gialla e azzurra
genziana. Siamo *qui* forse per dire: casa, ponte, pozzo, porta,
brocca, albero da frutto, finestra, - al più: colonna, torre ...
ma per *dire*, capisci, per dire così come le cose stesse
mai intimamente pensavano di essere. Non è l'astuzia segreta
di questa terra taciturna, se spinge gli amanti
sì che nel loro sentire ogni e ogni cosa si incanti?

Soglia: che cosa è per due
Amanti consumare un poco la loro

⁴¹ «Mai di fuori!», è l'invito che Rilke rivolge nella chiusa della VIII *Elegia*. Osservare il disordine per ricomporlo è il nostro compito. Sapendo che esso si esaurisce col nostro disgregarci, ma nella certezza di una continuità del lavoro umano, di generazione in generazione (RILKE: 2006, 59).

Già vecchia soglia di casa, anche loro,
dopo i molti di prima e prima dei futuri ..., leggeri.

Qui è il tempo del dicibile, *qui* la sua patria.
Parla e ammettilo. Più che mai
declinano le cose, le vivibili, perché
ciò che, rimuovendole, le sostituisce
è un fare senza immagine.
Fatte sotto croste, che volentieri si spaccano, appena
l'agire dentro vi irrompe e diverso si limita.
Tra i magli perdura
il nostro cuore, come la lingua
tra i denti, che, tuttavia, rimane
la celebrante.
[...] (RILKE: 2006, 63-65)

Nel corso delle dieci elegie assistiamo a un cammino, che potremmo chiamare il percorso degli amanti. Essi, da un senso d'incompiutezza e caducità, in una ricerca continua di assoluto che li porta sempre alla realizzazione piena di sé, come gli acrobati, al cospetto della morte, giunge al riconoscimento della propria puntualità come luogo d'incontro pieno con l'altro e col mondo all'interno di un perimetro delimitato. La liberazione sotto il segno dell'*eros* o della *aistesis* recupera uno spazio, che dovremmo forse con Rilke imparare a riconoscere come limitato, che rende vero e incontrovertibile questo unico, nostro presente, tempo-nostro.

Gli amanti indugiano su uno spazio mediano; esso è consumato dalle soste e dagli arresti di chi vi si è fermato, prima e dopo di loro.

Soglia: che cosa è per due
Amanti consumare un poco la loro
Già vecchia soglia di casa, anche loro,
dopo i molti di prima e prima dei futuri ..., leggeri.

Questi versi sono inseriti, come una soglia su cui le generazioni passano e ripassano, all'interno della narrazione elegiaca che conduce alla conquista del «*qui*». Non basta il salto per accedere alla verità, per rompere l'alienazione. Al salto segue la caduta, e l'equilibrio si consegue, in effetti, creando una catena solidale, non una rottura. La catena delle generazioni, sembra dirci Rilke.

Il *daimon* d'amore, forza terrestre, astutamente fa di *penìa* virtù: rende gli amanti più ricettivi («Non è l'astuzia segreta / di questa terra

taciturna, se spinge gli amanti / sì che nel loro sentire ogni e ogni cosa si incanti?»), e lancia la sfida all'angelo terribile e devastatore della *I Elegia*, con la sua grandezza assoluta e 'altra' capace di annientare l'umana fragilità.

Celebra all'angelo il mondo, non il mondo indicibile, con lui non puoi vantarti di un grandioso sentire: nel cosmo, dove sentendo di più lui sente, tu sei un novellino. Allora mostragli il semplice, che, formato da stirpe a stirpi, vive come una cosa nostra, accanto alla mano e nello sguardo. Di a lui le cose. Starà più stupito; come tu stavi presso il cordaio a Roma o il vasaio sul Nilo.

La svolta proposta da Rilke nella seconda metà del Novecento si può accostare al pensiero di Hannah Arendt sulla poesia in *Vita activa. La condizione umana*, scritta nel 1958 (ARENDR: 1994, 120-123). Nella poesia, scrive Arendt,

Il grado di concentrazione linguistica è tale, che ciò che viene pensato si trasforma in qualcos'altro, e questo qualcosa si imprime immediatamente nella memoria. [...] La originaria vicinanza della sostanza mnemonica al ricordo pieno di memoria vivente consente alla poesia, anche senza la pagina scritta, di durare nel mondo (ARENDR: 1994, 122)

Il lavoro è artigianale: «il ritmo e la rima, i mezzi tecnici dell'ars poetica, derivano anch'essi da questa concentrazione massima». Hannah Arendt probabilmente non avrebbe ammesso comunanze col poeta di Praga, eppure alla poesia consegna il compito etico di costruire un tempo alternativo a quello dell'alienazione, radicato nella memoria e nella continuità del mondo attraverso la creazione, fabbricazione di 'cose'. Poesie come cose, impalpabili ma paragonabili agli oggetti prodotti dal cestaio in una strada di Roma, o dal vasaio sul Nilo. Una poesia in grado di ordinare e dare senso a una topia non violenta, di generazione in generazione, in cui il presente dell'io che parla e scrive è, in senso nuovo «non più, non ancora», nella continuità dello *stesso* che permane nel tempo, non dell'*altro* che lo infrange.

Riferimenti bibliografici

ADORNO THEODOR W. (1981), *Arnold Schönberg (1874-1951)* in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, traduzione di C. Mainoldi, Torino Einaudi (ed. or 1955).

- ARENDETT HANNAH, *Vita activa. La condizione umana* (1994), traduzione di Sergio Finzi, Milano, Bompiani (ed.or. 1958).
- BACHMANN INGEBORG (1993), *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di Vanda Perretta, Milano, Adelphi (ed. or 1960).
- BENJAMIN WALTER (1997), *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino (ed. or. 1966).
- BLOCH ERNST (2005), *Il principio Speranza*, Garzanti, Milano (ed. or. 1959).
- BROD MAX (1983), *Franz Kafka, Eine Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (1950).
- CELAN PAUL (1993), *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi.
- CELAN PAUL (1998), *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Mondadori, Milano.
- CELAN PAUL (2001), *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi.
- CELAN PAUL (1983), *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di Beda Allemann, in collaborazione con Klaus Reichert e Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Band III, pp. 185-202.
- CELAN PAUL (1999), *Der Meridian. Vorstufen- Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschenstein e Heino Schmall, 1999, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- CELAN PAUL (2001), *Sotto il tiro di presagi*, a cura di Jutta Leskien e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi (ed. or. 1997).
- CELAN PAUL (2005), *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, a cura di Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. di Dario Borso (2010).
- DI CESARE DONATELLA (2003), *Utopia del comprendere*, il nuovo Melangolo, Milano.
- KLEE PAUL (2009), *Teoria della forma e della figurazione, I*, a cura di M. Barison, Mimesis, Milano (ed. or. 1922).
- KROPOTKIN PĚTR (1998), *Il mutuo appoggio*, in Id., *Scienza e Anarchia*, a cura Giampietro N. Berti, elèutera, Milano.
- LANDAUER GUSTAV (1970), *La Rivoluzione*, a cura di A. M.Pozzan, Carucci, Roma.
- MANDEL'STAM OSIP (2003), *La parola e la cultura* (1921), in Id., *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino e una nota di Fausto Malcovati, Bompiani, Milano, pp. 47-51.
- MARCUSE HERBERT (2001), *Eros e civiltà*, trad. di Lorenzo Bassi, Einaudi, Torino (ed. or. 1955).
- MIGLIO CAMILLA, FANTAPPIÉ IRENE (2008), (a cura di) *L'Opera e la Vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Collana del Dipartimento di Studi Comparati, Università l'Orientale, Napoli.
- PLATONE (2008), *Dialoghi*, nella versione di Francesco Acri, a cura di Carlo Carena, Mondadori, Milano.
- PORENA IDA (1983), *La testa di Medusa e l'obolo della lingua*, in «AION – Sezione Germanica», XXV, pp. 155-166.

STAROBINSKI JEAN (1993), *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di Corrado Bologna, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. 1970)

WITTGENSTEIN LUDWIG (1967), *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di Michele Ranchetti, Adelphi, Milano.

Tempo del carcerato, tempo del moribondo, tempo dell'arte. Attraverso *Il mio secolo* di Aleksander Wat.

Luigi Marinelli

*I never saw a man who looked
With such a wistful eye
Upon that little tent of blue
Which prisoners call the sky...*

OSCAR WILDE, *The Ballad of Reading Goal*

Il poeta dentro di lui era più forte del recluso.

AKUTAGAWA RYŪNOSUKE, *Bashō zakki* ["Note su Bashō"]

Per circa 11 mesi, fra 2012 e 2013, il mio tempo è stato prevalentemente occupato dalla traduzione di un testo che sarà anche qui al centro del discorso, visto che mi riferirò in particolare alle riflessioni sul tempo presenti in questo libro, intitolato per l'appunto *Il mio secolo* (WAT: 2013).

Se la traduzione è una sorta di immedesimazione e il traduttore – come qualcuno ritiene – una specie di “altro autore” di un testo (cfr. LEGEŽYŃSKA: 1986, 21-32), si potrebbe allora dire che *Il mio secolo* di Aleksander Wat è diventato il *mio secolo*, e il tempo che ho quotidianamente dedicato per quasi un anno a tradurre e curare quest'opera straordinaria, è stato innanzitutto il tempo *di un altro*, il tempo di Aleksander Wat e del suo racconto. La sua materia è fatta soprattutto di memoria, quindi – per forza di cose – mi ci sono dovuto immergere, compenetrare, e ne sono stato attratto, pervaso e risucchiato, proprio come in un buco nero spazio-temporale, o in una di quelle “macchine del tempo” della fantascienza: in un altro seminario di “Studi interculturali” dedicato a “La lettura degli altri”, si è ampiamente mostrato – credo – come la lettura – e tanto più quella “lettura lenta attiva” che è la traduzione – travalicando dimensioni spazio-temporali storiche e linguistico-culturali anche lontanissime fra loro, sia come una mac-

china del tempo, perché mette in contatto lettori e autori, vivi e morti, ciò che è con ciò che è stato e ciò che sarà, in quest'ultimo caso cioè, le nostre e altrui vite future dopo quella lettura.

Penso peraltro che la traduzione, oltre che difficile atto di immedesimazione – sia essenzialmente un atto di generosità, e che in questo senso il tempo che le si dedica sia in generale paragonabile al tempo dell'“ascolto”, un'attitudine preziosa, e perciò sempre più rara oggi nella nostra civiltà della “visione” veloce e liquida – come gli schermi a cristalli liquidi – delle “amicizie” su *Facebook*, delle *mail con “invio a tutti”*, dei *tweet* con le loro “etichette a cancelletto” (*hashtag*) che permettono solo risposte apodittiche non meno etichettanti, degli *sms* di addio nei grandi amori, dei *lol* a iosa in cambio di pochi, ma veri sorrisi (mancati).

Ma tutto ha un suo tempo – dice l'Ecclesiaste (3, 1) – «*Per ogni cosa c'è il suo momento, il suo tempo per ogni faccenda sotto il cielo*», e dopo la velocità il più delle volte individualistica ed egocentrica (se non proprio autistica) dell'odierna comunicazione telematica e digitale, fondata soprattutto sui sensi della vista e del tatto, penso che tutti prima o poi sentiamo il profondo bisogno della lentezza altruistica del tempo dell'ascolto, a partire da un senso – quello dell'udito – per sua natura dialogico, cioè impensabile senza la presenza di un Io e di un Altro, un Altro che io ascolto e mi ascolta; un Altro per il quale – come avrebbe detto l'immortale adolescente, il *puer aeternus* della poesia, Arthur Rimbaud – *Je est un autre*, «Io è un altro». Un altro che posso quindi essere io stesso, come capita ad esempio al momento della lettura lenta e meditata di un libro (*slow reading*; per Nietzsche – *langsam Lesen*), e la traduzione non è che una variante un po' più “attiva” di quel tipo di lettura.

La traduzione rappresenta in termini a tutti percepibili e chiaramente dialogici questo apparente paradosso, che poi – a pensarci bene – è lo stesso paradosso dell'amore. Non è un caso che nell'*Introduzione* a una sua traduzione dei racconti di Mahasveta Devi, spiegando il proprio concetto di *responsibility*, Gayatri Spivak sostenga che l'atto di risposta (il *re-sponsum* che è anche un “rinnovato impegno sponsale”: *re-spondeo*) che completa e sancisce la transazione o piuttosto l'interazione tra scrittore e lettore, tra chi parla e chi ascolta, tra mittente e destinatario e, quindi, tra arte e vita, proprio in quanto “risposta”, è possibile solo se si crea uno spazio discorsivo per l'Altro (che è anzitutto uno spazio di RESPONSabilità etica dei soggetti della comunicazione). Non molto diversamente la pensava uno dei fondatori del pensiero dialogico contemporaneo, quando parlava di *otvetstvennost'*

(che per l'appunto viene spesso tradotto con "responsabilità") (BACH-TIN: 1919). In altre parole – sostiene la Spivak – «l'etica non è un problema di conoscenza, ma una *chiamata*¹ a una relazione» (SPIVAK: 1996). È per questo – continua Spivak introducendo il concetto di *ethical sympathy* – che la "relazione ideale" è quella individuale e intima, in cui le "risposte" provengono da ambo le parti. Dunque, la "relazione ideale" verso l'Altro (compreso l'Altro traduttivo) è «un abbraccio, un atto d'amore» (SPIVAK: 1994, 270) che non ricrea l'Altro "a propria immagine e somiglianza", egocentricamente e narcisisticamente, ma gli "risponde" generosamente, con cura e attenzione (qui è evidente l'influsso di Derrida, che non a caso Spivak tradusse). In tal senso, anche l'esperienza del traduttore (che per Spivak è "lettore intimo", SPIVAK: 1993, 180) diventa – come in Derrida – un atto di amore, o di amicizia, impossibile da pensare «senza qualche *philein*» (DERRIDA: 1993, 141). Sostiene infatti Derrida: «Persino se l'odio può acuire la vigilanza di un traduttore e motivare un'interpretazione demistificatrice, tale odio rivela ancora una forma intensa di desiderio d'interesse, ossia di fascinazione» (DERRIDA: 1993, 142). Evidentemente discorso sull'alterità e discorso sull'amore (o sull'odio) non solo in letteratura – e tanto più in quella letteratura "al quadrato" che è la traduzione – vanno appaiati e diventano quasi-sinonimici.

Il libro di Wat (di cui non parlerò qui che per sommi capi) è – anche nel senso appena detto – un grande libro d'amore, oltreché un libro civile, storico, politico, un grande affresco del "secolo breve" attraverso la vita di un poeta ebreo-polacco, finito per 6 anni e mezzo nelle prigioni e nel GuLag sovietico, senz'altra colpa se non quella di essere un uomo perbene e di aver creduto da giovane proprio in quell'utopia comunista che poi lo avrebbe ingannato, umiliato, strappato ai propri affetti, incarcerato. Miracolosamente sopravvissuto a quell'esperienza dolorosa sua, della amatissima moglie Ola e del figlio Andrzej, allora adolescente, vent'anni dopo (WAT: 1977) seppe trarre questo racconto, che è da considerarsi uno dei grandi libri del XX secolo, vera e propria «odissea di un intellettuale polacco», come sottotitolava l'edizio-

¹ Corsivo mio, LM. Ci sarebbe da sviluppare un ampio commento a questo termine che – foss'anche indirettamente – ha evidentemente a che fare con la *vocatio* paolina, termine che di per sé riconduce tutta l'esperienza umana al "dialogo" con la divinità: Galati 1, 15 («qui me segregavit ex utero matris meae, et vocavit per gratiam suam») è una rilettura di Is 49, 1: «Dominus ab utero vocavit me, De ventre matris meae recordatus est nominis mei; 1 Cor 1, 1-2 (come Rm 1, 1ss): «Paulus vocatus Apostolus Iesu Christi per voluntatem Dei (...)».

ne americana (WAT: 1988): dall'infanzia, fra l'ebraismo rabbinico del padre e il cattolicesimo contadino della balia, alla gioventù futurista e anarcoide (l'amicizia con Majakovskij, il *beau monde* degli anni Venti, la crisi degli anni Trenta e l'infatuazione per il comunismo), fino alla guerra e all'invasione da ovest della Polonia da parte dei nazisti, e da est dei loro alleati sovietici; poi – dopo l'arresto e la prima carcerazione a Leopoli nel 1940 – l'inizio delle sventure e avventure sovietiche, gli incontri, le tante e diverse prigionie, le riflessioni, la rilettura di Proust e Machiavelli e il salvifico, casuale ascolto di Bach alla Lubjanka (il carcere moscovita del КГБ, allora НКВД), la difficile ricerca di una personale religiosità, la liberazione e l'inizio dei successivi tre anni di stenti in uno squallido villaggio dell'Asia Centrale ai confini con la Cina.

Alla sua prima uscita, Zygmunt Bauman – il grande sociologo scomparso a inizio 2017, anche lui ebreo-polacco – definì *Il mio secolo* di Wat «un capolavoro, l'unione del *Dottor Živago* coi diari di Nadežda Mandel'stam» (cit. in HABIELSKI: 2007, 271), ed effettivamente queste “memorie parlate” (perché inizialmente registrate al magnetofono in California e a Parigi assieme a uno straordinario interlocutore come Czesław Miłosz, futuro premio Nobel e allora professore a Berkeley), escono da una delle voci più originali e potenti della letteratura polacca del Novecento, che per verità e forza poetica può effettivamente ricordare da vicino i *Racconti della Kolyma* di Šalamov o il capolavoro di Pasternak. E così per Czesław Miłosz – suo primo “ascoltatore” – questo libro rappresenta «una testimonianza sull'uomo del XX secolo per i lettori del XXI e XXII, quale non esiste in nessun'altra lingua» (MIŁOSZ: 2011, 118). Wat, «ebreo ebreo e polacco polacco» (WAT: 1990, 19), o anche «ebreo con la croce al collo» (WAT: 2013, 653) – come si autodefinì –, sa infatti andare oltre il suo stesso secolo, costellando i suoi ricordi e riflessioni di poesia, ironia e profonda umanità, cioè di un'intelligenza delle cose e dei rapporti umani che rendono quest'opera sempre attuale. Con lui riscopriamo un mondo, quello dell'“Altra Europa” battuta dalla Storia, e uno scrittore, un iconoclasta disperatamente alla ricerca di se stesso, della famiglia perduta e di una propria fede, che sconvolge e coinvolge con la vitalità e sofferta autenticità del racconto del “suo secolo”.

Ma quello che più c'interessa in questa sede è come il racconto memoriale di Wat, nella seconda parte del libro fatto soprattutto di ricordi carcerari, si trasformi più volte in una riflessione di stampo filosofico sull'esperienza umana del tempo, giacché forse la dimensione del carcere, le quattro pareti di uno spazio sempre chiuso, senza nessuna pos-

sibilità di distinguere giorno e notte a causa della forte lampada sempre accesa in cella (l'occhio dell'NKVD come l'occhio di Dio), che – fino al riincontro con la moglie Ola – per mesi e mesi gli sottrae anche qualunque pulsione sessuale e sensazione dei colori², diventa una sorta di laboratorio di sperimentazione su se stesso, sul proprio corpo e sulla propria psiche, di una specie di eternità coatta, in cui ogni istante, ogni ora, ogni giorno, ogni mese, ogni frazione minima o massima di tempo può essere percepita come uguale a se stessa, capovolgendo – specie nei momenti di maggiore angoscia, disperazione o nostalgia – i normali parametri dell'attenzione alla vita, e quindi della percezione del tempo e delle percezioni *tout-court* da parte del carcerato. Si tratta del resto di un tema ricorrente nella letteratura carceraria: sul rapporto tra tempo, reclusione forzata e (cambio della) personalità del recluso ritroviamo ad esempio intense annotazioni ne *Il cavallo e la torre* (cfr. FOA: 1991, in particolare pp. 87-90, pp. 278-279)³. Insomma, per dirla con una piccola citazione *pop*, in realtà piena di saggezza filosofica: «Messo a dura prova anche un pragmatico convinto / fissa il mondo e *perde* molto tempo...», giacché: «Un dolor quotidiano cambia, / cresce pari al corso del suo tempo: / proporzioni dirette o inverse / il legame tra tempo e gioie *perse*» (BATTIATO, FERRO: 2008; corsivi miei LM). E sarà poi tanto irriverente notare come la dimensione del “tempo perduto”, che torna in queste parole di Franco Battiato e Tiziano Ferro, sia in fondo la stessa che riempie i sette volumi di uno dei capolavori assoluti della letteratura mondiale?

In questo senso mi pare che anche il libro di Wat, più che un libro di memorie, si possa leggere come un vero trattato metafisico, oppure come un enorme poema che, nella sua speciale “prosa parlata”, fa da controcanto alle liriche della vecchiaia di questo grande scrittore, dove, come notava giustamente Miłosz nell'*Introduzione* alla prima edizione londinese de *Il mio secolo* (WAT: 1977), è come se il giovane ex futurista si fosse preparato per decenni, e dopo tante vicissitudini dolorose, a esprimersi così, «al massimo grado di esperienza»: «un uomo sconfitto

² La scoperta relativamente recente che l'“orologio interiore” umano, connesso ai cicli della luce e del buio, regoli anche la visione dei colori, non è che la prova scientifica di intuizioni assai più antiche, le stesse che portarono praticamente tutte le religioni e le lingue a identificare la divinità – a partire dall'etimo dei suoi nomi – vuoi con la luce, vuoi col tempo.

³ Per avermi suggerito questa importante similitudine ringrazio di cuore Laura Mincer, autrice di un importante libro sulla letteratura carceraria polacca, che contiene anche una densa sintesi dell'esperienza e delle riflessioni sulle sue prigioni russe del Wat narratore (cfr. QUERCIOLI MINCER: 2014, 127-163).

che medita sulla vita, sul tempo e sulla morte» (Cz. Miłosz in WAT: 2013, 19). Vale forse la pena di citarne anche solo una di quelle liriche, ma – credo – assai significativa della poetica del vecchio Wat:

L'antinomia per me più terribile è sempre stata
 l'ordine del tempo contro l'ordine dello spazio.
 A volte son stato col tempo, a volte con lo spazio, a volte contro.
 Conosciuta la teoria della relatività, mi sono illuso, io pure,
 che la poesia iscriva tutto nella formula dello spaziotempo.
 In tal modo, geometrico, per gradi
 sono giunto a identificare la poesia con la morte,
 senza nemmeno rendermene conto. Finché
 finalmente, poppante sessantenne,
 ho sollevato le palpebre increspate
 e ho distinto le singole linee forme colori macchie... (WAT: 2006, 341).

Fatto sta che, rivisitando o piuttosto rivivendo nel suo racconto orale il tempo perduto dei carceri russi, il poeta Aleksander Wat arriva a capire e a spiegarci alcune cose fondamentali sul nostro rapporto con la temporalità e sulla dualità spazio/tempo, sulle quali spesso, troppo spesso, sorvoliamo – mi si perdoni il gioco di parole – per mancanza di tempo, a discapito di un suo uso più sano e creativo.

E l'agnizione primaria e fondamentale è che il "nostro tempo" non può che essere il "tempo degli altri" o – se si preferisce – il "tempo *con* gli altri": è proprio in una condizione come quella della prigione – dice Wat – «che ti rendi conto che l'individuo non è autonomo, che sei parte di una simbiosi: quella in cui hai vissuto fino ad allora e dalla quale ora soffri la separazione, la mutilazione, lo smembramento» (WAT: 2013, 147).

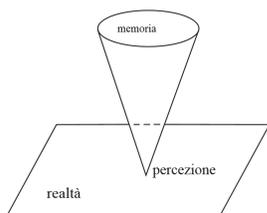
L'Essere è Esserci, *presso e con* gli Altri – avrebbe detto il filosofo che più, fra i contemporanei, si confrontò con questi concetti⁴ – ed è quindi quello smembramento dalla propria identità profonda, fondata sul rapporto con l'Alterità, e in particolare con gli Altri che amiamo e che ci amano, ciò che causa il grave distacco del carcerato dalla vita e rende la sua percezione del tempo simile a quella del moribondo:

Quello che dicono dei moribondi [...] che nel giro degli ultimi pochi minuti di vita rivedono come in un film tutta la loro esistenza, in carce-

⁴ «La quotidianità media dell'Esserci può quindi essere determinata come l'essere-nel-mondo deiettivo-aperto e gettato-progettante, per il quale, nel suo essere-presso il "mondo" e nel con-essere con gli altri, ne va del suo poter-essere più proprio» (HEIDEGGER: 1927; trad. 1995, 227-228).

re diventa davvero così. Non per la durata di qualche istante, ma per la durata di un tempo che si distende in quel modo indicibile, perdendo la propria consistenza. Al tempo bisogna attribuire una consistenza: il tempo in prigione è vuoto, bisogna riempirlo. E lo si riempie per l'appunto col film della propria vita, proiettandola più o meno a rilievo (WAT: 2013, 296).

In questa riflessione di Wat colpisce soprattutto la definizione di «un tempo che si distende in modo indicibile». È proprio su questa “distensione” che si fonda l'idea che Henri Bergson si era fatto sulla cosiddetta appercezione ipermnesica o “visione panoramica” del moribondo, su cui tornò in almeno tre delle sue opere, dove ricorreva alla famosa immagine della piramide o cono rovesciato (che poi, se vogliamo, è lo stesso principio del fascio di luce che dal proiettore cinematografico conduce l'immagine sempre più allargata verso lo schermo, o anche quello a cui forse si deve l'idea della piramide rovesciata all'ingresso del Louvre, che sembra sussumere l'essenza stessa del Museo, in quanto punto di osservazione sul tempo (potenzialmente) infinito (della memoria) dell'arte:



Parlando di Bergson, ce ne riferiva esattamente mezzo secolo fa un altro grande critico francese, autore di fondamentali *Études sur le temps humain* (Plon, Paris 1949), George Poulet, in appendice a un suo saggio tanto breve quanto fondamentale su Proust:

Essere attento alla vita, significa essere questo punto e questa punta [del cono o della piramide rovesciata, LM], massimo di concentrazione, ma anche minimo di spazio, restringimento estremo dell'essere nel “piccolo cerchio tracciato intorno all'azione presente”. Essere attento alla vita, significa dunque essere attento al presente, al futuro, all'azione, a tutto ciò che si profila davanti nel campo prospettico, straordinariamente ristretto, dello sguardo; ma significa anche, nel contempo, [...] essere *disattento* alla propria vita, se per propria vita bisogna intendere l'immenso campo retrospettivo in cui si conservano i ricordi, e che Baudelaire [con termine poi, direttamente o indirettamente ripreso da Marcel Proust, LM]

chiamava la profondità dell'esistenza (POULET: 1963; trad. 1972, 116-117; citazione interna da H. Bergson, *Le Rêve* (1901) in Idem, *L'énergie spirituelle. Essais et conférence* (1919), 132° ediz., PUF, Paris 1919, p. 58).

Da qui – continua Poulet – viene

l'immagine bergsoniana della piramide o del cono rovesciato, il cui vertice, nettamente visibile, luogo dell'azione, s'inserisce nell'avvenire, e la cui base, infinitamente svasata, luogo del passato e del ricordo, sembra scomparire all'indietro nell'indistinzione. L'azione non sopprime il passato, poiché l'utilizza. Ma questa utilizzazione è un setaccio. La quasi totalità del passato è una ricchezza inutile ed ignorata. Tutto quel che c'è d'ampio e di profondo in noi è rimosso in fondo a noi e sottratto allo sguardo (POULET: 1963; trad. 1972, 117).

(Si noti solo di sfuggita che, negli stessi anni di Bergson, in fondo una ben simile riflessione sul tempo umano portava Sigmund Freud a formulare il concetto di "ritorno [quindi memoria, LM] del rimosso", basilare per la sua teoria psicanalitica.)

Il totale "rilassamento" (distensione), l'assenza di azione e la disattenzione alla vita che caratterizza la condizione dei moribondi è dunque – secondo Bergson – ciò che permette loro la cosiddetta "visione panoramica", laddove avviene una vera e propria inversione di polarità tra passato, presente e futuro:

Lo spirito s'abbandona – commenta George Poulet – senza il sentimento di una resistenza opposta da qualche ostacolo. È come se, da se stesso, tutto il passato, tutto *il suo* passato, tutta la sua vita già trascorsa, si portasse incontro a chi, avendo rinunciato ad agire, rinunciasse, insieme, ad impedire al suo passato d'invadere il suo presente. Nella certezza di morire, quando l'uomo si convince che è inutile prestare ancora attenzione alla sua vita presente, cade in uno stato equivalente a quello della fantasticheria più profonda: "Un essere umano che *sognasse* la sua esistenza invece di viverla...". Questo essere umano, questo sognatore assoluto, è il moribondo (POULET: 1963; trad. 1972, 117-118; citaz. interna da H. Bergson, *Matière et mémoire* (1939), 72° ediz., PUF, Paris 1965, p. 92).

A questo punto possiamo affermare che quella carceraria sia la condizione umana che più assomiglia al momento della morte come descritta da Bergson e dal suo esegeta Poulet. E d'altro canto, spiegando filosoficamente un'intuizione antica dei poeti – e sintetizzata nel-

le geniali parole di Amleto che medita il suicidio, e si trova quindi in una situazione psicologica assai simile a quella del moribondo o del sognatore: «*To die, to sleep, per chance to dream*») –, Bergson aveva anche arguito che la distensione del tempo che lo spirito può permettersi nel sogno o negli attimi immediatamente precedenti la morte, nasce dal “disinteresse”: il “disinteresse” che caratterizza «i sognatori, gli artisti, i contemplativi [i quali] sono tutti, più o meno, come i moribondi, “visionari” disinteressati» (POULET: 1963; trad. 1972, 118). Né qui importa molto – come pure giustamente notava George Poulet (*ibidem*, 122) – che la visione ipermnesica del moribondo o la compattazione del tempo nello spazio coatto del carcere siano in realtà degli sparpagliamenti (cioè altre forme di giustapposizione e spazializzazione del tempo) e non fusione in quella “durata pura” (la *durée*) che interessava l'autore dell'*Evoluzione creatrice*. Quello che importa è che la percezione del tempo (e nella fattispecie del tempo passato) del carcerato, del moribondo e dell'artista alla fin fine si assomigliano molto fra loro, pur essendo le prime due coatte, e la terza frutto di una libera scelta. Ma che dire allora di Proust, chiusosi volontariamente nella sua camera buia e foderata di sughero alla ricerca del *suo* tempo perduto? O ancora della concezione del “Teatro della morte” di Tadeusz Kantor e della sua visione dell'artista, la cui situazione è “limitata”, “chiusa”, come quella di un “prigioniero” indifeso e sempre esposto al plotone d'esecuzione della “società”? (cfr. KANTOR: 1977; trad. 2003, 271-272). In tutti e tre i casi, il presente non è tanto un punto di contatto con la vita, ma è soprattutto funzione di un tempo ben più complesso che implica presente, passato e futuro – o meglio “presente del passato”, “presente del presente”, “presente del futuro” – come voleva il Sant'Agostino di *Confessioni XI* e *De civitate Dei XI*, cui tanto deve buona parte del pensiero contemporaneo, con alla testa la fenomenologia di Husserl che concepisce il tempo come “flusso di vissuti” (*Erlebnisstrom*) e dialettica complessa di “ritenzione del passato” e “protensione del futuro”, e dunque per certi versi non è che uno sviluppo epistemologico dell'ontologia del tempo di Sant'Agostino⁵. Nella prigione della Lubjanka Wat scopre infatti che:

⁵ Si può dire che, a partire da *Ricerche logiche* (1900-01), attraverso soprattutto le *Lezioni sulla fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1928), e fino alla *Crisi delle scienze europee* (1936), la fenomenologia di Husserl abbia messo al centro della propria ricerca la riflessione sul senso del tempo, fino ad individuarne l'essenza nella Verità che, in quanto opposto della morte, diventa vero e proprio senso e fine (*télos*) dell'essere; per cui cfr. PACI: 1961.

La definizione [di Agostino] era dunque in perfetta consonanza con le mie esperienze, perché in effetti stavo vivendo al presente tutti e tre quei presenti. E in fin dei conti mi aprì gli occhi, e io stesso verificai che vivo solo nel presente, ma in quelle tre dimensioni del presente, mentre invece alla Lubjanka non potevano esistere né un passato né un futuro puri e semplici (WAT: 2013, 440).

Il carcere disvela a chi lo subisce tutta la dolorosa e grandiosa complessità e “impurità” del tempo umano, così come l'imminenza della morte può *finalmente* farci render conto del senso vero della vita, che è poi quello che l'arte cerca da sempre e per sempre di cogliere e “dispiegare” a noi passanti distratti. Non diversamente la pensava T. S. Eliot nella sua pagina critica forse più famosa, a proposito del rapporto fra la tradizione – tutta la tradizione – e il talento individuale dell'artista, a partire da quello che Eliot chiamava il “senso storico”, e che noi potremmo senz'altro chiamare la “visione panoramica” dell'artista, che lo rende “più acutamente consapevole” della sua stessa posizione nel tempo:

Il senso storico implica non soltanto la percezione della qualità dell'essere ‘passato’ del passato, ma la percezione della sua ‘presenza’; il senso storico costringe un autore a scrivere non solo insieme alla propria generazione, di cui egli è la concreta incarnazione, ma lo spinge a scrivere anche con la sensazione che l'intera letteratura [...] ha una esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo. Questo senso storico – che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme [...] è allo stesso tempo ciò che rende uno scrittore più acutamente consapevole della sua posizione nel tempo, della sua propria contemporaneità.

Non c'è poeta, non c'è artista di nessun'arte, che abbia un significato compiuto se preso per sé solo. La sua importanza, il giudizio su di lui, è il giudizio del suo rapporto con i poeti e gli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo; bisogna collocarlo, per giustapposizione e confronto, tra i morti (ELIOT: 1922, *on-line*).

C'è una formidabile, famosissima pagina autotematica e metaletteraria del *Tempo ritrovato*, allorché il ciclo si sta chiudendo e il piccolo Marcel dell'inizio diventa l'autore della *Ricerca del tempo perduto*, che sembra quasi una parafrasi delle teorie di Bergson sul tempo e sulla visione panoramica dei moribondi. Ed è assai significativo che proprio in quella pagina Proust paragoni l'arte della scrittura alla traduzione, poiché «il libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non deve, nel senso corrente del termine, inventarlo, bensì, visto che esiste già in

ciascuno di noi, tradurlo. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore» (PROUST: 1927; trad. 2003, 571). Il traduttore che disfa e rifà continuamente le frasi del “testo” che ha già di fronte a sé, è dunque la migliore metafora di ciò che fa l'artista col “testo” che “esiste già” dentro di lui; proprio come per il Michelangelo del Sonetto I delle *Rime* – un artista anch'egli ben presente al nostro Wat carcerato e poeta (cfr. WAT: 2013, 661-662; WAT: 2008, 284-285; MARINELLI: 2013, 149) – un blocco di marmo contiene già in sé la scultura che ne verrà fuori, giacché: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c' un marmo solo in sé non circoscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto» (BUONARROTI: 1860, 209). Dice infatti Proust:

Solo attraverso l'arte possiamo uscire da noi, sapere cosa vede un altro di un universo che non è lo stesso nostro e i cui paesaggi rimarrebbero per noi non meno sconosciuti di quelli che possono esserci sulla luna. Grazie all'arte, anziché vedere un solo mondo, il nostro, lo vediamo moltiplicarsi [...]. Questo lavoro dell'artista – cercar di scorgere sotto la materia, sotto l'esperienza, sotto le parole, qualcosa di diverso – è esattamente l'inverso del lavoro che compiono incessantemente in noi, quando viviamo distolti da noi stessi, l'amor proprio, la passione, l'intelligenza, l'abitudine, ammassando sopra le nostre impressioni vere, per nasconderele completamente, le nomenclature, le finalità pratiche che chiamiamo erroneamente la vita. Insomma, quell'arte così complicata è precisamente la sola *arte viva*. Essa sola esprime *per gli altri* e fa vedere *a noi stessi* la nostra propria vita, la vita che non può essere “osservata”, le cui apparenze, una volta osservate, hanno bisogno d'essere *tradotte* e, spesso, lette *alla rovescia* e *decifrate* con fatica. È il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quello che l'arte dovrà *disfare*; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino *in senso opposto*, il *ritorno alla profondità* dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto (Proust: 1927; trad. 2003, 578-579, *corsivi miei* LM).

L'arte dunque “legge alla rovescia” – per gli altri e per noi stessi – il cono del tempo, l'arte “disfa” (come Penelope) la tela e scava il “superchio” dal blocco di marmo della quotidianità, per intessere e scolpire dei sensi veri – che poi sono i più semplici e al tempo stesso i più “complicati” come dice Proust (l'amore, il dolore, la gioia, la malattia, la morte, la speranza, la solitudine, la bellezza...). E allora non è proprio un caso che fra le letture del Wat prigioniero nel carcere della Lubjanka di Mosca, vi fosse proprio il primo volume della *Recherche* (la

cui incredibile traduzione russa nelle edizioni Akademija fu non per caso interrotta a *Sodoma e Gomorra* in epoca staliniana; cfr. MARINELLI: 1991, 62-63). Alla Lubjanka – scrive Wat:

Il terzo giorno per la prima volta fui riavvolto dall'onda dei ricordi. Davvero a ondate: una non faceva in tempo ad arrivare alla riva della coscienza, che ne sopraggiungeva subito un'altra. Ricordi della felicità perduta, tanto più gioiosi allora, quanto più dolorosi adesso; ma era proprio il dolore attuale a far riemergere da nebbie e nugoli tutto lo splendore della felicità perduta. E così, quando nel pomeriggio ripresi la lettura di Proust, i miei ricordi personali e i ricordi di Proust combaciavano come le due metà di una banconota strappata. E il pianto di ogni sera del narratore da bambino al momento della separazione dalla mamma, quel pianto che – come s'era reso conto scrivendo – stava sullo sfondo di tutta la sua vita, io lo riconoscevo nel mio stesso pianto nascosto (WAT: 2013, 368).

E poco più avanti, sempre a proposito della lettura carceraria di Proust e giungendo al culmine delle sue riflessioni metaletterarie (quasi involontariamente echeggiando un'intuizione/gioco di parole di Marina Cvetaeva, la quale contro i varî detrattori difendeva un Proust maestro di conoscenza della *souffrance*, non della *surface* delle cose, cfr. CVETAEVA: 1930), Aleksander Wat scrive:

La poesia di *Swann* consisteva nel rendere tutto intimo nella sua «vibrazione interiore», ed era tanto più straordinaria giacché si dipanava a livello epidermico, sulla superficie della sensibilità, e – cosa ancor più importante per me – quella poesia consisteva nell'esperienza del tempo perduto in uno stato di incessante agonia, quando ancora nulla è morto, ma tutto sta morendo; si muoveva in un persistente momento di sospensione tra la vita e la morte, in un ultimo respiro diabolicamente protratto oltre ogni misura: questo e solo questo è ciò che definisce la sua profondità e le profondità che provoca nel lettore; senza questo tutta l'opera di Proust non sarebbe più che un enorme affresco della vanità, nel doppio significato della parola – superbia e inutilità. E invece io nella lettura ritrovavo il modello della mia stessa agonia carceraria, e le lunghe frasi e i periodi di Proust in me recuperavano tutta la loro forza primitiva. Lo scambio tra la forma e la forza: ecco l'archetipo del rapporto autore-lettore! (WAT: 2013, 386)

Non dovrei aggiungere altro a queste parole così lucide e profonde di Wat, che ci rimandano peraltro al tema della lettura e dell'immedesimazione nell'"ascolto" e nello scambio lettore/autore, dal quale era-

vamo partiti. Questi grandi artisti, l'autore o piuttosto l'autrice dell'Ecclésiaste (visto che l'etimologia di Qohèlet è femminile), Proust, Wat, Bergson, Agostino da Ippona, e i loro più fini esegeti – come Eliot e Poulet ieri o Derrida e Spivak oggi – ci invitano tutti a “perder tempo” per riflettere sul nostro tempo, e a cercare di capire quanto esso venga deprivato del suo valore più grande, se vissuto solo nella dimensione pratica del presente e degli altri “tempi puri” della grammatica. La distinzione fra “tempi puri” della grammatica e “tempo misto” o “impuro” della vita (a cui la grande narrazione dovrebbe adattarsi) risale a uno scrittore italiano, Aron Hector Schmitz il quale – già nello pseudonimo scelto per la sua attività letteraria: Italo Svevo, così come nel nome del suo personaggio: Zeno, che sta per *xènos*, “lo straniero” – volle sottolineare l'interculturalità e il cosmopolitismo che egli stesso incarnava, e che peraltro condivide con la maggior parte dei grandi scrittori del Novecento e contemporanei. E proprio in quanto scrittore ebreo e triestino (così come Proust ebreo e parigino, e Wat ebreo e varsaviano) – cioè “di frontiera” – Svevo non poteva non essere sensibile alle stesse istanze che guidavano Bergson nella sua ricerca filosofica e Proust e Joyce (quest'ultimo, assieme a Montale, vero e proprio “scrittore” di Svevo a venticinque anni dal suo esordio, cfr. MAXIA: 180-190) in quella letteraria, andando anch'egli nella sua opera alla ricerca di «quel tempo “impuro” che è il tempo della vita»⁶. Lo stesso si può ben dire del nostro Aleksander Wat, le cui memorie narrano non più di una venticinquina di anni della sua vita, ma – ben prima di un libro di racconti con lo stesso titolo (1999) di Günter Grass, altro scrittore

⁶ Intervento di Claudio Magris nel capitolo “Il tempo impuro”, in C. Magris, Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 41. Sia ben chiaro che – come giustamente osserva lo stesso Magris – nessuno qui vuol intendere che le misure unificate del tempo siano eludibili, esse «sono utili, anzi necessarie. È un po' come la carta geografica. La carta geografica è sempre falsa, perché la terra è rotonda e la carta è piatta» (*ibidem*, p. 43).

Il concetto di “tempo misto” o “impuro” torna in Svevo contrapposto a quello di “tempi puri” fino all'ultimo romanzo incompiuto *Il vecchione* (1928), in I. Svevo, *Zeno*, a c. di M. Lavagetto, Einaudi, Torino 1987, p. 578.

Su questi temi, e con particolare riferimento a Svevo, il suo Zeno e alcune loro riletture novecentesche, cfr. Valeria Burgio, *Animare e incenerire la scrittura: da Zeno Writing (2002) di William Kentridge a La coscienza di Zeno (1923) di Italo Svevo*, interessante per il suo discorso *inter artes*, consultato on-line il 13 maggio 2013 (ore 09.50) all'indirizzo:

http://www.academia.edu/674028/Animare_e_incenerire_la_scrittura_da_Zeno_Writing_2002_di_William_Kentridge_a_La_Coscienza_di_Zeno_1923_di_Italo_Svevo.

“di frontiera” – furono giustamente chiamate *Il mio secolo*, come a dire che nell’odissea di questo piccolo grande ebreo sopravvissuto di Varsavia, e poi esule tra Francia, Italia e Stati Uniti, si veniva in fondo a compendiare tutto il tempo impuro del Novecento: il secolo che un altro premio Nobel, William Golding, definì «il più violento nella storia dell’umanità» (cit. in HOBBSAWM: 1994, trad. 1995, 13) e – per gli stessi motivi connessi alla terribile accelerazione del tempo storico e dello sviluppo tecnologico – uno dei suoi maggiori studiosi chiamò «un’età di estremi» ovvero «il secolo breve» (cfr. HOBBSAWM: 1994, trad. 1995).

È dunque in quella scoperta e narrazione/rappresentazione dell’“impurità” del tempo che sta allora il valore della vera arte e della vera letteratura – “la sola arte viva” – che col suo fondamentale distacco etico e “disinteresse” verso i “tempi puri della grammatica”, nonché verso l’utilitarismo pratico dell’azione e l’onnipresente ossessione del consumo (per cui il sempre prezioso rimando è agli “oggetti desueti” catalogati e descritti in ORLANDO: 2014), può renderci più saggi e sensibili nell’heideggeriano “avere e prendersi cura” (*Fürsorge/Besorgen*) della qualità del tempo che viviamo, nonché autenticamente partecipi – nel nostro “Esserci” (*Dasein*) ed “Essere-nel mondo” (*In-der-Welt-Sein*) – della sua continua “impurità”, complessità e relatività, fatta ogni momento – e sempre, fino alla fine – del passato, presente e futuro, nostro e degli altri.

Riferimenti bibliografici

- BACHTIN MICHAÏL (1919), *Iskusstvo i otvetstvennost’* – trad. it. *Arte e responsabilità*, in A. Ponzio (a cura di), *Vita*, num. monogr. di “Athanon” XIII (2005) n. 2, pp. 197-200.
- BATTIATO FRANCO, FERRO TIZIANO (2008), *Il tempo stesso*, nell’album CD: *Alla mia età*, Milano, EMI.
- BUNARROTI MICHELAGNOLO (1860), *Rime e lettere*, a c. di A. Condivi, Firenze, Barbera.
- CVETAËVA MARINA (1930), *Proust*, “Cahiers de la quinzaine” 1930, 5, pp. 50-51.
- DERRIDA JACQUES (1993), *Sauf le nom*, Paris, Galilée; trad. it. *Salvo il nome*, in Idem, *Il segreto del nome*, Jaca Book Milano 1997.
- ELIOT THOMAS STEARNS (1920), *Tradition and the individual talent*, in Idem, *The Sacred Wood*, London, Methuen; trad. it. *Tradizione e talento individuale*, da *Il bosco sacro. Saggi su poesia e critica*, trad. di Giulia Bordignon, disponibile on-line: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=444.
- FOA VITTORIO (1991), *Il cavallo e la torre. Riflessioni su una vita*, Torino, Einaudi.

- HABIELSKI RAFAŁ, *O powstawaniu Mojego wieku*, "Zeszyty Literackie", 99, 2007 n. 3, pp. 269-272.
- HEIDEGGER MARTIN (1927), *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen; trad. it. di P. Chiodi (1995), *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano (1970).
- HOBBSAWM ERIC J. (1994), *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, trad. it. di B. Lotti (1997) *Il secolo breve. 1914-1991*, Rizzoli, Milano.
- KANTOR TADEUSZ (1977), *Le théâtre de la mort, L'Age d'Homme*, Lausanne; trad. it. di varî (2003), *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, III ediz., Ubulibri, Milano (1979).
- LEGEŻYŃSKA ANNA (1986), *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, PWN, Warszawa.
- MARINELLI LUIGI (1991), *Proust e la critica slava*, in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, a c. di G. Bogliolo, vol. V: *La prigioniera*, Milano, Rizzoli, pp. 49-121.
- MARINELLI LUIGI (2013), *Wat et l'Italie*, trad. O. Floquet, in M. Delaperrière (a cura di), *Aleksander Wat sur tous les fronts*, Paris, Institut d'Études Slaves, pp. 143-156.
- MAXIA SANDRO (2010), "Quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura". *Svevo, Montale e l'istituzione letteraria*, in D. Caocci, M. Guglielmi (a cura di), *Idee di letteratura*, Armando, Roma 2010, pp. 175-200.
- MIŁOSZ CZESŁAW (2011), *Lettera a Konstanty A. Jeleński (19.11.1970)*, in Cz. Miłosz/K.A.Jeleński, *Korespondencja*, a cura di B. Toruńczyk, R. Romaniuk, *Zeszyty Literackie*, Warszawa.
- ORLANDO FRANCESCO (2014), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, II ediz. rivenduta e ampliata Torino, Einaudi (1993).
- PACI ENZO (1961), *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Laterza, Bari.
- POULET GEORGES (1963), *L'espace proustien*, Gallimard, Paris; trad. it. G.M. Posani (1972), *Lo spazio di Proust*, Guida, Napoli.
- PROUST MARCEL (1927), *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris; trad. it. G. Raboni (2003), V ediz., *Il tempo ritrovato*, Milano, Mondadori.
- QUERCIOLO MINCER LAURA (2014), *La prigioniera era la mia casa. Carcere e istituzioni totali nella letteratura polacca*, Roma, Aracne.
- SPIVAK CHAKRAVORTY GAYATRI (1993), *Outside the Teaching Machine*, Routledge, New York.
- SPIVAK CHAKRAVORTY GAYATRI (1994), *Translator's Preface*, in *Imaginary Maps. Three Stories by Mahasveta Devi*, in Spivak 1996 (*The Spivak Reader*).
- SPIVAK CHAKRAVORTY GAYATRI (1996), *Introduction*, in: *The Spivak Reader. Selected Works of G. Chakravorty Spivak*, a c. di D. Landry e G. MacLean, Routledge, New York-London.
- WAT ALEKSANDER (1977), *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, a cura di L. Ciołkoszowa, voll. I/II, Polonia Book Fund, London.
- WAT ALEKSANDER (1988), *My Century. The Odyssey of a Polish Intellectual*, a c. di R. Lourie, UCP, Berkeley/Los Angeles/London (traduz. parz. di Wat: 1977)

- WAT ALEKSANDER (1990), *Dziennik bez samogłosek*, Czytelnik, Warszawa.
- WAT ALEKSANDER (2006), *Lume oscuro*, a cura di L. Marinelli, Lithos, Roma.
- WAT ALEKSANDER (2013), *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz*, a cura di L. Marinelli, Sellerio, Palermo (traduz. parz. di WAT: 1977).

When Things Fall Apart. Quel mondo, prima e dopo

Maria Antonietta Saracino

Le ore sono lunghe da passare; nella sala del trono la luce delle lampade è sempre uguale. Tu ascolti il tempo che scorre: un ronzio come di vento; il vento soffia nei corridoi del palazzo, o nel fondo del tuo orecchio. I re non hanno orologio: si suppone siano loro a governare il flusso del tempo [...] Ti basta tendere l'orecchio e imparare a riconoscere i rumori del palazzo, che cambiano d' ora in ora [...] Il palazzo è un orologio: le sue cifre sonore seguono il corso del sole [...] Se i rumori si ripetono nell'ordine abituale, coi dovuti intervalli, puoi rassicurarti, il tuo regno non corre pericolo: per ora, per quest'ora, per questo giorno ancora. [...] Il potere ha paura del tempo, lo usa come un'arma, ha bisogno di dominarlo.

ITALO CALVINO, *Sotto il sole giaguaro*, 1986

Il tempo non fa parte del modo d'essere di un soggetto isolato e solo, ma è la relazione stessa del soggetto con altri

EMMANUEL LEVINAS, *Il Tempo e l'Altro*, 1997

La lune est un calendrier naturel qui est toujours ouvert sur la page du ciel. Les habitants de tout pays, quelle que soit leur langue, qu'ils soient éduqués ou non peuvent tous l'observer [...]

Règlements Concernant la Lune

Il viaggio della luna

La luna come «calendario naturale, costantemente aperto sulla pagina del cielo affinché gli abitanti di ogni paese, quale che sia la loro lingua o livello di istruzione, possano vederla» – come recita una iscrizione che accoglie i visitatori della grande moschea dell'isola di Mauritius¹

¹ Mauritius è qui citata come interessante esempio di pluralismo culturale, religioso e linguistico. È un'isola dell'Oceano Indiano, ma è considerata parte del continente africano. Disabitata fino all'arrivo degli olandesi, nel 1518, è stata colonizzata dai

– compare in esergo a questo scritto non solo per la bellezza dell’immagine che suggerisce, ma anche perché offre un interessante spunto di partenza nel delineare un’idea di tempo che mette in relazione due concezioni tra loro apparentemente opposte: da un lato l’elemento immateriale, la visione poetica e inafferrabile di un astro che traccia il suo cammino nel cielo, nel far questo segnando ancora oggi, per intere comunità umane – penso qui ad esempio a milioni di individui di religione islamica – l’inizio e la fine del quotidiano tempo della preghiera, del digiuno di purificazione, dei riti che accompagnano la giornata, o l’inizio del viaggio alla Mecca. Dall’altro, la più concreta e quantificabile misurazione del tempo scandita dal calendario e da strumenti meccanici ai quali la nostra cultura e quelle a noi più vicine ci hanno abituati, con tutto ciò che, sul piano culturale, queste due concezioni portano con sé. Il primo, il viaggio della luna, rappresenta un modo di tener conto dello scorrere del tempo che per secoli, anche in una civiltà convenzionalmente definitasi ‘occidentale’, quale è la nostra, si è fortemente intrecciato, scandendolo, con il tempo della preghiera, ma anche con quello del lavoro nei campi, con il tempo della quotidianità di relazioni umane e sociali. Percorsi e immagini che hanno accompagnato il progresso culturale trovando espressione nella pittura, nella poesia, entrando da protagonisti nella narrativa, sino a trasformarsi essi stessi in racconto, orale prima, e scritto successivamente. Questo contributo si propone dunque di mettere a confronto e in dialogo tra loro modi diversi di raccontare il Tempo in letteratura, in particolare nelle letterature inglesi e di espressione anglofona: da un lato, la nozione di tempo rappresentata dal *novel* o romanzo borghese, espressione di una classe sociale in ascesa, che in esso si riconosceva; esempio letterario per eccellenza, che nasce in Inghilterra all’inizio del Settecento, originando – in patria – una ininterrotta tradizione narrativa. Un modello che – successivamente esportato nei territori dell’Impero Britannico attraverso la dominazione coloniale, diffuso per mezzo dell’istruzione scolastica e l’imposizione dell’inglese come lingua scritta – in tempi a noi più vicini avrebbe favorito la nascita di forme espressive nuove e originali; tra queste, la copiosa produzione di romanzi, soprattutto, ma anche saggi, racconti e testi teatrali in lingua inglese che a partire dalla

francesi e poi dagli inglesi. Vi si parlano francese, inglese, creolo, ma anche cinese e una pluralità di lingue asiatiche e africane. Altrettanto ampio è il numero di culti religiosi. Dal 1992 è parte del Commonwealth britannico.

metà del Novecento, all'indomani delle indipendenze dei singoli paesi, prende l'avvio proprio nelle ex-colonie britanniche; una narrativa che per originalità e ricchezza dei testi prodotti rappresenta un filone letterario a sé stante, ininterrotto, e di tutto rispetto.

In principio, dunque, è il *novel*, modello di scrittura narrativa consolidato – in Europa – dalla tradizione letteraria. Successivamente, culture per secoli ad esclusiva espressione orale, che da un capo all'altro dell'ex-impero britannico cominciano a servirsi dell'inglese, lingua della scolarizzazione e – per molti – unica lingua scritta attraverso la quale dialogare con il mondo e dar voce a se stessi e alla propria Storia. Due tipologie narrative espressione di epoche e mondi diversi, dunque, contraddistinte da altrettanto diverse modalità di concepire l'idea stessa di tempo.

Il tutto a partire da un testo-sorgente, il *Robinson Crusoe*, di Daniel Defoe (1660-1731), che non a caso narra di una impresa di colonizzazione; uno scritto divenuto sin dal suo apparire, nel 1719, talmente popolare e diffuso, da ingenerare presto un vero e proprio stereotipo culturale, esattamente come i personaggi che lo popolano, noti – da allora – non solo tra i lettori del romanzo in questione, ma anche tra quanti, non avendo mai letto il testo, pure hanno familiarità con la storia e con la figura dei suoi protagonisti, Robinson e Venerdì.

In Gran Bretagna, con il mutare dei processi storici ed economici, prende vita, sul piano narrativo, quella che sarà, da allora in poi, la 'forma romanzo', nella quale regna un tempo diverso, lineare e cumulativo, del profitto e del denaro: il tempo di una figura nuova, il borghese, e della classe sociale che costui rappresenta; elementi, questi, che un secolo più tardi offriranno a Karl Marx importanti spunti di riflessione, come più avanti si dirà. Viceversa, nelle ex colonie britanniche, già nei primi romanzi postcoloniali di espressione anglofona, apparsi attorno agli anni '50 del secolo scorso, compare il racconto di un tempo ciclico, segnato dal susseguirsi delle stagioni, dei raccolti, ma anche da tradizioni e cerimonie condivise che sarebbero mutate irreversibilmente e violentemente con l'irrompere dell'invasione coloniale. Scenario di tali narrative sono, in ambedue le tipologie, luoghi lontani dall'Europa: luoghi reali, nel caso delle letterature anglofone di area africana, caraibica, indiana, che gli autori di oggi raffigurano nella loro verità storica ma che agli occhi dell'occidente hanno a lungo rappresentato – e ancora in parte rappresentano – un non meglio definito 'Oriente', come ci insegnano gli studi di Edward Said, *Orientalismo*, in partico-

lare (SAID: 1978; trad. 1991). E luoghi di fantasia proposti come reali, come nell'esempio di *Robinson Crusoe*, prototipo del romanzo borghese – come da allora in poi questo genere narrativo verrà definito (WATT: 1957; trad. 2017) – e dei numerosi che su questo modello seguiranno, nei quali la vicenda narrata si colloca in molti casi in un immaginario 'altrove esotico' – più spesso un'isola – che la narrativa inglese offrirà ai suoi lettori come riferimento veritiero e tranquillizzante; sì che a lungo dopo la pubblicazione del *Robinson Crusoe*, e sul modello di questo, appariranno numerose narrative di viaggio, altrettanti racconti di fantasia corredati da finte carte geografiche di luoghi presentati al lettore come realmente esistenti, supportate da dichiarazioni degli editori che attestano la veridicità del racconto.

Macchine del Tempo

Tra questi due universi e su un versante europeo a noi più familiare, rintracciare il formarsi del concetto di tempo e dei modi nei quali è stato narrato o raffigurato significa compiere un viaggio tanto affascinante quanto multiforme. Dai disegni incisi sulla pietra che graficamente rimandano al trascorrere delle stagioni, veri e propri calendari ante litteram, alle testimonianze che ci arrivano dalla pittura, fino a quel preciso momento in cui l'individuo, collocando se stesso nello spazio e nel tempo, ne intuisce la relazione, la raffigura, e da quel gesto ha origine, in campo pittorico, la prospettiva; e così via, nella lunga storia della misurazione del tempo, con l'invenzione dell'orologio inteso come congegno meccanico – scrive lo storico Carlo Maria Cipolla – un congegno che compare quando nell'807 d.C. l'arabo Harun al Rashid invia una ambasciata a Carlomagno e tra i ricchi doni da offrire all'imperatore figura anche «un orologio frutto di prodigiosa arte meccanica [che] funziona ad acqua e indica le ore, suonate da palline di bronzo che cadono su un bacino di ottone. A mezzogiorno dodici cavalieri escono da dodici finestruole che poi si chiudono dietro di loro» (CIPOLLA:1981, 7); una ingegnosità che viene dall'Oriente, prosegue lo storico, e che suscita in Occidente stupore e meraviglia, segnando un tempo che la magia del congegno meccanico fa apparire tangibile, concreto. Da qui, per passaggi e acquisizioni successive, ecco il tempo raccontato dagli storici della *École des Annales* e dai loro epigoni. Tra tutti, Jacques Le Goff che nel saggio *Tempo della Chiesa Tempo del Mercante*, tutto imperniato sulla concezione del tempo tra Medioevo e Rinascimen-

to, colloca una domanda, centrale non solo relativamente ai secoli dei quali Le Goff si occupa, ma anche per noi oggi, più che mai: di chi è, il tempo, a chi appartiene, chi ne ha la gestione e a quali fini? E racconta, Le Goff, il senso di smarrimento provato da Michel de Montaigne quando nel suo *Journal de Voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne*, del 1580-81, annotava come nei luoghi da lui attraversati percorrendo l'Italia, non esistesse una misurazione del tempo che fosse uguale per tutti: ogni borgo aveva una chiesa, ogni chiesa un campanile a scandire il tempo della preghiera, del lavoro nei campi e quello della comunità che alla chiesa si affidava; così provocando nel viaggiatore un senso di spaesamento, un vero e proprio disorientamento spazio-temporale, che suscitava incertezza. Scrive Le Goff:

[...] Ancora a lungo il tempo legato ai ritmi naturali, all'attività agricola, alla pratica religiosa, resta il quadro temporale primordiale. Gli uomini del Rinascimento – anche loro malgrado – continuano a vivere in un tempo incerto. Tempo non unificato, ancora urbano e non nazionale, sfasato rispetto alle strutture statali che si vanno insediando, tempo di *monadi urbane*. Lo sottolinea la diversità stessa del nuovo tempo, l'ora zero degli orologi: qui mezzogiorno, là mezzanotte, il che non sarebbe grave; ma più spesso è ancora il sorgere o il tramontare del sole, tanto il tempo preindustriale stenta a staccarsi dal tempo naturale. Montaigne, nel *Voyage en Italie*, dopo altri viaggiatori del Quattro e Cinquecento, rileva la confusione, il disordine che nasce a causa di questo tempo dal mutevole inizio in una città o nell'altra [...] (LE GOFF: 1956; trad. 2000, 35)

È questo il Tempo della Chiesa, afferma lo storico, tempo circolare della preghiera e della coltura dei campi, che nel volgere di alcuni decenni, con il mutare dell'economia, lentamente si farà lineare e cumulativo; diverrà Tempo del Mercante, segnato dalla produzione, dalla importanza e dal valore delle merci, così come dalla ossessiva presenza del denaro e del mercato.

Il Tempo del borghese

È con questo viatico che l'idea di tempo come entità da misurare, quantificare, da 'spendere bene', entra nella letteratura inglese canonica attraverso la narrativa: è il tempo inizialmente scandito dai resoconti dei viaggiatori, dai diari personali che nella tradizione – calvinista prima, puritana più tardi – l'individuo è obbligato a tenere, quando, a fine giornata, è tenuto a fare un esame di coscienza; a vedere se ha 'speso

bene' il proprio tempo, che è messo al servizio di Dio, ma nelle forme del lavoro e del guadagno, che per ciò stesso rappresenta un merito. Il puritano non deve vergognarsi di guadagnare, perché per lui il Tempo è denaro, e la messa a frutto del denaro è parte del progetto che Dio ha su di lui. Per questo è importante che ciascuno sappia bene quale posto occupa nello spazio e nel tempo, come ci ricorda lo storico Max Weber, che nel precetto "Ricordati che il tempo è denaro" identifica il primo di una serie di precetti incentrati sul "dovere di far denaro" uno dei fondamenti sui quali si basa lo «spirito del capitalismo» (WEBER: 1905; trad. 1977, 99-100). Tanto forte è la necessità di collocare se stessi nel tempo che il già citato modello canonico di romanzo inglese, *Robinson Crusoe*, si apre con una data di nascita, o meglio, con un io-narrante che entra in scena, nel racconto, declinando le sue generalità e collocandosi nel tempo: «*I was born in the year 1632*», sono nato nel 1632, proclama l'inglese Robinson, il narratore, emblema di una nuova classe sociale in ascesa, la borghesia imprenditoriale, naufragato in un improbabile altrove mentre dal Brasile si dirige in Africa per comprare schiavi da riportare indietro e usare come manodopera per le piantagioni che laggiù possiede (DEFOE: 1719; trad.1965,28). Robinson è espressione di una classe sociale nuova, *novel*, per l'appunto, ma ancora poco identificabile; ed è precisamente per questo che, entrando prepotentemente sulla scena letteraria, egli è costretto all'umiliazione di presentarsi ai suoi lettori, declinando per esteso le proprie generalità, come scrive Nadia Fusini ne *La passione dell'origine*, seminale contributo sugli albori del romanzo borghese. A differenza infatti dell'eroe tragico che appare sulla scena, riconoscibile e remoto, quasi sospeso tra l'umano e il divino,

[...] con Robinson entra in scena un individuo che lavora, suda, fa i conti, alleva e custodisce, produce. Un altro tempo e un altro spazio qui si manifestano: è il tempo dello spazio del moderno, la moderna avventura della *Bildung* borghese [...] Il tempo in cui Robinson mette la sua esistenza è il tempo misurato e misurabile del mondo borghese: che si scandisce in anni, in giorni, in ore lavorative [...] Nel percorso della *Bildung* il soggetto romanzesco scrive il suo destino, che è spostamento, e accrescimento, dell'*entità* messa in gioco all'inizio. Il tempo è dunque movimento, spesa, investimento e lavoro; accumulazione e progetto: un processo. O un viaggio [...] (FUSINI: 1981, 16-37)

Ed è ancora per questa ragione che l'eroe borghese non può concedersi il lusso di 'perdere tempo'. Perché il tempo di Robinson Crusoe

è un tempo sociale ed economico, destinato a produrre; è tempo nel quale il lavoro deve procedere incessante e ininterrotto anche se, nel racconto, egli stesso, inizialmente unico abitante dell'isola sulla quale è naufragato, è anche il solo fruitore di tanta fatica produttiva. Fatica alla quale l'eroe si sottomette perché l'implicito patto stipulato con Dio gli impone di non fermarsi, al contempo garantendogli il felice esito della sua avventura. Non a caso il relitto del naufragio gli restituisce, per mano della Provvidenza, tutti gli strumenti dei quali ha bisogno, compreso un diario nel quale segnare meticolosamente, giorno dopo giorno, come in un vero e proprio libro dei conti, il risultato della sua fatica. Ma soprattutto, il diario sarà la dimostrazione, davanti a se stesso e a Dio, del fatto che non ha 'perso tempo', che ha tenuto il controllo del tempo, al punto che quando, nella contabilità finale, si accorgerà che gli è sfuggito un giorno, l'eroe avrà una crisi di disperazione, come rilevava Karl Marx in un famoso brano de *Il Capitale* (I, 1866; trad. 1977, 108) dedicato a 'Le Robinsonate', quando scriveva:

[...] Poiché l'economia politica predilige le robinsonate, evochiamo per primo Robinson nella sua isola. Sobrio com'è di natura, ha tuttavia bisogni di vario genere da soddisfare [...] Proprio la necessità lo costringe a distribuire esattamente il proprio *tempo* fra le sue differenti funzioni. Che l'una prenda più posto, l'altra meno posto nella sua operosità complessiva dipende dalla difficoltà maggiore o minore da superare per raggiungere il desiderato effetto d'utilità. Questo glielo insegna l'esperienza, e il nostro Robinson che ha salvato dal naufragio orologio, libro mastro, penna e calamaio, comincia da buon inglese a tenere la contabilità di se stesso. Il suo inventario contiene un elenco degli oggetti d'uso che possiede, delle *diverse* operazioni richieste per la loro produzione, e infine del *tempo di lavoro* che gli costano in media determinate quantità di questi diversi prodotti (MARX: 1977, 108-109).

Se il romanzo, come forma letteraria, nasce dal bisogno di raccontare la propria vicenda umana, di riconoscersi come soggetto della Storia, inserito nel tempo con una funzione sociale e un patrimonio da salvaguardare, allora, da *Robinson Crusoe* in poi e fino a tutto l'Ottocento, il binomio tempo-denaro sarà una presenza costante nelle opere di autori, ma molto anche di autrici, inglesi, che hanno ben presente, come ci ricorda Virginia Woolf, quanto il possesso del denaro faccia la differenza, nella vita di una donna (WOOLF: 1929, trad. 1995). «Scrivere la propria storia dunque è controllare che il proprio patrimonio non

venga dilapidato o usato male. La vita si configura come il tempo che si è *speso*; si materializza nel patrimonio che si è *accumulato*; è l'investimento fattosi produttivo» (FUSINI: 1981, 126). È dunque importante che il soggetto – più che essere parte di una comunità – compaia all'interno di una genealogia. È per questo che la cultura occidentale e con essa la letteratura – scrive a tal proposito Edward Said in uno dei suoi ultimi saggi, *Sullo stile tardo*, apparso postumo – sente fortemente il tema dello scorrere del tempo, un tema che percepisce connesso al problema dell'origine, perché questa cultura, precisa Said,

[...] ha bisogno di individuare a posteriori un punto d'origine per sé, il modo in cui le cose prendono l'avvio, iniziano, nel senso più elementare, con la nascita [...] Nella letteratura occidentale, la forma del romanzo coincide con l'emergere della borghesia alla fine del diciassettesimo secolo: ecco perché nei suoi primi cento anni il romanzo parla sempre di nascita, a volte di orfani, della scoperta delle radici, e della creazione di un nuovo mondo, di carriera e società. *Robinson Crusoe*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*. [...] (SAID: 2006, trad. 2009, 20).

Ed è anche per questo, aggiungiamo noi, che nel raccontare l'altro da sé a partire dai propri parametri economici e culturali, parte della letteratura inglese enfatizzerà le differenze, prima fra tutte la concezione del tempo, come accade in alcuni romanzi di E. M. Forster o R. Kipling per l'India, ad esempio; o, per l'Africa, in *Cuore di tenebra*, di Joseph Conrad, dove l'autore, quasi a sottolineare la violenza di un pensiero largamente condiviso, in Europa, nei confronti del continente e degli africani, fa dire al suo io-narrante, Marlow:

[...] Risalire quel fiume era come viaggiare all'indietro nel tempo verso le più lontane origini del mondo [...] fino a convincersi di essere stati tagliati fuori per sempre da tutto quanto avevamo conosciuto un tempo, chissà dove, molto lontano, forse in un'altra vita [...] eravamo viandanti in una terra preistorica (CONRAD: 1898; trad. 1996, 90-91).

Confuso, in un ambiente che non gli è familiare, in un contesto che altera i suoi parametri spazio-temporali, l'europeo cerca punti di riferimento che trovino un'eco nella propria cultura di provenienza, rimanendone tuttavia deluso e così sminuendo, nel giudizio, l'altro da sé. Gli africani non hanno il senso del tempo, dichiara stupito il protagonista di *Cuore di Tenebra*, quando racconta: «Credo che nessuno di loro avesse una nozione chiara del tempo come possiamo averla noi

alla fine di innumerevoli secoli. Quegli uomini appartenevano ancora agli albori del tempo: non avevano, per così dire, alcuna esperienza ereditata da cui trarre insegnamento» (CONRAD: 1898; trad. 1996, 103).

Un tempo 'nuovo'

Se, come si è detto, l'eroe borghese, figura nuova sul palcoscenico della Storia, che pure condivide con i suoi lettori lingua, cultura e tradizioni, sente la necessità di presentarsi al mondo declinando – nel racconto – le proprie generalità, cioè collocandosi nel tempo come un qualunque sconosciuto, stessa cosa non accade in narrative provenienti da altre ampie aree del mondo interessate da importanti eventi storici; tra questi, la tratta degli schiavi, fenomeno che, nel caso del colonialismo britannico, per oltre tre secoli disloca con la forza milioni di esseri umani, indirettamente creando forme diverse di meticciati e creolità, imponendo lingue e sistemi culturali, ribattezzando luoghi e persone; e insieme introducendo una diversa concezione del tempo, dell'identità e del rapporto con la Storia. Un lungo periodo nel quale culture antiche, tramandate nei secoli per trasmissione orale, rischiano di scomparire sotto la spinta di fenomeni non arginabili se non attraverso una diffusa operazione di riorganizzazione e recupero culturale di quanto rischia di andare perduto per sempre. Ed è così che in Africa, nell'arcipelago caraibico, nel subcontinente indiano, volgendo a proprio favore la competenza nell'uso della lingua inglese e degli strumenti della comunicazione scritta, autori e autrici, ma anche semplici uomini e donne, cominciano a fermare sulla carta il racconto di un Tempo destinato altrimenti a scomparire; una vicenda storica che va recuperata e ricomposta, per poter essere tramandata alle generazioni a venire. Attraverso il racconto scritto si ricostruisce una storia passata e, in coincidenza e a partire dalla progressiva conquistata indipendenza dalla Gran Bretagna, anche quella dei singoli stati fino a quel momento parte dell'impero britannico. Una intensa fase di ricostruzione, questa, non solo politica ma soprattutto culturale, che nella narrativa vede un valido strumento per porre se stessi, con la propria voce, al centro di una Storia fino a quel momento scritta da altri e nella quale, proprio a ragione di questo, risulta difficile riconoscersi; ma al tempo stesso, individua anche una opportunità per riconquistare confini e punti di riferimento propri, mettendo in atto modalità diverse per collocare se stessi in un Tempo autonomamente definito. Si tratta di

una operazione cominciata al momento delle indipendenze, un vero e proprio «[...] affrontare la nazione come *prodotto di scrittura*; [un] portare alla luce una temporalità culturale e una coscienza sociale [...]» come scrive il critico Homi Bhabha (BHABHA: 1990; trad. 1997, 35) in un fluire di testi diversi che da allora non si è mai interrotto; un processo, questo, che – mettendo l'uno di fronte all'altro, attraverso le forme del racconto, universi lontani e non avvezzi a dialogare tra loro – consente a ciascuna delle parti di rileggere il proprio percorso storico ed elaborarlo alla luce di alcuni concetti-chiave, primo fra tutti il concetto di Tempo, inteso innanzitutto in senso proprio, cronologico. È per questo, ad esempio, che in numerosi stati africani di nuova indipendenza, il primo libro di storia non-inglese, sarà l'autobiografia del capo, il primo presidente del nuovo stato, l'eroe che ha guidato la rivolta anti-britannica e che a questo si è preparato in anni di esilio vissuti all'estero. Autobiografie, cioè narrative che per definizione collocano chi scrive nel tempo della Storia. A tal proposito, indicativi sono i titoli che gli autori si scelgono, in ciascuno dei quali compare un riferimento al paese, e che appaiono in coincidenza con una data simbolica: il giorno della proclamazione dell'indipendenza, come nel caso di *Ghana. The Autobiography of Kwame Nkrumah*, apparsa il 6 marzo 1957; di *Zambia Shall Be Free*, di Kenneth Kaunda, 1962; e di *Not Yet Uhuru. An Autobiography*, di Oginga Odinga (Kenya), 1967, seconda solo a quella di Jomo Kenyatta, primo presidente del paese, intitolata *Facing Mount Kenya*, del 1938. L'autobiografia del capo ha il preciso compito di collocare la storia del paese – attraverso la figura che meglio lo rappresenta – in una cronologia e in un tempo riconoscibili e condivisi. Ma non racconta il passato. Questo ruolo spetterà ai narratori che numerosi assumeranno su di sé il compito di dar voce a una storia e a culture attraversate dalla violenza dell'esperienza coloniale.

Fermare il Tempo

È il 1958 quando l'editore inglese Heinemann, con una precisa attenzione per l'editoria scolastica e una significativa presenza in alcuni paesi africani, all'epoca ancora parte dell'impero britannico, si imbatte nel manoscritto di un romanzo, opera di un giovane nigeriano di etnia *igbo*, Chinua Achebe (1930-2013), uno dei primi laureati dell'Università di Ibadan, rimanendone profondamente colpito. Scritto in un inglese impeccabile frammisto a termini *igbo* e a proverbi legati alla cultura di

questa etnia, quel romanzo *Things Fall Apart, Il crollo*, nella versione italiana, colpisce per la forza della storia che racconta, con toni pacati e apparente semplicità. Lo fa mettendo in scena la figura di un uomo, Okonkwo, un capo, secondo la cultura del villaggio cui appartiene, un eroe indiscusso per le qualità di forza e audacia che ne fanno un vincente; e ne colloca le gesta nel momento storico in cui gli europei – nei panni di figure di potere mandate dal governo britannico a prendere possesso di quei territori – compaiono a sconvolgere la vita di una pacifica comunità che non aveva mai visto prima un individuo di pelle bianca; una narrazione al centro della quale sta il racconto di un Tempo, il tempo della Storia, che la violenza dell'invasione coloniale, abbattendosi come un maglio su quei luoghi, ha sconvolto e trasformato per sempre. Un racconto 'necessario', come *Things Fall Apart* venne presto definito da critici e studiosi, divenendo in breve uno dei romanzi in lingua inglese ancora oggi più letti e tradotti al mondo. Un testo esemplare, che dava voce e dignità a una vicenda troppo a lungo sottaciuta, nascosta, o narrata da altri, nella quale molti si riconoscevano: la loro storia di colonizzati. E poi un titolo, *Things Fall Apart, il Crollo*, tratto da un verso di un grande poeta, W. B. Yeats, irlandese, e dunque anche lui, per ragioni storiche, figlio di una terra invasa dagli inglesi tre secoli prima. Poesia da un lato, e narrativa dall'altro, che da due sponde dell'ex impero britannico fermano sulla carta un momento mai raccontato prima in forma di romanzo, un punto di cesura importante della Storia, diverso in ciascuno dei due casi, ma in entrambi all'insegna del tema del tempo. «*Things fall apart; the center cannot hold*»: tutto crolla, il centro più non tiene, scrive Yeats all'indomani della prima guerra mondiale, dando voce agli esiti di un disastro epocale e all'inquietudine che questo tempo portava con sé (YEATS: 1919, 1948). Tutto crolla: niente più è, né sarà, come prima, nella Nigeria di metà Ottocento della quale scrive Chinua Achebe, collocando il racconto due generazioni antecedenti la sua, al momento dell'arrivo dei colonizzatori britannici – qui nella persona dei missionari prima, dei militari subito dopo e infine dei commissari distrettuali. Una invasione dello spazio che modifica irreversibilmente anche un modo di concepire il tempo, introducendo con la forza, nella vita di una piccola comunità, e simbolicamente dell'Africa tutta, un tempo estraneo, governato da ritmi, leggi e motivazioni diverse, altrui: un 'tempo degli altri', che la letteratura – africana, in questo caso – ma in generale tutte le letterature anglofone postcoloniali metteranno al centro di molte narrazioni, in

una sorta di percorso spazio-temporale che attraversa tutta la seconda metà del Novecento arrivando sino a noi. Perché il compito di queste 'nuove' letterature è anche quello di recuperare il valore del passato, il valore del Tempo, e della Storia, da consegnare al presente e al futuro attraverso il racconto. Si recuperano così i racconti della tradizione orale, le poesie in forma di *songs*, dei paesi del corno d'Africa e della fascia orientale del continente, più a lungo a tradizione orale. Ovunque fioriscono le autobiografie, anche di gente umile, di uomini e donne che alla carta affidano – direttamente o con l'aiuto di chi può farlo – il racconto della propria vita, del proprio passato, perché non venga cancellato. In tutte, il sentimento del Tempo, la consapevolezza della sua importanza, sono centrali. Per tutti, da un capo all'altro del continente, risuona il monito di Jomo Kenyatta, primo presidente del Kenya indipendente, il quale invitava la sua gente a mettere per iscritto la propria cultura per sottrarla all'oblio del tempo e consegnarla al futuro, affermando – con espressione divenuta celebre – che in Africa, per ogni vecchio che muore, è una biblioteca che se ne va.

È dunque in una sorta di ideale risposta alla esortazione di Kenyatta che il desiderio di 'fermare il Tempo', sulla carta, dà luogo, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, nei territori dell'ex Commonwealth britannico, alla straordinaria produzione narrativa della quale si è detto, un mosaico di voci diverse, troppo ricco e variegato per poter essere anche solo riassunto, in questa sede. Per tutti, due soli esempi, provenienti rispettivamente dal Sudafrica e dal subcontinente indiano. Il primo è quello di Miriam Makeba, grande cantante ma soprattutto militante politica, che dall'esilio al quale è condannata dal regime dell'*apartheid*, dopo una vita di successi, ma anche di dolore, di lotte, di lontananza forzata dal suo paese, racconta la sua storia, riflettendo sul significato del tempo e sul diverso modo di considerarlo, in Occidente e in Africa:

In Occidente il passato è come un animale morto. È una carcassa becchettata da mosche che si definiscono storici e biografi. Nella mia cultura il passato è vivo. E questo perché la morte non ci separa dagli antenati. Lo spirito dei nostri antenati è sempre presente. A loro facciamo sacrifici e ne chiediamo l'aiuto e la guida. Loro ci rispondono attraverso i sogni, o lo stregone, o donne che noi chiamiamo *isangoma*.

Quando viene al mondo un occidentale, costui entra in un flusso temporale che è sempre in movimento. Quando muore abbandona quel flusso, che continua il suo corso senza di lui. A noi invece la vita ci

scaraventa in una pozza in cui le acque del passato, del presente e del futuro si muovono insieme. Le cose cominciano e finiscono ma non muoiono mai. Dopo che abbiamo sguazzato un poco in questa vita, la nostra essenza mortale abbandona la pozzanghera, ma lo spirito rimane là. [...] Sono felice di avere un passato così vivo. Mi dà forza. E il coraggio è quello che io, tutti noi, dobbiamo avere, sempre. Guardo il passato e vedo me stessa (MAKEBA: 1987; trad. 1989, 4).

Da qui ha inizio il racconto autobiografico. La storia individuale si intreccia con la Storia collettiva. L'attenzione di chi narra è tutta tesa a ricomporre nel ricordo le tappe di una cronologia personale, segnata da eventi dolorosi, in uno dei periodi più bui della storia del Sudafrica, l'*apartheid*, che per chi scrive coincide con l'esperienza dell'esilio. La cronologia è importante, il tempo degli eventi storici è ripercorso con attenzione, perché l'obiettivo di chi narra è quello di non dimenticare.

Su un versante opposto, nel quale il tempo inteso in senso cronologico è usato come espediente per innescare una straordinaria e fantasiosa messa in scena narrativa dell'elemento-Tempo, si trova l'opera di quello che è ritenuto dai critici il più grande scrittore in lingua inglese contemporaneo, l'indo-pakistano Salman Rushdie, il romanzo-capolavoro *Midnight's Children, I figli della mezzanotte*, del 1981, vincitore del Booker Prize e di numerosi importanti altri riconoscimenti. Un romanzo che non a caso si apre parodiando *Robinson Crusoe*, con un io-narrante, Saleem Sinai, che irrompe sulla pagina declinando le sue generalità, con data, luogo e persino ora di nascita, informazioni significative e simboliche, poiché coincidono con la nascita dell'India indipendente e contestualmente con quella del Pakistan:

Sono nato nella città di Bombay, tanto tempo fa. No, non va bene, impossibile sfuggire alla data: sono nato nella casa di cura del dottor Narlikar, il 15 agosto 1947, allo scoccare della mezzanotte. Quando io arrivai, le lancette dell'orologio congiunsero i palmi in un saluto rispettoso [...] nell'istante preciso in cui l'India perveniva all'indipendenza io fui scaraventato nel mondo [...] grazie alle tirannie occulte di quelle lancette dolcemente ossequianti, io ero stato misteriosamente ammanettato alla storia, e il mio destino indissolubilmente legato a quello del mio paese (RUSHDIE: 1980; trad. 2002, 11).

A seguire, una fantasmagoria di vicende intrecciate con il tempo della Storia recente e lontana, con date e riferimenti, e poi il tempo della fantasia, con i miti e le leggende del subcontinente indiano fino ai

grandi poemi epici del passato; e il tempo nel linguaggio del cinema, che tanta importanza ha avuto nella formazione di molte generazioni di autori indiani, ma anche il tempo della politica, con le violenze che hanno segnato la storia del subcontinente e una dolorosa guerra civile. Un tempo complessivamente tanto ricco e affascinante, che Saleem Sinai decide di conservarlo, per poterlo trasmettere e consegnare alle generazioni future. Ma come fare a conservare il tempo? Per far questo, dopo infinite riflessioni e peripezie, seguendo una ricetta indiana, deciderà di metterlo in salamoia, dopo averlo condito con spezie di base, perché, racconta:

[...] Mettere in salamoia significa, in fondo, conferire immortalità [...] Ogni vasetto di pickle contiene dunque la più eccelsa delle possibilità: la potenziale chutnificazione della Storia; la grande speranza di mettere in salamoia il tempo! [...] Un giorno, forse, il mondo potrà gustare i pickle della Storia. Saranno forse troppo forti per certi palati, il loro odore potrà essere insopportabile, gli occhi si potranno riempire di lacrime; spero tuttavia che sarà possibile dire che hanno il sapore autentico della verità... che sono, nonostante tutto, atti d'amore (RUSHDIE: 2002, 507-508).

Riferimenti bibliografici

- ACHEBE CHINUA (1958), *Things Fall Apart*, London, Heinemann; trad. it. S. A. Cameroni, *Il crollo*, Milano, Jaca Book, 1976.
- BHABHA HOMI (1990), *Nation and Narration*, London, Routledge; trad. it. A. Perri, *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997.
- CALVINO ITALO (1986), *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti.
- CONRAD JOSEPH (1898), *Heart of Darkness, An Outpost of Progress, The Congo Diary*, London, Oxford Classics, 1990; trad. it. e cura M. A. Saracino, *Cuore di tenebra, Un avamposto del progresso, Diario del Congo*, Milano, Frassinelli, 1996.
- CIPOLLA CARLO MARIA (1981), *Le macchine del tempo. L'orologio e la società (1300-1700)*, Bologna, Il Mulino.
- D'AGUIAR FRED (1994), *The Longest Memory*, London, Chatto & Windus; trad. it. A. Nadotti, *La memoria più lunga*, Torino, Einaudi, 1997.
- DEFOE DANIEL (1719), *Robinson Crusoe*, London, Penguin, 2000.
- ELIAS NORBERT (1984), *Über die Zeit. Arbiten zur Wissenssoziologie II*, Frankfurt am Main, Sukamp, trad. it. A. Roversi, *Saggio sul tempo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- FUSINI NADIA (1981), *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari, Dedalo.
- JÖNSSON BODIL (1999), *Tio tankar om tid*, trad. it. B. Berni, *Dieci pensieri sul Tempo*, Torino, Einaudi, 2000.

- LE GOFF JACQUES (2000), *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- LEVINAS EMMANUEL (1948), *Le Temps et L'Autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979; trad. it. F. P. Ciglia, *Il Tempo e l'Altro*, Genova, Il melangolo, 1979.
- MAKEBA MIRIAM (1987), *My Story*, New York, New American Library; trad. it. e cura M. A. Saracino, *La mia storia*, Roma, Edizioni Lavoro, 1989.
- MARX KARL (1867), *Das Kapital*, I; trad. it. M. L. Boggeri, *Il Capitale*, I, (a c. di D. Cantimori) Roma, Editori Riuniti, 1977.
- RUSHDIE SALMAN (1980), *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape; trad. it. E. Capriolo, *I figli della mezzanotte*, Milano, Garzanti, 1999.
- SAID EDWARD W. (2007), *On Late Style*, New York, Vintage; trad. it. A. Arduini, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- SAID EDWARD W. (1978), *Orientalism*, New York, Panthon Books; trad. it. S. Galli, *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- SERTOLI GIUSEPPE (1998), *Le avventure di Robinson Crusoe*, trad. it. A. Meo e G. Sertoli, Torino, Einaudi, 1998.
- WEBER MAX (1922), *Die protestantische Ethik und der Geist ds Kapitalismus*, Tubingen, Mohr; trad. it. P. Burrese, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze, Sansoni, 1977.
- WOOLF VIRGINIA (1929), *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press; trad. it e cura M. A. Saracino, *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 1995.
- YEATS WILLIAM BUTLER (1986), "The Second Coming" (1919), *The Norton Anthology of English Literature*, Norton, New York, 1986; trad. it. L. Traverso, *Poesie*, Milano, Passigli, 2006.

Quando il tempo degli altri entra in conflitto con la storia

Carla Subrizi

Lo stupore perché le cose che viviamo sono «ancora» possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi.

WALTER BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*

Amerigo Vespucci lo Scopritore arriva dal mare, in piedi, vestito, corazzato, crociato; porta le armi europee del senso e ha dietro di sé i vascelli che riporteranno verso l'Occidente i tesori di un paradiso. Di fronte, l'indiana *America*: donna stesa, nuda, presenza innominata della differenza, corpo che si risveglia in uno spazio di vegetazioni e di animali esotici. Scena inaugurale. Dopo un attimo di stupore su questa soglia segnata da un colonnato d'alberi, il conquistatore si appresta a *scrivere* il corpo dell'altro e a *tracciarvi* la propria *storia*. Ne farà il corpo isolato – il blasone – dei suoi lavori e dei suoi fantasmi. Sarà l'America "latina" (DE CERTEAU: 2006, 1).

Così, con la descrizione di un'immagine, inizia il libro di Michel de Certeau *La scrittura della storia [L'écriture de l'histoire]*, apparso nel 1975 a Parigi. Michel de Certeau nato nel 1925, membro della Compagnia di Gesù dal 1954, sacerdote nel 1956, ha insegnato a Parigi, in America Latina e negli Stati Uniti. I suoi interessi sono stati molteplici e originali e hanno spaziato tra le scienze sociali, l'antropologia e la psicoanalisi lacaniana (DI CORI: 2012).

Paul Ricoeur nota che è con lui (e con Michel Foucault) che «la pratica storiografica entra nella sua fase critica» (RICOEUR: 2003, 288).

L'incisione alla quale ci si riferisce, intitolata *L'esploratore (Amerigo Vespucci) davanti all'indiana che si chiama America*, fu realizzata, intorno al 1580, da Theodore Galle a partire da un disegno di Jan van der Stra-

eten (o Jan van der Straet), un pittore fiammingo vissuto a Firenze con il nome italianizzato di Giovanni Stradano¹. Il disegno fu realizzato a Firenze. Giorgio Vasari ricorda nelle sue *Vite* l'artista nato a Bruges nel 1523 ma vissuto ad Anversa, in Francia e molto in Italia, dove divenne amico e collaboratore dello stesso Vasari (VASARI: 1965, VII, 265). L'incisione tratta dal disegno di Stradano, entrò a far parte di una sorta di atlante dal titolo *Nova Reperta* [Nuove scoperte], intorno al 1580-1590, che raccoglieva immagini (stampe realizzate dai due fratelli Theodore e Philippe Galle, di Anversa) delle più importanti scoperte fino ad allora avvenute nel mondo: la polvere da sparo, la stampa, gli occhiali, l'olio d'oliva e tra esse anche la scoperta dell'America. La scoperta del *Nuovo Mondo* insieme al suo protagonista, Amerigo Vespucci, diventava così da allora uno dei fatti esemplari all'interno della prima modernità: era l'incontro dell'esploratore e del conquistatore con l'altro vergine o nudo della storia che contribuiva a definire un particolare paradigma della cultura moderna.

Sebbene de Certeau, descrivendo tale immagine, parli di scrittura del corpo dell'altro, è facile capire come siano il tempo e la sua scrittura come storia ad emergere qui come un'opposizione o come un atto violento: tracciando la propria storia Amerigo Vespucci, lo scopritore, dà avvio alla produzione di un conflitto e non di un incontro riguardo a forme diverse di temporalità e storia. La propria storia non incontra quella dell'altro ma si sovrappone ad essa, cancellandola o comunque sottomettendola. Così facendo, il tempo, come esperienza e memoria culturale di un paese intero, l'America latina, è annientato o almeno entra irreversibilmente in un processo di colonizzazione culturale.

La donna nuda, figura che secondo una lettura di genere è un corpo sessuato che deve attrarre ed è eroticamente segnata a partire dallo sguardo maschile che scruta e scopre (senza scoprire perché la donna è già scoperta ovvero nuda), è l'allegoria del tempo vergine e senza storia. Il conquistatore dall'altra parte, in piedi e vestito, rappresenta il tempo storico. La sua posizione, eretta, verticale rispetto alla donna sdraiata, costruisce una narrazione che questa immagina racconta con estrema chiarezza. Osserva ancora de Certeau:

Questa immagine erotica e guerriera ha valore quasi mitico. Rappresenta l'inizio di un nuovo funzionamento occidentale della scrittura.

¹ L'immagine è presente nel web al seguente link: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/343845>.

Certo, la messa in scena di Jean van der Straet raffigura la sorpresa davanti a questa terra di cui Vespucci fu il primo a capire distintamente che era una "nuova terra" ancora inesistente sulle carte, corpo sconosciuto ben presto vestito dal nome del suo inventore Amerigo. Ma quella che viene così avviata, è una colonizzazione del corpo da parte del discorso del potere. È la scrittura conquistatrice: userà il Nuovo mondo come una pagina bianca (selvaggia) dove scrivere il volere occidentale: trasforma il campo dell'altro in un campo di espansione per un sistema di produzione; a partire da una frattura tra un soggetto e un oggetto dell'operazione, tra un voler scrivere e un corpo scritto (o da scrivere) fabbrica storia occidentale. La scrittura della storia è lo studio della scrittura come pratica storica. (DE CERTEAU: 2006, 1-2)

A queste parole di de Certeau, potremmo quindi aggiungere che la scrittura della storia è lo studio di una delimitazione del tempo; in tale scrittura è anche scritto come si produce tale delimitazione del tempo e soprattutto del tempo dell'altro.

Il tempo dell'altro, rispetto alla storia del conquistatore, si configura come favola, sogno o debolezza da subordinare. Nella opposizione tra conquistatore e conquistato, tra storia e tempo dell'altro non conosciuto e semmai identificato in una sorta di visione sublimata delle origini, si declina così l'avvio di un canone coloniale ovvero la formazione dell'identità culturale del colonizzatore e del colonizzato, dell'io come agente della storia e dell'altro della storia da marginalizzare, subordinare, configurato attraverso un orizzonte simbolico: il sogno o la fantasia di un mondo primigenio, vergine, ancora, appunto, da scoprire. Un particolare, e da allora vincente, modello di scrittura del tempo e anche del tempo dell'altro era avviato. Attraverso di esso, la costruzione della storia si sviluppa secondo un paradigma fondato sulla continuità di cause ed effetti, di fatti concatenati sia nello spazio che nel tempo. Il tempo infatti disegna la geografia in maniera diversa da come siamo abituati a pensare faccia lo spazio. Il tempo costruisce patrimoni immateriali fatti di esperienza, di memoria, sensazioni e affetti. Se la storia è considerata come un percorso a senso unico, che evolve su una medesima linea e pone, smussandole, le interferenze prodotte dall'intreccio di culture, generi, altre forme culturali all'interno di processi di ricostruzione basati sulle identità, le somiglianze, escludendo le differenze, il tempo si accelera e il tempo dell'altro resta al di fuori non potendo essere compreso nella sua differenza e così ricompreso o assimilato. L'accelerazione è nella sintesi che produce semplificazione, nel ridurre quello che invece

si presenta come molteplice, variegato, sfaccettato e irriducibile. L'interazione di storia e tempo dell'altro richiederebbe invece un tempo lento, il tempo lento della traduzione e dell'interazione culturale: per lasciar mescolare, rendere i tempi dell'uno e dell'altro un unico tempo o una temporalità fatta di coesistenze, stratificata e complessa.

Un'immagine come *L'esploratore (Amerigo Vespucci) davanti all'indiana che si chiama America* si inserisce dunque esemplarmente in una retorica del visuale che partecipa alla produzione di significati e modelli visivi, soltanto recentemente riletta e problematizzata all'interno degli studi visuali e del loro intreccio con gli studi postcoloniali e, per quel che riguarda l'immagine in questione, con gli studi femministi e di genere. Se infatti è vero che un'analisi dei modelli culturali fondanti la storia del mondo occidentale e soprattutto del mondo *moderno* occidentale si è basata su testi soprattutto scritti (SCHREFFLER: 2005, 295), è recente l'attenzione per un vasto repertorio di immagini, provenienti prevalentemente dall'arte, con l'intento di cercare di approfondire un particolare modo in cui nella società si sono radicati canoni e modelli culturali nella formazione delle identità storiche e geografiche ma anche nella costruzione di conoscenza e sapere, percezione, sensibilità, modi di vedere o recepire le immagini. Nel suo *La scrittura della storia*, de Certeau propone così proprio una critica di tali modelli ed è perciò interessante che il suo libro inizi con una immagine, da lui stesso descritta e analizzata.

Per de Certeau infatti non si tratta di pensare un tempo senza storia (o una storia senza tempo), ma di immaginare una dimensione del tempo che possa essere un alter ego o un tempo altro della storia, che sia esperienza vissuta e memoria: non ancora *storia* ma potenzialmente in essere per diventarlo. In questo senso, il tempo è inteso come complesso intreccio tra memoria ed esperienza, come una misura immateriale, più difficile da cogliere rispetto alle condizioni spaziali, sottratta alla narrazione della storia e restituita al suo carattere di evento. Tuttavia, quanto invece la storia per «provare a essere fedele a ciò che è passato testimoniandolo» (LYOTARD: 2000, 100) tralascia e dimentica? Gran parte di questi oblii appartiene a quello che la storia ha considerato il tempo dell'altro.

Per altro verso la storia, ponendosi come costruzione forte dalla quale il dubbio è scomparso, ponendosi come verità e come linea di cause e effetti o influenze che nel loro rimandare logico e irreversibile dall'una all'altro consolidano il passato, rappresentandolo come una lunga sequenza di monumenti e atti fondamentali (e fondanti: fonti e radici per il futuro), assume il significato e l'efficacia delle forme di

potere che possono imporsi fino a schiacciare l'altro. Tra queste due forme del tempo, la storia e il tempo senza storia, è possibile così rintracciare più conflitti che incontri.

Nell'immagine citata da de Certeau l'incontro tra storia e tempo dell'altro assume infatti le sembianze di un conflitto, tra l'altro spostato nello stesso fondo dell'immagine (tuttavia all'interno della stessa, come sua componente), nella scena ben evidente di cannibalismo: il corpo di un individuo, del quale si vede una gamba soltanto, brucia su un fuoco alto controllato da due persone, mentre un'altra, di spalle, assiste alla scena. Questa, tuttavia, potrebbe anche essere letta da un ulteriore punto di vista. L'allegoria è infatti chiara: da una parte la *Storia* (la grande storia) del conquistatore, dall'altra il tempo ancora vergine e senza storia (per lo sguardo del conquistatore occidentale) rappresentato nudo, ossia vergine e quasi senza passato; dalla parte del conquistatore i vascelli, figure del progresso e di una tecnologia avanzata, dall'altra la scena di cannibalismo come segno di un territorio ancora primigenio, addirittura da civilizzare, educare. L'Europeo che incontra l'America nei panni di una donna nuda e ingenua, ignara e in attesa di conoscere e sapere, è evidentemente l'allegoria di una forma di potere e colonizzazione dell'altro, del tempo dell'altro, che non si ha alcuna intenzione di conoscere o condividere. Il tempo come storia è quello del conquistatore, dall'altra parte il nulla da raccontare.

Il tempo che l'immagine ci indica come senza storia per il conquistato o per la figura femminile *America*, è tuttavia un'interpretazione, quella che Stradano, nell'epoca del Rinascimento maturo, attribuisce a un fatto della storia (la conquista dell'America), partendo da iconografie e diffusione di significati radicati nella sua epoca e nella cultura del mondo della Firenze tra Quattrocento e Cinquecento. Sarà lunga la tradizione che trasferirà negli immaginari di artisti o storici delle generazioni immediatamente successive a quella di Stradano, una medesima idea di conquista e sottomissione: Cesare Ripa e la sua *Iconologia* (1573), ad esempio, con la raffigurazione di un'America parzialmente nuda, con tra i piedi una testa mozzata, è il segno della trasmissione di significati e rappresentazioni che hanno continuato a influenzare l'arte fino al Seicento e Settecento.

Il senza storia di *America*, nell'immagine che si sta qui considerando, è così un tempo restato senza ascolto. Una piccola digressione, a questo punto: quell'incontro di storie e tempi differenti avrebbe potuto avere un esito diverso. Amerigo dinanzi alla donna *America* avrebbe potuto avere un dubbio sulla sua condizione di conquistatore e di portatore di civiltà

e storia: l'incertezza sarebbe potuta sopraggiungere per far domandare al conquistatore se il suo tempo fosse davvero l'unico e il definitivo tempo della storia e se quel corpo nudo potesse invece essere depositario di un'altra esperienza, di un'altra storia e con essa di un'altra forma del tempo.

La nuova terra scoperta si sarebbe potuta presentare come un territorio che, sebbene colmo di esperienza e storia, possedeva un altro modo di ricordare il passato, di attribuire ad esso forme di rappresentazione e importanza senza la necessità di una sistematizzazione in una forma discorsiva assoluta. Modi diversi e non soltanto tempi e geografie entravano invece in conflitto, all'interno di una contraddizione ideologica e culturale rimasta tale per l'intera fase della modernità. De Certeau, nel 1975, con la pubblicazione di *La scrittura della storia*, introduceva così una riflessione sul rapporto tra eventi e strumenti che costruiscono la possibilità di comunicare e comprendere l'evento. La distanza tra i due, ben messa a fuoco da de Certeau, avviava, nello stesso tempo, una indagine profonda sulla storia e la sua scrittura ovvero su come il lavoro della storia giunge alla fine a costruire durate, oggetti (fatti) e racconti che organizzano tali fatti in rapporti consequenziali di cause e effetti. Tale riflessione è possibile contestualizzarla nell'epoca del post-strutturalismo francese, con il quale de Certeau ebbe non pochi legami. La revisione dei modelli storiografici, lo spostamento dalla macrostoria alla microstoria, la decostruzione dei rapporti tra cause e effetti per prediligere relazioni labirintiche e discontinue tra i fatti, semmai avvicinati individuando processi di reiterazione di medesime circostanze a partire dalle quali si ripropongono, a distanze più o meno ravvicinate, le stesse vicende, sono questioni che in de Certeau non si limitano a individuare problemi irrisolti ma aprono a una metodologia che si sarebbe da quel decennio, gli anni settanta, protesa verso il futuro.

Se dunque l'incisione su *L'esploratore (Amerigo Vespucci) davanti all'indiana che si chiama America* ha permesso alcune riflessioni (seppur brevi) sul tempo della storia ricondotta alla origine stessa della modernità occidentale, ad un'epoca quindi dalla quale prendono il via metodi che descrivono processi storici che vanno quasi sempre dal semplice al complesso, al pari dell'evoluzionismo biologico, attraverso trasformazioni che consolidano e rendono stabili sia le forme sociali che quelle della riflessione su di esse, la domanda che ora è possibile introdurre riguarda l'epoca più recente: come tale rapporto tra tempo e storia, tra storia e memoria, tra storia e sradicamento sia temporale che spaziale si realizza e come gli artisti hanno fondato opere e azioni su queste questioni.

Possono essere dunque considerate, al proposito, due opere recenti, una dell'artista albanese Adrian Paci e un'altra dell'artista colombiana Doris Salcedo, ambedue del 2007. Diversamente da molte altre che si sarebbero potute citare, queste due opere sono particolarmente significative perché incentrate sul rapporto tra tempo e altro, essendo Paci e Salcedo due artisti che, in maniera differente, hanno vissuto l'esilio e, di conseguenza, l'incontro complesso tra storie personali, storie nazionali e storie di altri paesi in cui hanno deciso di vivere. Il rapporto tra tempo e storia nelle loro opere diviene problematico: non più il conflitto tra tempo storico e il tempo vergine o, creduto, originario. Il conflitto, seppur presente, si rovescia e assume la dimensione intima di una revisione identitaria tradotta in opere che formalizzano questioni relative allo sradicamento, alla perdita, al dolore, alla ferita e al trauma. Il tempo dell'altro, per Paci, è l'attesa di un gruppo di passeggeri in un viaggio impossibile: l'attesa, in questo caso, non è più l'attesa, che secondo la visione culturale presentata dall'immagine di Stradano è attesa del conquistatore, della storia, del mondo della civiltà. In Paci questo modello è radicalmente dissolto in una prospettiva politica che, oltre ad invertire i termini del discorso (storia e tempo dell'altro), sottolinea come l'altro sia una presenza concreta, un desiderio, un gesto reale nel sistema delle esclusioni-inclusioni, per sovvertirne le regole. In Salcedo, artista colombiana, è la stessa storia familiare da lei vissuta che porta a una considerazione critica e politica della storia. Alcuni dei suoi familiari furono infatti tra le molte persone disperse in Colombia nel corso di quella che è stata considerata una delle epoche più traumatiche della storia di questo paese. A partire dal 1948 iniziò in Colombia un'epoca di violenze che portò alla guerra civile e alla conseguente scomparsa di decine di migliaia di persone tra morti, feriti e dispersi. La sua è così un'arte di denuncia e testimonianza che pone all'attenzione del mondo la storia come violenza e perdita irreversibile sia di legami sia di memoria. Il tempo, con Salcedo, è identificazione con l'altro scomparso, ferito, traumatizzato. Queste opere propongono un'altra idea di tempo e dell'altro: il tempo come attesa e speranza per Paci; il tempo come fessura da aprire negli spazi del potere culturale, storico, politico in Salcedo.

Nel video di Adrian Paci *Centro di permanenza temporanea* (2007)² la questione del tempo è affrontata da un punto di vista radicale, sottolineando l'investimento affettivo, qui colto soprattutto nella contrad-

² Il video è presente nel web al seguente link: <https://vimeo.com/41969513>

dizione esistenziale tra tempo e speranza. Una fila di persone, per lo più di uomini e donne africani, si incammina verso la scala di accesso a un aereo. Vediamo lentamente la fila muoversi verso la scala e salire la stessa. Le figure si vedono ammassate in attesa di entrare. Poi la camera si allontana e capiamo che i passeggeri non hanno preso alcun aereo: restano sulla rampa d'accesso, in un tempo immobile, mentre intorno vediamo aerei atterrare e decollare in tempo reale. Il tempo, in un viaggio impedito, rimandato e atteso, si ferma e lo spazio si riduce a un claustrofobico ammasso di individui che non hanno prospettive di altri spazi. Il *Centro di permanenza temporanea* testimonia una condizione problematica di divieto e impossibilità a porre il viaggio verso un altro paese come metà possibile. Il video, che era stato girato proprio nei giorni in cui due barche provenienti dalle coste nord africane e dirette a Lampedusa trovarono l'unica meta possibile nella morte tragica in mare, racconta un'altra configurazione del tempo nell'epoca recente del mondo globalizzato: il tempo come attesa e come speranza concentrata nell'attimo del presente. Il tempo che in questo caso si presenta è il tempo che si impadronisce «di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo» come osserva Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia* (BENJAMIN: 2006, 77). Il tempo breve dell'istante e il pericolo (o la paura) che accorcia e rende l'attimo ancora più intenso e senza riserve pone tutta la speranza in quell'istante, facendo del futuro non un traguardo ma ciò che si condensa irreversibilmente nell'attimo che resta.

L'opera *Shibboleth* (ugualmente del 2007)³ di Doris Salcedo permette di fare una diversa riflessione sul tempo che per l'artista è sempre un tempo critico e politico. L'opera, realizzata per la Turbine Hall della Tate Modern a Londra, propone l'uso di una parola ebraica che è diventata una sorta di verifica sull'identità e l'appartenenza di altre comunità. Vista la difficoltà di pronuncia, la parola, se pronunciata male, indicava immediatamente lo straniero. Così racconta la Bibbia nel combattimento tra Galaaditi e Efraimiti presso il fiume Giordano. Chi (tra gli Efraimiti) non sapeva pronunciare correttamente la parola veniva riconosciuto e ucciso. E Paul Celan dedicherà a questa figura dell'essere stranieri una poesia nella quale si legge «Gridalo, lo Shibboleth, nella patria estraniata: Febbraio. No pasaran» (CELAN: 1998, 222-223).

³ L'opera è presente nel web al seguente link: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth>

Per Salcedo *Shibboleth* apre una frattura nello spazio legittimato e istituzionale del museo. Una crepa concreta spaccava il pavimento di questa ala del museo, divenendo al suo interno una scultura in negativo.

Lo spazio vuoto così ottenuto indicava proprio una lacuna politica della storia. Lo spazio svuotato era anche l'immagine di un dover far posto, ovvero di un dover recuperare spazio all'interno dei sistemi stereotipizzati della cultura, dello spettacolo e anche dell'esposizione. Così per Salcedo quest'opera è l'immagine di una frattura sulla quale concentrare nuova attenzione per recuperare memoria e osservare, a partire da quel vuoto dimenticato, cosa ha costruito, in positivo e tutto intorno, gli spazi della rappresentazione, dell'ideologia e del tempo come storia delle vittorie e delle esclusioni dell'altro. Dice infatti Salcedo:

Gli scritti di Winckelmann e Jacob Burckhardt hanno avuto un ruolo importante nella solidificazione di questo stereotipo [dell'inclusione e dell'esclusione] immodificabile e senza tempo presente ancora oggi. L'arte occidentale ha sviluppato un ideale di umanità così strettamente definito da escludere i popoli non europei (non-bianchi) dal genere umano. Questo stereotipo è stato centrale nello sviluppo del razzismo. [...] la morte sociale è l'eredità del razzismo e significa allontanare un uomo dal genere umano; è privare un uomo della sua umanità o come dice Celan è "la morte in vita" (BAL: 2007, 65).

Lo spazio allegorico della crepa sul pavimento, vuoto costruito lentamente che poco a poco si amplia, scavando in profondità, a circa venti centimetri, per 150 metri, assume il significato di una frattura e di una ferita, di uno spazio instabile ma anche di un senza spazio che per l'artista è l'immagine di tutto quello che la storia ha taciuto, sacrificato e dimenticato.

Il tempo della storia e il tempo della memoria (il lavoro di anamnesi che può restituire al presente l'oblio) sono due forme diverse e non conciliabili di temporalità. Il lavoro sulla memoria, qui "ferita", è critico e politico. Ancora Paul Ricoeur, nel suo saggio *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, parla di «memoria ferita» e a partire da essa di «trauma e abuso» (RICOEUR: 1998; trad. it. 2004, 71-97). Riflette sulla crisi di identità dei popoli e dice che rispetto ad essa «si possono dire tre cose [...] anzitutto essa attiene alla relazione con il tempo e più precisamente al mantenimento di sé attraverso il tempo». L'identità che si è costruita attraverso la competizione, l'abuso e la violenza [le «tre cose»] nel rapporto con l'alterità e la differenza, conduce a interrogarsi sulla me-

moria e sul tempo: dice Ricoeur allora che «negli archivi della memoria collettiva sono immagazzinate ferite non tutte simboliche» e, possiamo aggiungere, concrete, fisiche e traumatiche. Il tempo dell'altro è questo tempo ferito: è il tempo sensibile della memoria da restituire, dinanzi al tempo forte e apparentemente trionfante e vincente della storia.

Tra l'immagine di Stradano e le opere di Salcedo e Paci, il tempo della storia arriva così a un punto irreversibilmente critico. L'allegoria del viaggio è in Paci quella del tempo senza esito: neanche un eterno ritorno nietzschiano ma una storia dialettica, come dice Walter Benjamin, in cui il presente è attesa del passato, nostalgia e memoria ferita. Il viaggio dei passeggeri non è qui soltanto impossibile: è un viaggio che non porta in realtà da nessuna parte, un viaggio che non permetterebbe di trovare nient'altro che la condizione lasciata. Questo lavoro di Adrian Paci si presenta quindi come una riflessione critica sul transito e sull'emigrazione, sui limiti e l'illusione della speranza di trovare altri luoghi, mettendo con ciò in risalto la realtà problematica di una situazione politica e culturale che intende l'identità come conflitto di emozioni e affetti. La natura traumatica dell'identità, costruita nel conflitto tra dominatori e vinti, tra assenza di relazione e invece ripetizione della medesima logica della sopraffazione, si produce proprio nello scontro tra memoria e consapevolezza, come ci fa capire Doris Salcedo, tra possibilità di ricordare e lutto, tra storia già fatta e tempo senza tempo dell'attesa. La crepa di Salcedo, allegoria del tempo dell'oblio, spinge dunque la riflessione a un limite che si rompe e che lascia riaffiorare i vuoti e le mancanze, gli orizzonti dell'attesa senza esito.

Che si tratti dunque di un *tempo dell'altro* riferito al tempo dello straniero più o meno escluso dalla storia, dominato e minoritario, o del tempo dell'altro come memoria da restituire alla collettività che di quella memoria aveva dimenticato l'esistenza, che si tratti dell'altro come polo fondamentale per la costruzione della soggettività, sia individuale che collettiva, dell'altro come elemento in grado di destabilizzare ciò che si pensa assoluto e costruito irreversibilmente, ciò che resta aperto è il confronto su come tali diverse sfaccettature dell'alterità possano non semplicemente divenire un tema tra altri, ma un patrimonio di conoscenza e responsabilità alla base di una diversa *sensibilità* sia individuale che collettiva, nel senso di un diverso modo di recepire e percepire, di dialogare e considerare il mondo: non più pensato a partire da un'identità fondatrice ma dalla sua alterità costitutiva.

Riferimenti bibliografici

- BAL MIEKE, BORCHARDT-HUME ACHIM, GILROY PAUL, WEIZMAN EYAL, (2007), *Doris Salcedo: Shibboleth*, London, Tate Publishing.
- BASUALDO CARLOS, MENGHAM ROD, (2004), *Doris Salcedo: Neither*, London, White Cube.
- BENJAMIN WALTER, (1950), *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*,(2006), Torino, Einaudi.
- BENVENISTE ÉMILE, (1985), *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore.
- CELAN PAUL, (1998), *Poesie*, a cura Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori.
- DE CERTEAU MICHEL, (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard; trad. it. Silvano Facioni, (2006), *La scrittura della storia*, Roma, Jaca Book.
- DI CORI PAOLA, (2012), a cura di, "Humanitas", n. 4, numero monografico, *Michel de Certeau. Il corpo della storia*.
- FOUCAULT MICHEL, (1969), *L'archéologie du savoir*; trad. it. Giovanni Bogliolo, (1996), *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano.
- KRISTEVA JULIA, (1994), *Le temps sensible*, Paris, Gallimard.
- LEVINAS EMMANUEL, (1979), *Le Temps et l'Autre* ; trad. it. Francesco Paolo Ciglia, (2001), *Il tempo e l'altro*, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, (2000), *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée.
- MAJ BARNABA, LISTA ROSSANA, (2010), *La «comprensione narrativa». Storia e narrazione in Paul Ricœur*, Macerata, Quodlibet.
- OULLET PIERRE, (2002), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans le contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- OULLET PIERRE, HAREL SIMON, *Quel Autre ? L'alterité en question*, Quebec, VLP Editeur.
- AA.VV. (2013), *Adrian Paci. Vite in transito*, Milano, Mousse Publishing.
- RICOEUR PAUL, (1998), *Das Rätsel der Vergangenheit Erinnen – Vergessen – Verzeihen* ; trad. it. Nicoletta Salomon, (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino.
- RICOEUR PAUL,(2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*; trad. it. Daniella Iannotta, (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Jaca Book.
- RICOEUR PAUL, (1983), *Temps et Recit (I)*, trad. it. Giuseppe Grampa, (1983), *Tempo e racconto (I)*, Milano, Jaca Book.
- SCHREFFLER MICHAEL J., (2005), *Vespucci Rediscovered America: the Pictorial Rhetoric of Cannibalism in Early Modern Culture*, in "Art History", 28, n. 3, June, pp. 295-310.
- VASARI GIORGIO, (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, (1965).

PARTE II

ANALISI CRITICHE

Il tempo dell'amore nel *Tristan* di Thomas

Arianna Punzi

“Cos'è il tempo?” si chiedeva Agostino in un noto luogo divenuto ancora in anni recenti oggetto di tante riflessioni¹. “Cos'è il tempo?” Torniamo a chiederci anche noi interrogando un testo da cui ci separa quasi un millennio quale il *Tristan* di Thomas², e dunque facendo necessariamente i conti con la nostra temporalità di osservatori. Ma il nostro essere nel tempo si incontra con un tempo altro segnato dalla storia del testo, una storia fatta di copie e di traduzioni di parti conservate e altre perdute per ragioni che solo in parte ci è possibile ricostruire (CIGNI: 2003; PUNZI: 2005).

Ecco dunque il primo problema: ciò che oggi noi leggiamo è un testo largamente frammentario e di cui dunque non possiamo che avere una visione assai sfocata tutta concentrata su un solo segmento della storia³. Fortunatamente il testo deve aver goduto di una larga fortuna, come attestato dalle fedeli traduzioni conservate; due traduzioni complete che ne mantengono inalterata la struttura: *Tristams Saga ok Isöndar* scritta in prosa norrena da frate Robert nel 1226 e il trecentesco poemetto *Sir Tristem* in medio inglese, anche se ne risulta alterata la scansione temporale della vicenda, fortemente sintetizzata. Meno

¹ La domanda sul tempo posta da Agostino di Ippona si legge in *Confessioni*, XI, 14, 17. Per un quadro delle riflessioni intorno al passo, si veda FERRARIO: 1998; PIOLETTI: 2014.

² Il testo segue l'edizione recentemente proposta da GAMBINO: 2014, tutte le traduzioni sono mie.

³ Del *Tristan* di Thomas, che doveva contare circa 13000 versi, sopravvivono infatti soltanto 3298 versi, tutti relativi all'ultima parte della storia. Tutta la parte precedente relativa alla nascita dell'eroe, la morte dei genitori, il ritorno presso la corte dello zio Marco, l'uccisione del gigante, l'arrivo alla corte d'Irlanda dove verrà curato da Isotta, il ritorno in Cornovaglia ed il secondo viaggio in Irlanda per chiedere la mano di Isotta per il re Marco, è perduta.

utile la suggestiva riscrittura in medio-alto tedesco di Goffredo di Straburgo considerata la libertà con cui riscrive la vicenda degli amanti di Cornovaglia⁴.

Ed ecco un secondo problema: il tempo della storia per quanto ci è dato osservare, rivela un'alterità insopprimibile che non consente di appiattare banalmente un testo sul suo rifacimento. Ciò che possiamo dire con un certo margine di verosimiglianza è che la vicenda era costruita secondo una prospettiva biografica, la vita del protagonista dalla nascita alla morte, scandita da snodi narrativi coincidenti con veri e propri riti di passaggio: il tempo della nascita, dell'educazione, il tempo della peripezia, il tempo dell'avventura. Così attraversando queste esperienze chiave Tristano riesce a fondare la sua identità di uomo seguendo un tempo lineare, dove ad ogni avventura segue una progressione in avanti verso una meta non data a priori, ma anch'essa da scoprire nel corso del cammino.

Questa concatenazione causale, regolata da un *ordo* interno, sembra precipitare nel momento in cui l'amore entra nella storia. Nell'attimo stesso in cui i due amanti assumono per errore la fatale bevanda ecco che al tempo lineare succede un tempo diverso: il tempo psicologico, la cui durata è misurata da una percezione interiore che dilata o comprime gli istanti del vissuto e in cui tutto pare convergere in un presente che contiene in sé passato e un futuro già scritto.

E questo tempo psicologico detta da questo momento in poi delle scadenze nuove:

Tristan respont: «Autretel ay:
Ly miens mals est del vostre estrait.
 L'anguisse mon quer amer fait,
 Si ne sent pas le mal amer;
 N'il ne revient pas de la mer,
 Mes d'amer ay ceste dolur,
 E en la mer m'est pris l'amur.
 Assez en ay or dit a sage.» (Carlisle, 64-71)

(Tristano risponde: «Altrettanto provo/ il mio male deriva dal vostro/ l'angoscia rende amaro il mio cuore, / ma tuttavia io non sento questo male amaro/ e questo male non proviene dal mare/ ma dall'amare mi proviene questo dolore/ e nel mare mi ha colto l'amore./ Ho detto abbastanza per chi sia saggio»)

⁴ Per l'insieme delle riscritture tristaniane, rinvio a MARCHELLO-NIZIA CHRISTIANE *et alii*: 1995.

La scrittura poetica si presenta da questo momento in poi come scrittura rituale, dove la ripetizione semantica si fa formulare e consente di richiamare alla memoria attimi del proprio vissuto che possono trascorrere dal presente al passato e dal passato rilanciarsi al futuro. Il tempo degli amanti è però un tempo condiviso, il passato li ha congiunti in un vincolo indissolubile che non può essere spezzato:

Fuïr deport et querre eschil,
 Guerpir joie, siovre peril.
 Tel duel ai por la departie
 Ja n'avrai hait jor de ma vie.
 Ma doce dame, je vos pri,
 Ne me metés mie en obli;
 En loig de vos autant m'amez
 Comme vos de pres fait avez. (Cambridge, 27-34)

(fuggire il piacere e cercare esilio/abbandonare la gioia e seguire il pericolo./Ho un tale dolore per la separazione/che mai proverò gioia in tutta la mia vita./Mia dolce dama, vi scongiuro/non dimenticatemi;/amatemi anche nella lontananza /come avete fatto nella vicinanza.)

Ma la distanza, inevitabile in una relazione adulterina, lascia spazio ad un'angoscia che si scatena proprio al pensiero che il *tempo* dell'uno non coincida con il *tempo* emotivo dell'altro e che il tempo dell'amore e del dolore si divarichino inesorabilmente.

Tristano chiede e pretende dall'amata una perfetta e totale simmetria nel vivere, nell'amare, nel sentire il dolore, al punto che la demenza, intesa etimologicamente come uscita dalla mente, esplose quando Tristano si convince che il tempo dell'amata trascorra lieto di contro alla sua solitudine:

E dit dunc: «Ysolt, bele amie,
 Molt diverse vostre vie:
 La nostre amur tant se deserve
 Qu'ele n'est fors pur mei decevre.
 Jo perc pur vos joie e deduit,
 e vos l'avez e jur e nuit.
 Jo main ma vie en grant dolor,
 E vos vestre en delit d'amur. (Sneyd¹, 5-12)

(E dice dunque: Isotta, bella amica,/molto diversa è la vostra vita:/il nostro amore tanto si separa/che serve solo per ingannarmi./Io perdo per voi gioia e

diletto/e voi l'avete giorno e notte./Io trascorro la mia vita in grande dolore /e voi la vostra nel piacere dell'amore.)

Se il tempo dell'amore s'infrange di fronte all'assenza e lascia spazio ai fantasmi della gelosia, l'unica possibilità che Tristano immagina per sé è quella di ripristinare un'identità di vita, sposarsi con una donna bella come Isotta e che si chiama come lei per sperimentare se la prossimità con il corpo di un altro, seppure non quello dell'essere amato, possa alleviare i dolori del cuore:

Mais mei ne l'estuit faire mie,
Fors que assaier voldrai sa vie.
Jo voil espuser la meschine
Pur saveir l'estre a la reine, (Sneyd¹, 171-174)

(Ma io non sono costretto,/se non dal fatto di voler sperimentare la sua vita./Io voglio sposare la fanciulla/per comprendere l'animo della regina).

Ma il passato allunga le sue ombre sul presente e le parole di fedeltà giurate riaffiorano con forza nella memoria di Tristano attraverso un oggetto simbolo: l'anello.

Mentre si leva la veste, prima di unirsi alla novella sposa, l'anello che Isotta gli aveva consegnato al momento del congedo si sfilava dal dito e cade. Subito Tristano rientra in sé e comprende che l'amore non può essere cancellato dal dolore, ma anzi che l'angoscia, la paura e lo smarrimento ne rappresentano la sostanza stessa, come dirà nei versi successivi:

Anguise, peine ne d'olur
Ne parent partir nostre amur. (Douce, 1245-1246)

(Angosce, pena e dolori/ non possono separare il nostro amore)

La colpa commessa nello sposare un'altra è così grande che altrettanto grande deve essere l'espiazione a cui sottoporsi, negarsi alla moglie bella e innamorata e accogliere in sé il destino di uomo innamorato di un'unica donna:

E pur le tort que jo ai fait,
Voil que m'amie dreiture ait,
E la penitance en avrai
Solunc ço que deservi l'ai.

Chulcher m'en voil ore en cest lit,
E si m'astendrai del delit (Sneyd¹, 568-574)

(e per il torto di cui mi sono macchiato/voglio che la mia amica riceva giustizia,/e io soffrirò la penitenza/proporzionata a quanto ho commesso:/Voglio ora giacere in questo letto,/e mi asterrò dal piacere).

Ormai l'amore ha invaso ogni spazio, nulla resta per l'azione, il pensiero non pensa, non soppesa altro che l'amata lontana i cui confini, dunque, non sono circoscrivibili.

Ora la vita e la morte non si dispongono più all'estremità del tempo, ma in quell'attimo in cui lo svelamento dell'amore conduce fin dall'inizio alla morte:

El beivre fud la nostre mort
Nus n'en avrum ja mais confort;
A tel ure duné nus fu,
A nostre mort l'avum beü. (Douce, 1230-1231)

(Il bere fu la nostra morte,/noi non ne avremo mai conforto;/in un momento ci fu dato,/per la nostra morte lo abbiamo bevuto).

Con l'amore si beve la morte, ma anche la vita che con ardita sovrapposizione viene a identificarsi con la stessa Isotta. Lei è la vita e portatrice di vita, senza di lei non c'è altro che il buio oscuro della morte:

Il ha dolur de ce qu'il a,
Plus se deut de ce que nen a:
La bele raïne, s'amie,
En cui est sa mort e sa vie (Torino¹, 119-122)

(Egli ha dolore per ciò che ha/e più si duole per ciò che non ha:/la bella regina, sua amica,/nella quale è la sua morte e la sua vita).

Qui il problema non risiede, come nel pur grande Chrétien de Troyes, nella difficile integrazione fra passione e virtù militare, ma in domande brucianti: cosa diventa il tempo dell'amore, tempo per eccellenza fondato su un'esperienza relazionale, quando le circostanze esterne impongono agli amanti di vivere separati, di alimentare solo nello spazio della memoria il sentimento per l'altro?

Diviene, forse, l'anelito ad un amore sottratto ad ogni forza esterna, intrinsecamente destinato a vincere il tempo:

La nostre amur, nostre desire,
 Ne poet unques hum partir;
 Anguise, peine ne dolur
 Ne porent partir nostre amur.
 Cum il unques plus s'esforcerent
 Del partir, mains espleiterent.
 Noz cors feseient desevrer,
 Mais l'amur ne porent oster. (Douce, 1243-1250)

(Il nostro amore, il nostro desiderio/non può essere separato da nessuno;/angosce, pene e dolori/non possono separare il nostro amore:/quanto più si sono sforzati/di separarci, meno ci sono riusciti;/i nostri corpi possono separare,/ma l'amore non possono cancellare).

Ma cos'è l'altro in un legame fatale, assoluto, eternamente immutabile? È lo spazio dell'altro che invade ogni fibra del proprio essere:

Ysolt en sa chambre suspire
 Pur Tristan que tant desire.
 Ne puet en sun cuer el penser
 Fors ço sul: Tristan amer.
 Ele nen ad *altre* voleir,
 Ne *altre* amur, ne *altre* espeir,
 En lui est trestruit sun desir
 E ne puet rien de lui oïr.
 Ne set u est, en quel païs,
 Ne si il est u mort u vis. (Sneyd¹, 649-658)

(Isotta nella sua camera sospira/per Tristano che tanto desidera,/non può nel suo cuore pensare altro/se non soltanto: amare Tristano; /ella non ha altro volere, né altro amore, né altra speranza,/in lui è riposto tutto il suo desiderio,/e non può sapere nulla di lui;/non sa dov'è, in quale paese,/né se è morto o vivo).

Così dal testo scompare ogni riferimento al tempo, ora il tempo è dato dalle intermittenze del cuore e dal vertiginoso fondersi nella memoria di passato, presente, futuro. Come scrive ancora sant'Agostino:

Questo però è chiaro ed evidente: tre sono i tempi, il passato, il presente, il futuro; ma forse si potrebbe propriamente dire: tre sono i tempi, il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Infatti questi tre tempi sono in qualche modo nell'animo, né vedo che abbiano altrove realtà: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione diretta, il presente del futuro l'attesa [...] Il tempo

non mi pare dunque altro che un'estensione, e sarebbe strano che non fosse estensione dell'animo stesso. (*Confessioni*, XI, 26-33) (VITALI: 1995)

Così la vita di Tristano innamorato non conosce azione che non sia volta a raggiungere l'amata, lui il più grande dei cavalieri accetta di indossare di nuovo le armi solo quando un altro cavaliere, che si chiama come lui Tristano, di fronte alla sua esitazione mette in dubbio che sia lui Tristano *l'amerus* (Punzi: 2007).

Si tratta di un episodio strategico all'interno del nostro ragionamento: Tristano e l'amico Caerdino cavalcano per il bosco quando incontrano un cavaliere disperato perché la sua donna è stata rapita. Tristano il nano ha fretta, dalla sua prospettiva è urgente avere aiuto e la sua richiesta non può conoscere dilazioni. È convinto che Tristano, conoscendo la passione d'amore, non possa che precipitarsi in suo soccorso e di fronte alla sua gentile risposta «tornerò ad aiutarvi», lo disconosce:

Quant il ot que le jor *purluine*,
 Par curuz dit: «Par fei, amis,
 N'estes cil que tant a pris.
 Jo sai que, si Tristran fuissét,
 La dolor qu'ai sentissét,
 Car Tristran si ad amé tant
 Qu'il set ben quel mal unt amant. (Douce, 984-990)

(Quando egli ode che quello rinvia l'impresa,/con rabbia dice «In verità, amico,/non siete quello che tanto pregio ebbe!!Io so che se foste Tristano,/sentireste il dolore che provo,/perché Tristano ha amato così tanto/che sa bene che male soffrono gli amanti).

Solo chi non conosce amore può frapporte indugi:

Si Tristran oït ma dolor,
 Il m'aidast a icest'amur:
 Itel peine ne itel pesance
 Ne metreit pas en *perlungance*. (Douce, 991-994)

(Se Tristano udisse il mio dolore,/m'aiuterebbe in questo amore;/di fronte a tale pena e tale fatica/non frapporte indugio).

Di fronte alla negazione della sua identità di uomo *amoroso*, Tristano reagisce, sente e si fa partecipe del tempo dell'altro e interviene in suo aiuto. Ma la battaglia sarà terribile e ritroveremo Tristano morente accudito dall'amico Caerdino che invoca Isotta, l'unica in grado di

curarlo. Tristano implora l'amico di andarla a cercare affidandole un messaggio accorato, tutto scandito dall'idea che il peccato più grande contro l'amore e la sua sacralità assoluta sia dimenticare, cancellare il tempo del dolore e dell'amore:

Dites li qu'or li suvenge
 Des emveisurs, des deduiz
 Que humes jadiz jors e nuiz,
 Des granz peines e dé triturs,
 E dé joies e dé dusurs
 De nostre amur fine e verai,
 Quant ele jadis guari ma plai;
 Del beivre qu'ensemble beuimes
 En la mer, quant suppris en fumes. (Douce, 1222-1230)

(Ditele che si ricordi ora/delle gioie, dei piaceri,/che avemmo un tempo, giorno e notte,/delle pene profonde, delle tristezze/e delle gioie e delle prove d'affetto/ del nostro amore fine e vero/quando ella, un tempo, guarì la mia ferita, /del bere che insieme bevemmo/nel mare, quando fummo sorpresi).

Ma anche nel tempo del cuore, scandito da battiti diversi da quelli del trascorrere dei minuti, entra prepotentemente la violenza della vita. Ormai solo Isotta che assume così su di sé un potere divino di restituire la vita e strappare alla morte (PUNZI: 2006) lo può salvare, come ripete ossessivamente Tristano:

Car nuls hum ne me put garir,
 Fors sulement reïne Ysolt,
 E le puet fere, s'ele volt:
 La mecine ad e le poeir,
 E se le seüst, le vuleir. (Douce, 1141-1146)

(perché nessuno può guarirmi/tranne, solamente, la regina Isotta./Ella può farlo, se lo vuole:/ha la medicina ed il potere,/e se lo sapesse, il volere).

Il tempo – grande assente della storia – diviene ora un tempo dato, preciso, quaranta giorni altrimenti sarà la fine:

Ne puz vivre lungement
 A la dolur, al mal que sent.
 Pensez, cunpaing, de l'espleiter,
 E de tost a moi repeirer.
 Car se plus tost ne revenez,

Sachez ja mais ne me verrez.
Quarante jurs seit le repiz; (Douce, 1283-1289)

(Non posso sopravvivere ancora per molto/per il dolore e per il male che provo./ Cercate, amico, di portare a termine l'impresale di ritornare subito da me,/ perché se non ritornate al più presto,/ricordatevi che mai più mi vedrete./Posso resistere quaranta giorni;)

E il tempo dell'attesa di Isotta-salvezza o di contro della morte sembra ora allungarsi a dismisura. Mentre Isotta – raggiunta in Irlanda da Caerdino – si affretta a salpare per raggiungere Tristano, questi sperimenta il tempo infinito dell'attesa, attesa dell'amata portatrice di vita (PUNZI: 2006):

D'Ysolt desire la venue.
 Il ne coveite altre ren,
 Senz li ne puet avoir nul ben;
 Pur li est ço que il tant vit,
 Languist, atent la en sun lit.
 En espeir est de sun venir,
 E que sun mal deive gaurir,
 E creit qu'il senz li ne vive. (Douce, 1554-1561)

(Desidera l'arrivo di Isotta,/non brama null'altro,/senza lei nessun bene è possibile;/per lei resiste ancora in vita;/langue, l'aspetta nel suo letto,/spera nel suo arrivo/e che guarisca il suo male,/e crede che senza lei non potrà vivere.)

Adesso ogni giorno si dilata assumendo una durata lunghissima e ogni giorno lui spera che l'amata giunga:

Tut jurs emveie a la rive,
 Pur ver si la nef revent.
 Altre desir al quer nel tent; . (Douce, 1562-1564)

(Ogni giorno manda qualcuno alla riva/per vedere se la nave torna:/non ha altro desiderio nel cuore;).

Ma una tempesta rallenta l'arrivo di Isotta che, disperata, lamenta non di morire, ma di morire lontana dall'amato al quale è legata da un legame indissolubile, fondato su un unico sentire e sulla consapevolezza che l'uno non può sopravvivere alla morte dell'altro:

De la meie mort ne m'est ren:
 Quant Deu la volt, jo vul ben.

Mais tres que vus, amis, l'orrez,
 Jo sai ben que vus en murrez.
 De tel manere est nostre amur,
 Ne puis senz vus sentir dolur.
 Vus ne poëz senz moi murrir,
 Ne jo senz vus ne puis perir. (Douce, 1643-1650)

(Della mia morte nulla m'importa se Dio la vuole, anch'io la voglio:/ma non appena voi ne verrete a conoscenza,/ben so che per questo morirete./Di tale genere è il nostro amore/ non posso senza voi sentire dolore;/voi non potete senza me morire,/né io senza voi posso perire).

Ma allo scoccare del quarantesimo giorno, Isotta giunge alle rive della Piccola Bretagna. Ma l'altra Isotta, moglie tradita e ferita, sceglie di vendicarsi e mente sul colore della vela: "la vela è tutta nera". Di fronte a quel nero colore di lutto e di morte Tristano, ormai convinto che Isotta lo abbia lasciato solo con il suo male, spira:

Dunt a Tristan si grant dolur,
 Unques n'od n'avrad maür;
 E turne sei vers la pareie,
 Dunc dit :«Deus salt Ysolt e mei !
 Quant a moi ne vomez venir,
 Pur vostre amur m'estuet murrir.
 Jo ne puis plus tenir ma vie.
 Pur vus muer, Ysolt, bele amie.
 N'avez pité de ma langur,
 Mais de ma mort avrez dolur.
 Ço m'est, amie, grant confort
 Que pité avrez de ma mort.»
 «Amie Ysolt» treis fez dit
 A la quarte rent l'espirit. (Douce, 1765-1778)

(Allora ha Tristano un tale dolore/come mai ebbe, e mai ne avrà maggiore,/e si volge verso la parete,/e allora dice: «Dio salvi Isotta e me!/Quando da me non volete venire,/per il vostro amore io devo morire./ Io non posso più restare in vita:/per voi muoio Isotta, bella amica./Non avete pietà della mia sofferenza,/ma della mia morte avrete dolore./Questo mi è, amica, di grande conforto/che pietà avrete della mia morte.»/«Amica Isotta» tre volte dice,/alla quarta spira).

Quando Isotta giunge è finito il tempo della vita che lei sola avrebbe potuto restituirgli. Non le resta che condividere con l'amato il tempo

della fine, lasciare che il dolore le spezzi il cuore e bere lo stesso calice della morte come aveva bevuto quello dell'amore:

«Se jo ne poisse vos guarir,
 Que ensemble poissum dunc murrir!
 Quant a tens venir n'i poi,
 E jo l'aventure n'oi,
 E venue sui a la mort,
 De meismes le beivre avrai confort.
 Pur mei avez perdu la vie,
 E jo frai cum verai amie:
 Pur vus voil murir ensemment!» (Sneyd², 1841-1849)

(Dal momento che non sono giunta in tempo/e non ho udito ciò che avveniva,/e sono giunta solo nel momento della morte,/troverò conforto solo bevendo il medesimo bere./Per causa mia avete perso la vita/ed io farò come una vera amica:/voglio morire insieme con voi».)

I due amanti che hanno resistito a tante prove ora sono sconfitti dalla tirannia del tempo che non ha concesso loro nemmeno la gioia di una morta simultanea:

Tristrant murut pur sun desir,
 Ysolt, qu'a tens n'i pout venir.
 Tristrant murut pur su amur,
 E la bele Ysolt par tendrur. (Sneyd², 1857-1860)

(Tristano muore per desiderio di lei,/Isotta perché non è potuta giungere in tempo,/Tristano muore per amore di lei,/e la bella Isotta per tenerezza).

Così come l'amplesso di amore fra Tristano e Isotta aveva segnato l'ingresso in un tempo nuovo, ora un amplesso di morte chiude il tempo della storia dedicato ai due amanti e all'autore non resta che congedarsi dal suo pubblico, pubblico eletto di chi conosce cos'è amore:

Tumas fine ci sun escrit,
 A tuz amanz saluz i dit,
 As pensis e as amerus,
 As emvius, as desirus,
 As enveisiez, as purvers,
 [A tuz ces] ki orunt ces vers. (Sneyd², 1861-1866)

(Tommaso conclude qui il suo lavoro,/saluta tutti gli amanti/i pensosi e gli amorosi/gli smaniosi e i sensuali,/i bramosi e i perversi,/e tutti quelli che udranno questi versi).

Riferimenti bibliografici

- CIGNI FABRIZIO (2003), *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in Michael Dallapiazza (a cura di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Edizioni Parnaso, pp. 29-129.
- FERRARIO EDOARDO, *La scrittura del tempo*, in «Critica del testo», I/1 (1998), pp. 85-140.
- GAMBINO FRANCESCA (revisione del testo, traduzione e note a cura di) (2014), *Tristano e Isotta di Thomas*, Modena, Mucchi editore.
- MARCHELLO-NIZIA CHRISTIANE ET ALII , a cura di, (1995), *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard.
- PIOLETTI ANTONIO (2014), *La porta del cronotopo*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- PUNZI ARIANNA (2005), *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci.
- PUNZI ARIANNA (2006), *Per la tendrur di Thomas*, in Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni (a cura di), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini Editore, II, pp. 334-365.
- PUNZI ARIANNA (2008), *Tristano e la negazione della cavalleria*, in *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata*, Atti del Convegno (Certaldo 2007), Pacini Editore, pp. 37-58.
- PUNZI ARIANNA (2014), *La memoria dell'amore: il Tristan di Thomas*, in "Pueden alzarse las gentiles calabra". Per Emma Scoles, a cura di Ines Ravasini e Isabella Tomassetti, Roma, Bagatto, pp. 333-343.
- SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, (1995), con intr. a cura di Christine Mohrmann, trad. di Carlo Vitali, Milano, Bur, (1974).
- THOMAS, *Le Roman de Tristan, poème du XIIIe siècle*, a cura di Joseph Bédier, Paris 1902-1905, 2 voll.

La dimensione del tempo e la funzione della memoria nella poesia di Kavafis

Paola Maria Minucci

Il tempo e le sue distinzioni in uno spazio temporale comprensivo di presente, passato e futuro non sono una categoria assoluta ma soggetta a infinite variazioni e approcci legati a diversità culturali, sociologiche, storiche ma anche a sensibilità soggettive.

È questo il caso di Kavafis. In lui il tempo segue un percorso 'altro', non procede dal passato al presente ma si delinea piuttosto come una realtà unica, un *continuum* in cui passato, presente e futuro finiscono con il sovrapporsi e confondersi l'uno con l'altro ed è in questa dimensione immaginifica che il desiderio del presente si incontra con la memoria non più quale evocazione ma piuttosto quale realtà ricreata. Tutta la sua poesia è una meditazione sul tempo e il 'desiderio' ha un ruolo fondamentale nel rapporto tra dimensioni temporali lontane finendo con il costituire un vero ponte bidirezionale.

Egli ha scritto di se stesso:

«In me l'emozione immediata non è mai occasione di lavoro. L'emozione deve invecchiarsi, infingersi da sola, con il tempo, senza che sia io a infingerla». (LECHONITIS: 1977, 20; trad. it. MINUCCI, 1979, 6)

E ancora, descrivendo a Lechonitis, suo amico e biografo, il significato della memoria nella sua poetica, aveva detto:

«I fatti, anche i più vivi, non mi ispirano subito. Prima deve passare del tempo. In seguito, ricordandoli, mi ispirano». (LECHONITIS: 1977, 19; trad. it. MINUCCI, 1979, 6).

Dichiarazioni che fanno tornare alla memoria quella fatta da Rilke [nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*]: «Per scrivere delle buone poesie, bisogna avere dei ricordi... E bisogna dimenticarli... E bisogna avere la grande pazienza di aspettare che tornino». (RILKE: 1910; trad. it. JESI, 1974).

Se dunque nella poetica di Kavafis la memoria, in molti casi memoria erotica, sembra equivalere all'ispirazione e si precisa quale uno degli aspetti fondamentali del suo iter poetico, è anche vero, come sottolinea lo stesso poeta, che essa si incontra molto spesso con una memoria collettiva, diacronica, con una dimensione storica:

Io avevo due proprietà. Scrivere poesia e scrivere di storia. [...] Ora mi si dirà, come posso sapere che avrei potuto scrivere di storia? Lo capisco. Faccio la prova e chiedo a me stesso: — Kavafis, puoi scrivere un romanzo? — Dieci voci mi gridano di no. Faccio di nuovo la domanda: — Kavafis, puoi scrivere una commedia? — Venticinque voci mi gridano ancora una volta di no. Faccio ancora la stessa domanda: Kavafis, puoi scrivere di Storia? — Centoventicinque voci mi dicono: — Puoi scrivere. (LECHONITIS: 1977, 20; trad. it. MINUCCI, 1979, 6-7).

Ma qual è la storia che interessa Kavafis? quale la memoria che ritorna nella sua poesia? E qual è il suo ruolo? quale il rapporto tra presente e passato e tra passato e futuro? quale il rapporto tra storia e memoria? E la fantasia, la ricreazione immaginifica che posto occupa nella sua poesia? Il tentativo di rispondere a queste domande ci introdurrà nella dinamica poetica e creativa di Kavafis e ce ne potrà far capire meglio le motivazioni profonde.

In tutta la sua opera, nelle poesie storiche così come in quelle a sfondo esistenziale ed erotico, il fulcro di maggiore attrazione è esercitato da ciò che è andato perduto, anzi dal poco, il quasi niente, sopravvissuto all'usura del tempo o alla morte ed è con queste labili voci che il poeta tenta di dialogare:

Voci

Voci ideali e care
di quanti morirono, o di quanti sono
per noi persi come morti.

Talvolta parlano nei nostri sogni,
talvolta le ode nel pensiero la mente.
E con il loro suono affiorano per un attimo
Suoni dalla prima poesia della vita –
Come musica, che si spegne, lontano, nella notte.

(KAVAFIS: 2004: I, 99; trad. MINUCCI, 2007, 21)

Sono queste voci irreali, quasi impercettibili, a risvegliare suoni o immagini lontanissime che riemergono da una memoria pressoché an-

cestrale, archetipica: «affiorano per un attimo/Suoni dalla prima poesia della vita», suoni che facilmente si possono perdere: «come musica, che si spegne, lontano, nella notte». Pochi segni, particolari insignificanti sottraggono alla notte dell'oblio figure amate e dimenticate, altrimenti naufragate nel nulla; figure che a fatica riemergono dalla storia, dai ricordi ma soprattutto dalla fantasia creatrice del poeta, come si legge in una sua poesia 'storica', *Cesarione*:

Un po' per approfondire un'epoca
e un po' anche per distrarmi,
ieri notte cominciai a sfogliare
una raccolta di epigrafi dei Tolomei.
[...]

Una volta precisata l'epoca
avrei chiuso il libro se una piccola notizia
insignificante del re Cesarione
non avesse attratto all'improvviso la mia attenzione.....

Ah, sì, arrivasti tu con il tuo misterioso
fascino. La storia ti riserva
poche righe e così più
libera è la mente d'immaginarci.
Ti immaginai bello e sensibile.
La mia arte dà al tuo volto
una simpatica bellezza sognante.
E così pienamente t'immaginai
che ieri a tarda notte, appena si spense
la lampada – e lasciai che si spegnesse –
ti vidi entrare nella stanza,
mi sembrò di vederti in piedi innanzi a me;
come sarai forse stato in Alessandria conquistata,
pallido e stanco, ideale nella tua tristezza [...]

(KAVAFIS: 2004, I, 73; trad. MINUCCI, 2007, 140)

Vale la pena di sottolineare alcuni punti nodali della poesia, rivelatori dei significati 'segreti' racchiusi in questi versi: «una piccola notizia /insignificante, La storia ti riserva /poche righe e così più /libera è la mente d'immaginarci. [...]E così pienamente t'immaginai che [...]ti vidi entrare nella stanza»

Il motivo ispiratore di questa poesia non è poi molto lontano da quello che si legge in un'altra poesia, diciamo, 'erotica', o più correttamente 'poesia della memoria', *Lontano*.

Lontano

Vorrei dirlo questo ricordo...

Ma è così spento ormai... quasi nulla resta
perché lontano, ai primi anni d'adolescenza giace.

Pelle quasi di gelsomino...

E d'agosto - agosto fu? - quella sera...

Ricordo appena ormai gli occhi: erano, credo, azzurri...

Oh sì, azzurri: un azzurro di zaffiro.

(KAVAFIS: 2004: I, 61; trad. MINUCCI, 2007, 118)

I riferimenti pseudobiografici o storici, qui come in altre poesie di Kavafis, non sono che un pretesto perché la fantasia, liberata dalle pastoie del tempo, possa, nell'uno e nell'altro caso, dar facilmente forma alla propria immagine interiore, illuminare quelle ombre, altrove evocate dalla tenue luce di una camera solitaria.

L'evocazione, è, per Kavafis, l'unico spazio libero dalle leggi del tempo: una memoria che si fa rappresentativa dell'equazione fra presente e passato, per un presente che è passato e un passato che diviene presente; così è per i tanti giovani morti della sua poesia, e a cui il poeta ha dedicato epigrafi e epitaffi, *Tomba d'Eurione*, *Tomba di Lanis*, *Tomba di Iassis*, *Tomba d'Ignazio*, *Tomba di Lisia filologo*; *Lucio*, *Ammonis*, *Miris*, *Marilos*, che tornano in vita nei suoi versi. È questo incontro e sovrapposizione di dimensioni temporali diverse che ha evidenziato anche Iorgos Seferis commentando: «Tanti morti e tanto presenti che non riusciamo a distinguerli dall'uomo che abbiamo visto passando, fermarsi all'ingresso del caffè, sedere al tavolo d'un locale o lavorare all'officina del fabbro» (SEFERIS: I, 1974, 354; trad. 1965, 135).

È per questo senso del tempo, o piuttosto «sentimento del tempo», che un passato andato quasi perduto, le cui radici affondano ora nella storia ora nel mito personale, può essere rivissuto, per virtù della memoria e della poesia, e non con la saggezza di chi viene storicamente dopo, ma con la trepidazione e l'imprevisto di chi è contemporaneo.

Se l'attenzione rivolta dal poeta in tante sue composizioni alla cura e precisione dei particolari, ora nel delineare il ritratto interiore dei suoi personaggi, ora nella descrizione del loro abbigliamento, ora

del tempo e luogo in cui le sue figure sono chiamate ad agire, ha fatto più volte parlare, a proposito della sua poesia, di un realismo prosaistico e descrittivo, è anche vero che la realtà oggettuale, protagonista di tanta parte della poesia di Kavafis e introdotta, senza dubbio, con grande precisione realistica, è però alleggerita del peso di ogni sua immediatezza ed è investita di un vero e proprio potere magico, capace di risvegliare emozioni e sentimenti: gli oggetti nominati infatti, solo inizialmente, appartengono a una realtà oggettiva esterna, mentre si vanno riconoscendo progressivamente in una loro identità interiorizzata.

È utile ricordare quello che scrive Eliot sul correlativo oggettivo e che Seferis cita a proposito di Kavafis:

L'unico modo d'esprimere la nostra emozione in forma d'arte è trovare una 'correlazione oggettiva'; in altri termini, un complesso d'oggetti, una situazione, una correlazione di circostanze, che sia la formula di quest'emozione specifica; in tal guisa, che quando si diano gli eventi esterni destinati a eccitare le sensazioni, l'emozione si presenti immediatamente (SEFERIS: 1974, I, 347 ; trad. PONTANI, 1965, 131).

Tutto risulterà chiarissimo leggendo la poesia di Kavafis, *Sole del pomeriggio*.

Questa camera, come la conosco.
Questa e quella accanto sono affittate ora
per uffici commerciali. In tutta la casa ci sono
uffici di mediatori, commercialisti e Società.

Ah questa camera, quanto mi è familiare.
Qui vicino alla porta c'era il canapè,
e davanti un tappeto turco;
accanto lo scaffale con due vasi gialli.
A destra; no, di fronte, un armadio a specchio.
Al centro, il tavolo dove scriveva;
e le tre grandi sedie di paglia.
Di fianco alla finestra c'era il letto
dove ci siamo tante volte amati.

Poveri oggetti, ci saranno ancora da qualche parte.

Di fianco alla finestra c'era il letto:
il sole del pomeriggio lo sfiorava a metà.

... Pomeriggio, le quattro. C'eravamo lasciati
per una settimana soltanto... Ma quella settimana
purtroppo è divenuta eterna.

(KAVAFIS: 2004, II, 13; trad. 2007, 188)

«Lo sguardo – scrive Massimo Peri (PERI: 1977, 49) – segue una traiettoria precisa, progredisce organizzando lo spazio» e la traiettoria spaziale si incontra con quella temporale e insieme tracciano l'itinerario del recupero di un ricordo. Ma è veramente un ricordo o non piuttosto la costruzione di un ricordo?

Un'attenta lettura di quanto scrive Kavafis sull' 'esperienza ipotetica', e su cui si basa tutta la sua poetica, può risultare illuminante:

Il vantaggio dell'esperienza personale è senza dubbio importante; ma se questa esperienza fosse osservata in senso stretto limiterebbe paurosamente la produzione letteraria e perfino la produzione filosofica. Se uno dovesse aspettare la vecchiaia per osare di parlarne, se dovesse aspettare di fare egli stesso l'esperienza di una grande malattia per farne menzione, se uno dovesse provare ogni dolore o turbamento della mente per poterne far parola, troverebbe che ciò che rimane da scrivere è veramente poco.

L'ipotesi, di conseguenza, non deve in nessun modo essere evitata del tutto, ma naturalmente è necessario che sia usata con cautela. Il lavoro d'ipotesi – diretto in maniera intelligente – elimina in realtà buona parte dei rischi, se chi se ne serve la trasforma in una specie di esperienza ipotetica. [...] Con l'immaginazione (e con l'aiuto di avvenimenti sperimentati e connessi con tempi lontani o vicini) il poeta può trasferire se stesso in mezzo alle circostanze e può così creare un'esperienza. La stessa osservazione è valida, anche se presenta maggiori difficoltà, per quanto riguarda il sentimento. [...]

Bisogna anche stare attenti a non perdere di vista che una situazione affettiva è allo stesso tempo, a volta a volta, vera e falsa, possibile e impossibile.

(KAVAFIS: 1983, 37-41; trad. MINUCCI, 1979, 3-4)

Si assiste nella poesia di Kavafis a una doppia trasposizione che alla fine sembra rispondere alla stessa semantica: da una parte una trasposizione temporale, un tentativo di proiettare il presente nel passato, sono le poesie più propriamente della memoria, e dall'altra una trasposizione grammaticale che vede il passaggio dalla prima alla terza persona o, altrimenti, il passaggio da una poesia lirico-autobiografica a una poesia narrativa o, ancor di più, storica. Ma entrambi i casi non

sono che una trasposizione dell'io e del presente dell'autore, quasi due suoi eteronimi, sono e non sono l'io del poeta, sono e non sono la realtà storica soltanto: in quest'ultima si nasconde la prima persona latente e volutamente celata nel testo.

Dalla malia suggestiva di una ritualità ripetuta, prenderanno altrove forma, magicamente, le "Ombre dell'Amore", del desiderio sensuale. È quanto si legge in un'altra poesia, *Perché tornino*.

Sulla scena è ancora una camera illuminata solo dal lume fiavole di una candela, quasi per un disporsi fisico dell'attesa, un'attesa che qui si precisa non come l'attesa del corpo amato ma piuttosto come l'attesa delle proprie sensazioni.

Perché tornino –

Una candela basta. La sua debole luce
sarà più adatta, più fascino avrà
quando tornino le Ombre, le Ombre dell'Amore.
Una candela basta. Senza troppa luce
stasera nella stanza. Perso nel sogno e
nella suggestione, con poca luce -
così nel sogno potrò fantasticare
ché tornino le Ombre, le Ombre dell'Amore.

(KAVAFIS: 2004, II, 23; trad. 2007, 196)

La visione erotica ricercata, non conosce qui alterità, vive e cresce della nostalgia, ha perso qualsiasi connotato oggettivo riferibile a volti o figure reali e ritorna solo quale personificazione e metafora del desiderio.

Così, nella lirica *Torna* ad essere invocato non è il ritorno di un volto, di un corpo amato e posseduto nella ricerca di un nuovo possesso, ma dell'«amata sensazione».

Torna

Torna spesso e prendimi,
amata sensazione torna e prendimi
quando si risveglia la memoria del corpo
e l'antico desiderio penetra nel sangue;
quando labbra e pelle ricordano
e sulle mani è ancora viva la sensazione di toccare.
Torna spesso e prendimi la notte,
quando labbra e pelle ricordano....

(KAVAFIS: 2004, I, 60; trad. 2007, 116)

Realtà e sogno arrivano, su questa strada, a coincidere; di più: la realtà, trasferita e rivissuta in immagini della fantasia creatrice, può così essere riscattata dai limiti imposti dal carattere transitorio, momentaneo, relativo, trova voce e realizzazione nella poesia, opera «della bellezza» — come lo stesso Kavafis la definisce nella sua Poetica. Nell'opera d'arte — scrive il poeta — «non c'è morte o almeno morte sicura [...] non c'è brevità di vita, ma un'immensa durata» (KAVAFIS: 1963, 47; trad. MINUCCI, 1979, 5).

I suoi personaggi, proprio nel divenire figure-fantasma, si guadagnano una realtà e un'assolutezza che mai la vita avrebbe potuto dare loro, tanto più reali quanto più partecipi della loro non-realtà, più eternamente presenti alla poesia nella loro assenza dalla vita. Il presente reale coincide alla fine con il presente della memoria che è ancora più viva se, e quando, è memoria di un'immagine (fantastica o reale, non importa) e di tutto ciò che ad essa è connesso: sensazioni, emozioni, sentimenti; un'immagine che la mente del poeta riesce a fotografare e a fermare nell'istante della sua apparizione. È così che lo spazio incontra il tempo e l'immagine entra nel tempo interiore del poeta.

Il motivo del ritratto, della fotografia, del disegno torna frequentemente nei suoi versi e diviene il simbolo sostitutivo della bellezza dei suoi giovani morti. Così in *Tomba di Lanis*:

Il Lanis che hai amato non è qui, Marco
 nella tomba su cui ti fermi per ore e piangi.
 Il Lanis che hai amato è più vicino a te
 quando ti chiudi in casa e contempi il suo ritratto:
 qualcosa ha conservato del suo valore
 qualcosa ha conservato di quel che amavi.

(KAVAFIS: 2004, I, 78; trad. 2007, 148)

La poesia di Kavafis è una lunga storia di apparizioni, epifanie da un passato o biografico o storico, scaturite da uno stesso paesaggio interiore di cui non sono che la differenziata e poliedrica metafora fantastica. Ma queste poesie sono anche una chiave per capire quale sia la storia che affascina Kavafis: la storia in minore di personaggi ed epoche storiche semidimenticate o della decadenza, le pagine della storia che più lo attraggono sono le pagine mancanti, come si legge nella poesia *Oroferne*:

La sua fine fu scritta chissà dove e si è persa
 oppure la storia l'ha tralasciata

e a ragione: particolare insignificante,
non degno di menzione.

(KAVAFIS: 2004, I, 39; trad. 2007, 76)

La poesia di Kavafis scrive quello che la storia tralascia e che la fantasia, l'immaginazione del poeta può ricreare: il presente può dare vita e consistenza reale alla pagina mancante di ciò che è trascorso e introdurla nella realtà attuale ed è per questo che quasi tutte le sue poesie sono sospese in realtà tra il passato e il presente. Ora è un fremito colto nell'aria calda di agosto (*Lontano*), ora una nota cromatica degli occhi (*Grigi*), ora il colore stinto dei vestiti (*Giorni del 1908*) o la descrizione di una camera di albergo (*Il sole del pomeriggio*), ora una semplice data (*Giorni del 1903*) o un nome che di volta in volta divengono lo scatto iniziale nel processo creativo della memoria nel presente.

È il momento di più intensa evocazione, magico e quasi miracoloso, in cui lo sguardo interiore riemerge dal buio ritrovando una sua visione e ciò che si è voluto evocare trova il suo corrispettivo in un'immagine che il presente ha ricreato e che in maniera ricorrente è introdotta da un'interiezione affidata al fonema vocalico /a/, unica possibile espressione per tanto stupore.

Ah giorni dell'estate del novecento otto,
dalla vostra immagine, magicamente,
scomparve il vestito color cannella stinto.
Giorni del 1908

Ricordo appena ormai gli occhi: erano, credo, azzurri...
Ah sì, azzurri: un azzurro di zaffiro.
Lontano

Ah, sì, arrivasti tu con il tuo indefinito
fascino. La storia ti riserva
poche righe e così più
libera è la mente d'immaginarci.
Cesarione

Ma è il ricordo che ravviva l'immagine o non piuttosto la fantasia del poeta che è capace di ricreare, o creare, ciò che è stato cancellato o che forse non è mai esistito? In realtà la spinta per questa 'ricreazione' fantastica è la nostalgia di una sensazione, è il desiderio presente proiettato e trasposto nel passato. Così l'assenza diventa presenza, e

non ha molta importanza se questa presenza, recuperata dal fondo della memoria o del proprio desiderio, corrisponda alla realtà o meno, complice l'immaginazione: «più libera è la mente di immaginarti (πιὸ ἐλεύτερα σ' ἔπλασα μὲς στὸ νοῦ μου)».

Quello che il tempo e il suo oblio hanno tolto a queste immagini, il desiderio e la nostalgia di ciò che non è ma potrebbe essere glielo restituiscono ed è così che la nostalgia di ciò che è trascorso si trasforma in un'occasione per rivisitare il presente, per dare consistenza a un'immagine della mente, del proprio desiderio più che della realtà.

La memoria non fa che declinare il desiderio, spesso sensuale, del poeta e mentre sembra rivolgersi indietro a ciò che è stato, in realtà ci parla di ciò che è, o manca, oggi: il presente, e non solo il ricordo, si scontra-incontra con un vuoto, un'assenza per i quali la fantasia ricrea un volto, un'immagine che è l'immagine, o la 'non immagine', attuale prestata al passato perché è nel passato che il Poeta deposita il proprio desiderio. Si potrebbe quasi parlare di 'memoria del desiderio', e allora non tanto di evocazione si tratterebbe quanto di ricreazione attraverso l'immaginazione e la finzione poetica; nella poesia, nell'arte di Kavafis, la memoria in definitiva appartiene al presente, alla fantasia della mente e alla sua espressione artistica e, vista in questa prospettiva, essa finisce col negare se stessa: il presente si proietta nel passato, lo assume su di sé e lo ricrea.

Riferimenti bibliografici

- JESI FURIO, a cura di (1974), R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti.
- KAVAFIS K. P. (1963), *Ανέκδοτα Πεζά Κείμενα*, in M. Peridis, a cura di (1963), Atene, Fexi.
- KAVAFIS K. P. (2004), *Τα Ποιήματα*, Atene, Ikaros; trad. it. Minucci (2007).
- LECHONITIS IORGOS (1977), *Καβαφικά αυτοσχόλια*, Atene, Ed. Charvey (Alessandria d'Egitto, 1942).
- MINUCCI PAOLA MARIA (1979), *Kavafis*, La Nuova Italia, Firenze.
- MINUCCI PAOLA MARIA, a cura di (2007), K. P. Kavafis, *Poesie d'amore e della memoria*, Roma, Newton Compton.
- PERI MASSIMO (1977), *Quattro saggi su Kavafis*, Milano, Vita e pensiero.
- SEFERIS IORGOS (1974), *Δοκιμές*, voll. I e II, Atene, Ikaros (1944); trad. it. F. M. Pontani (1965), *Le parole e i marmi*, Milano, Il Saggiatore.

Tralfamadore

Igina Tattoni

Il misterioso titolo del mio contributo, è il nome di un pianeta immaginario dove si vive una dimensione temporale *unstuck*: difficile da tradurre; per iniziare l'analisi potrebbe essere funzionale individuare i termini "scollata", "staccata".

Il tempo degli altri qui è quindi il tempo del pianeta Tralfamadore, elemento imprescindibile di un famoso romanzo di Kurt Vonnegut jr., *Slaughterhouse Five (Mattatoio n.5)*, pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1968 e diventato famoso negli anni '70 del '900 anche attraverso la omonima versione cinematografica del 1972 diretta da George Roy Hill. È il romanzo «che Vonnegut scrisse a ventitré anni di distanza dalla sua esperienza di prigioniero di guerra a Dresda: il bombardamento della città con i suoi 135.000 morti (civili), il senso distorto della giustizia, la completa disintegrazione della razionalità» (SCALESSE: 1979-80, 409).

Un romanzo insolito tra narrativa di guerra e fantascienza, in cui la dimensione temporale, sfidando le logiche di causa effetto, si dilata, torna su se stessa, sorprende, consente di attraversare lo spazio, si frantuma e solo così riesce a sottolineare efficacemente, con la forza disperata della debolezza, l'atroce assurdità della violenza.

È un tempo che oltre a caratterizzare il modo in cui sono scritti lo stesso romanzo e altre opere che nel romanzo vengono evocate, scandisce la vita sul pianeta Tralfamadore dove la dimensione temporale, senza più logiche consequenziali, diventa intercambiabile; i vari momenti, cioè, sono tra loro scollegati, *unstuck*, come delle carte da gioco che possono essere mescolate a piacimento. Ogni breve spazio di tempo può cambiare posizione (nel tempo e nello spazio) senza importanti conseguenze perché, come spiegano gli stessi tralfamadoriani, ogni

momento semplicemente è, e rimane incastonato e immobile, come un insetto in una goccia d'ambra, annullando così oltre a qualsiasi nozione di causalità, anche ogni differenza tra passato, presente e futuro.

Billy Pilgrim, il protagonista, pur con tutte le caratteristiche dell'antieroe, è un viaggiatore nel tempo e vive sospeso tra il tempo di Tralfamadore e quello del pianeta Terra, tra il tempo della Storia – con la S maiuscola – e quello, con la s minuscola, del racconto, in una impotente consapevolezza di violenza e di morte, sottolineata da uno stile ripetitivo e *nonsensical* che fa spesso ricorso a ritornelli e a *limericks* infantili.

K. Vonnegut jr. che, pur fuggacemente, appare anch'esso nel testo come autore e personaggio, – appena una comparsa: «Questo sono io, proprio io, l'autore di questo libro» (VONNEGUT: 1968, 125) – cerca di raccontare, attraverso questa storia, la sua traumatica esperienza di guerra e, in particolare, il bombardamento di Dresda avvenuto tra il 13 e il 14 febbraio del 1945, di cui fu testimone. Dico *cerca di raccontare* perché, soprattutto nella prima parte, la più esplicitamente autobiografica del romanzo, il narratore, illustrando all'amico Sam il suo lavoro, esprime l'impossibilità di narrare l'esperienza traumatica della violenza e della guerra; riguardo a un massacro – dichiara – *non c'è niente di intelligente da dire*: «It [the novel] is so short and jumbled and jangled, Sam, because *there is nothing intelligent to say about a massacre*» (VONNEGUT: 1968, 17, corsivo mio).

Sia la psicoanalisi che la critica contemporanea confermano la frammentarietà di tutte le narrazioni che scaturiscono da menti traumatizzate e, in generale, della letteratura del nostro tempo. Cesare Segre in un'intervista di qualche anno fa riassume così questo senso di incertezza: «Adesso viviamo in un mondo molto meno tranquillizzante. La relatività, il principio di indeterminazione, i quanta mettono in forse la possibilità, per noi e per chiunque, di raggiungere conoscenze protocollabili, conclusive, definitive» (ANTONELLI, SEGRE: 1998, 605); la stessa incertezza, per fare solo un altro nome, che Zygmunt Bauman attribuisce al concetto di liquidità che anch'egli riconosce come caratteristico delle narrazioni del mondo contemporaneo (cfr. BAUMAN, trad. 2008).

Vonnegut, però, sente ancora l'esigenza di ambientare in un posto *altro*, sul pianeta Tralfamadore, questa visione frammentata. La stessa che il critico statunitense Richard Wasson riconosce come una nuova sensibilità che, a livello spaziale, si andava affermando in quegli anni: «abbiamo solo un segmento del cerchio [...] e mirare al cerchio tutto intero è falsificare l'esperienza umana» (WASSON: 1969). Questa

frase di Wasson è di un'epoca in cui, soprattutto negli Stati Uniti, la frammentarietà veniva percepita come esigenza irrinunciabile, come superamento auspicabile di una visione troppo rigida, condizionante, oppressiva, limitante del decennio precedente; i falsamente tranquilli anni '50, i cosiddetti *tranquillized fifties*. Vonnegut, dunque, nel 1968, concentrandosi essenzialmente su una nuova, *altra* visione del tempo, rende visibile una profonda esigenza di cambiamento.

La particolare concezione del tempo che caratterizza tutte le narrazioni presenti in *Slaughterhouse Five* si ispira a quella che regola la vita su Tralfamadore, un pianeta dello spazio dove Bill Pilgrim dopo essere stato rapito, viene trasportato ed esposto in una gabbia, come in uno zoo, alla curiosa attenzione dagli alieni. È anche vero, d'altra parte, che Billy, in *Slaughterhouse Five*, percepisce la sua esperienza di vita come una prigionia, non solo su Tralfamadore ma anche sulla Terra, sia in pace che in guerra. Non sorprende allora che questo stesso desiderio di viaggiare nel tempo, di trasferirsi addirittura in un pianeta altro, sia presente nelle testimonianze di situazioni di stress e di profondo disagio, come, ad esempio, nelle parole di alcuni carcerati, che risuonano in un'intervista televisiva di Daniele Segre: «Questa sera voglio uscire fuori per dimenticare, [...] viaggiare nello spazio, nel tempo» (SEGRE, 2013).

Dal dialogo tra un tralfamadouriano e Billy emerge, però, una profonda differenza della concezione temporale tra i due pianeti: la caratteristica che rende Billy così attraente per gli alieni è proprio la sua appartenenza a un popolo, (gli *Earthlings*, i terrestri), che crede nell'esistenza di un *free will*, di una volontà propria, perché convinto che il tempo sia regolato da una logica di consequenzialità. Il traduttore Tralfamadouriano che comunica con Billy, esprime tutta la sua meraviglia di fronte a una simile concezione: «se non avessi passato tanto tempo a studiare i terrestri, non avrei la minima idea del significato di 'volontà propria'. Ho visitato 31 pianeti abitati nell'universo e ho studiato relazioni su altri cento pianeti. Solo sulla terra si parla di una libera volontà» (VONNEGUT: 1968, 86). (Qui *free will* si potrebbe tradurre anche con 'libero arbitrio').

Per i tralfamadouriani, dunque, il tempo è scollegato dal resto: «non c'è un come, non c'è un perché, le cose esistono e basta» (VONNEGUT: 1968, 77), spiega ancora il tralfamadouriano. Ma, allo stesso tempo – e qui il discorso si fa più problematico – l'immagine che l'alieno usa per spiegare a Billy la sua concezione del tempo è quella di un insetto catturato, pietrificato in una goccia di ambra:

«'Dove mi trovo' disse Billy Pilgrim. 'Intrappolato in un'altra goccia di ambra, Mr. Pilgrim'» (VONNEGUT: 1968, 85).

Torneremo su questa immagine che, a mio parere, costituisce il più inquietante e interessante paradosso di tutto il romanzo: infatti le parole del tralfamadoriano mettono in evidenza una doppia contraddizione che secondo Z. Bauman è alla base della estrema fragilità di quella che egli, già nel titolo di una delle sue opere, definisce *vita liquida*: «la generazione meglio equipaggiata tecnologicamente di tutta la storia umana è anche la generazione afflitta come nessun'altra da sensazioni d'insicurezza e d'impotenza» (BAUMAN: 2008a, 26): paradossalmente l'essere *unstuck* – scollegati, intercambiabili come le carte in un mazzo da mescolare – porta ad essere *trapped*, intrappolati come un insetto in una goccia d'ambra. La liquidità, a detta del tralfamadoriano, più che libertà produce insicurezza e, in ultima analisi, paralisi. Anche la *Bibbia* sembra confermare questo rapporto tra *liquidità* e paralisi: nel *Salmo 21* (22), uno dei più drammatici, che comincia con le parole pronunciate da Gesù sulla croce e che esprime tutta la disperazione di chi si sente abbandonato, si legge: «Come acqua sono versato,/sono slogate tutte le mie ossa./ Il mio cuore è come cera,/si fonde in mezzo alle mie viscere» (LA SACRA BIBBIA, CEI-UECI: 1991, v. 15, 542, corsivo mio). Allora, per attualizzare e rendere ancora più eloquente quell'*unstuck* riferito al tempo su Tralfamadore lo si può tradurre, forse ancor più efficacemente, come *liquido*, incerto, facilmente manipolabile e, dunque, paralizzante.

Vonnegut, per sottolineare ancora meglio l'affermarsi di una "nuova sensibilità", di un radicale cambio di prospettiva, non si limita agli aspetti tematici, ma propone e si impegna anche per un rinnovamento del tempo della scrittura. *Slaughterhouse Five* ancor prima che prodotto letterario è un prodursi letterario. Come avviene ormai spesso nella narrativa contemporanea, qui i meccanismi di costruzione del testo costituiscono una presenza talmente viva e tangibile da divenire essi stessi argomento di narrazione. In questo modo coinvolgono il lettore fino a farlo diventare co-autore, continuamente sollecitato, insieme al narratore/autore, a smontare e ricostruire le diverse sequenze e a mettere a nudo, svelare, rendere visibile una caratteristica propria del sistema dei segni che lo rende molto simile alla dimensione *unstuck* di questa nuova sensibilità. Come spiega ancora C. Segre nella sua intervista: «Oggi è come se avessimo preso coscienza che, essendo noi stessi all'interno del sistema solare, qualunque osservazione è condizionata dalla prospettiva di chi osserva nonché dai mutamenti anche minimi

che ha la presenza dell'osservatore sul sistema osservato. Il sistema dei segni non è perciò una realtà data, dunque fissata per sempre, *ma una realtà che riusciamo a cogliere parzialmente e a recepire, quando tutto va bene, cercando di proiettarci fuori dei condizionamenti detti*» (ANTONELLI, SEGRE: 1998, 606, corsivo mio).

Da una parte, dunque, il farsi del racconto, il lento costruirsi di una narrazione, e, dall'altra, il racconto vero e proprio, la testimonianza del narratore circa i drammatici, inenarrabili eventi di cui è stato testimone. La profonda e continua incertezza che caratterizza entrambe le dimensioni viene già esplicitata e in qualche modo riassunta, nelle prime parole del romanzo: «Tutto questo è accaduto, più o meno».¹ Da qui in avanti Storia e narrazione procedono, insieme, con il medesimo passo incerto e barcollante. È utile ricordare a questo proposito che la miserabile, grottesca descrizione di Bill Pilgrim durante la guerra viene caratterizzata, tra l'altro, anche dalla perdita di un tacco dei suoi già inadeguati stivali che lo obbligano a uno straziante procedere barcollante.

L'unico elemento che tiene insieme questa costellazione di frammenti è il narratore che, come protagonista del primo capitolo, si concentra sulle difficoltà del narrare e, come testimone degli avvenimenti dei capitoli seguenti, diventa personaggio. Entra così come autore/narratore/personaggio, nel corpo principale del romanzo, ricoprendo un ruolo di raccordo tra narrazione e narrato, tra il tempo della storia e il tempo della Storia, dal momento che egli li vive/li ha vissuti entrambi in prima persona. La figura del narratore, testimone e personaggio è ambigua e addirittura triplice ma si pone certamente come ponte tra la verità del fatto storico narrato e l'inarrestabile esigenza d'inventare e costruire storie, in un continuo tentativo di avvicinare i fatti e la *fiction*.

Il primo capitolo di *Slaughterhouse Five*, (che in un romanzo più tradizionale si sarebbe, forse, chiamato prefazione), è un testo in movimento, per più di un motivo. È dominato, infatti, da una forza centrifuga che sposta spesso il baricentro del corpo narrativo, costringendo il lettore a continui aggiustamenti del proprio punto di vista. È cronologicamente disorganico, le circa venti pagine di cui si compone potrebbero essere smontate e rimontate in un ordine diverso senza che il capitolo venga intaccato nella sostanza. Così queste prime pagine diventano prefigurazione del dinamismo del testo che introducono e del suo carattere *in fieri*. Il lettore si trova non solo ad assistere ma an-

¹ "All this happened, more or less" (VONNEGUT: 1968, 9)

che a partecipare in prima persona alla costruzione del testo narrativo. Fin dal frontespizio, che costituisce uno dei microtesti più interessanti dell'intero romanzo, appaiono i riferimenti, che diventeranno sempre più ricorrenti, alla crudeltà della guerra che miete vittime soprattutto tra gli innocenti e i bambini, alla felice mescolanza di elementi grafici e narrativi, allo stile «telegrafico e schizofrenico» dei racconti tralfamadoriani e allo stretto rapporto tra morte e arte, quest'ultima definita, infatti, «una doverosa danza con la morte»².

Se il tempo della Storia – con la S maiuscola – è visto come caos, come un ripetersi di crudeltà senza senso, la struttura narrativa sottolinea questa mancanza di direzione con un'abbondante serie di elementi ripetitivi: ritornelli, filastrocche e *nonsense* sono disseminati lungo tutto il percorso, come porzioni testuali apparentemente separate dal resto della narrazione ma emblematiche di un movimento circolare che è sostanzialmente immobilità³, affinché l'attenzione di chi ascolta resti vincolata alla ossessiva e inesorabile ripetizione di un ritornello di morte, «so it goes» (è così che vanno le cose).

La sequenza di queste micro-unità ha la capacità di evidenziare l'intransitività del testo, di negare l'esistenza di un *continuum*, di sbarazzarsi di due imperativi fondamentali della narrativa tradizionale, ossia la doppia necessità, sancita da Aristotele, di avere un inizio e una fine. I ritornelli, «so it goes», «and so on», le filastrocche, le trascrizioni di suoni senza significato come «poo-tee-weet», conferiscono al testo un andamento circolare che accompagna la narrazione in un eterno ripetersi, in una macabra ballata che procede da un massacro all'altro; da Sodoma e Gomorra a Dresda ... fin'anche alle bollicine esauste di una bottiglia di champagne svaporato; «So it goes» è il ritornello più presente nel testo, perché viene ripetuto accanto a ogni immagine che evoca in qualche modo l'appiattimento della morte. Esso, inoltre, corrisponde alla dimensione temporale e allo «stile alquanto telegrafico e schizofrenico» in uso nel pianeta Tralfamadore» (VONNEGUT, 1968, Frontespizio).

In questo modo il romanzo come genere – in realtà non sappiamo nemmeno con certezza se si tratti di romanzo, di romanzo autobiografico o di autobiografia – non è più l'edificio a cui pensava, ad esempio, Henry James. Lo scrittore angloamericano, già tra fine ottocento

² «a duty dance with death» (VONNEGUT: 1968, Frontespizio).

³ «La logica del tempo immobile», la definisce Anna Rita Scalesse in *Kurt Vonnegut: la conquista dei mondi interiori*, «Studi Americani», 25-26 (1979), p. 418.

e primi del novecento, parlando del romanzo nella Prefazione al suo famoso *Ritratto di signora*, aveva sottolineato gli infiniti punti di vista possibili da cui la narrazione guarda ed è guardata: «La casa della narrativa, in breve, non ha una finestra sola ma un milione – un numero quasi incalcolabile di possibili finestre, ognuna delle quali è stata aperta, o è ancora apribile, sulla sua vasta fronte, dalla necessità della visione e dalla pressione della volontà individuale»⁴ (JAMES: 1881, tr.2004). James, dunque, pur descrivendo la facciata della sua *house of fiction* con oltre un milione di finestre, poteva ancora pensare alla narrativa come a una casa. Ma per Vonnegut la *house of fiction* è definitivamente crollata. Il rapporto tra scrittore, narrazione e lettore è un rapporto dichiaratamente critico anche se l'unico, forse, capace di evocare una qualche libertà. In un universo dove, a detta dei tralfamadoriani, non si è mai sentito parlare di libera volontà, (se non sulla Terra), la possibilità di un dialogo tra pianeti diversi, – e pianeti evidentemente intesi in senso sia reale che metaforico – diventa essa stessa argomento della narrazione e il ruolo metanarrativo diviene perciò centrale nello sviluppo del testo. La collaborazione del lettore è essenziale nel ripercorrere insieme allo scrittore le diverse fasi di un problematico montaggio. La disorganicità rimane per Vonnegut la vera scelta programmatica. Il sovvertimento di ogni schema soprattutto temporale diventa corpo centrale del romanzo, di portata rivoluzionaria che, insieme alla frammentazione del racconto, sottolinea la potenza e lo spessore del vero protagonista del romanzo: la Storia – con la S maiuscola.

Ma la Storia non consiste più in una regolare concatenazione di eventi da poter raccogliere ed enunciare secondo i canoni della cronaca giornalistica. A Vonnegut interessa piuttosto rendere tangibile e comunicabile un'idea della Storia, una sua immagine, anche se confusa e contraddittoria. Non è più importante la ricerca del documento, garanzia di autenticità, perché non c'è una chiave di lettura per la Storia, o meglio non ce n'è una sola valida sempre e comunque. Non ha più senso cercare nella cronaca ufficiale perché quei documenti rappresentano unicamente il punto di vista di chi ha vinto. Nei libri di Storia non c'è spazio per i sommersi: i dati ufficiali, le cifre, i codici delle singole operazioni, restano coperti da veti ufficiali e non esiste neanche un modo

⁴ «The house of fiction has in short not one window, but a million—a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will» (JAMES: 1981, 1974, ix).

giusto di raccontarli; e così il *nonsense* diventa regola o facile via di fuga fino all'ultima parola del romanzo, il suono senza senso del verso di un uccellino; «Poo-tee-weet».

L'utopia negativa alla base del romanzo di Vonnegut nasce dall'idea che la Storia dell'uomo, nonostante si *parli* sul pianeta Terra di libera volontà, sia tutta un lungo, insensato, massacro, privo di ogni regola. C'è un episodio nel romanzo particolarmente significativo a questo proposito in cui il protagonista guarda un film di guerra ma, secondo il suo curioso muoversi nel tempo, la pellicola scorre all'incontrario; dalle ultime sequenze alla prima. Vista a ritroso la seconda guerra mondiale è una bellissima avventura pacifista, i caccia tedeschi risucchiano i proiettili dai corpi dei feriti e gli stabilimenti americani lavorano notte e giorno per smantellare le armi i cui componenti minerali vengono poi seppelliti nel terreno in profondità «in modo da non poter mai più far del male a nessuno» (VONNEGUT: 1968, 75). La fantasia di Billy va ancora oltre, e rimontando a ritroso tutta la Storia umana, arriva a raccontare una storia ben diversa: «Questo non c'era nel film. Billy stava andando oltre e pensava che ognuno tornasse bambino, e tutto il genere umano, senza eccezione, cospirasse biologicamente a produrre due persone perfette chiamate Adamo ed Eva»⁵.

Anche C. Segre, nella sua intervista, individua nella impossibilità di «girare indietro il film del passato» un limite ingombrante: «preferisco rinunciare al termine "storicismo" legato ad una concezione idealistica della storia, che si considera come necessitata solo perché noi ne conosciamo, di volta in volta, gli esiti, e non possiamo girare all'indietro il film del passato» (ANTONELLI, SEGRE: 1998, 607). Vonnegut, usando fino in fondo il potere della *fiction*, ci regala un personaggio, Billy Pilgrim, che, invece, riesce a *girare indietro il film del passato*. Un personaggio apparentemente passivo capace di esercitare il potere ultimo e più grande della immaginazione sulla Storia, il potere sul tempo.

C'è un verso di T. Roethke «I learn by going where I have to go» (imparo andando dove devo andare), il cui ritmo e senso incerto richiama l'andare intermittente che caratterizza l'intero romanzo di Vonnegut. Un testo discontinuo perché procede contemporaneamente in due direzioni di segno opposto. Da una parte la costruzione, fatico-

⁵ "That wasn't in the movie. Billy was extrapolating. Everybody turned into a baby, and all humanity, without exception, conspired biologically to produce two perfect people named Adam and Eve, he supposed" (VONNEGUT: 1968, 75)

sa, fragile e instabile del racconto, dall'altra un lavoro, altrettanto doloroso e lento, di smantellamento, di parziale scavo verso il recupero di un frammento della storia umana – il bombardamento di Dresda – che possa dare una forma e un significato, ammesso che sia possibile, al suo barbaro girotondo di morte.

La sensazione è che la storia sia sempre la stessa. La memoria del narratore non riaffiora per segmenti logici ma per immagini scollegate, ricordate e/o immaginate. La struttura paratattica corrisponde, sul piano narrativo, al modo in cui lo scrittore si confronta con il dato storico – il bombardamento di Dresda – che viene detto e ridetto secondo tante prospettive diverse, secondo il presupposto che non esistono vincitori e vinti perché i ruoli si possono rovesciare in qualsiasi momento; buoni o cattivi sono comunque prima di tutto vittime della Storia. Vonnegut richiama continuamente l'attenzione del lettore sulla storia di guerra che ha raccontato o sta per raccontare: *listen* (ascolta), così iniziano quasi tutte le brevi sezioni del romanzo che, come la tela di Penelope, di giorno crescono e la notte si disfano; così lo scrittore/narratore sperimenta la impossibilità di gridare il proprio dolore, perché, come accade alla moglie di Lot, (*Genesis*, 19), viene bloccato e tramutato in un pilastro di sale. L'immagine della moglie di Lot tramutata in una statua di sale perché si è voltata in dietro a guardare è l'immagine che sintetizza più e meglio di ogni altra il fallimento che raggiunge qui anche l'atto narrativo: voltarsi indietro a guardare diventa un «atto inutile [...] una tentazione da cui non si esce immuni: il prezzo è la paralisi emotiva (figura spaziale della statua di sale) e il congelamento del tempo storico (figura temporale: «Billy has come unstuck in time»), la rinuncia al presente e l'accettazione di un ruolo passivo tanto nel controllo della memoria («Billy is spastic in time») quanto nella vita (Billy dapprima testimone passivo a Dresda, accetta poi stoicamente ciò che è perché è sempre stato e sempre sarà in base alla filosofia dei Tralfamadoriani)» (SCALESSE: 1979-80, 413).

Slaughterhouse Five propone una lettura sotterranea e priva di un'unica possibile interpretazione (il romanzo, in ogni sua parte, si chiude con un reale o implicito punto interrogativo). La costellazione di immagini, punti di vista, prospettive si moltiplica di fronte alla difficile convivenza tra il modello tralfamadorianiano, per cui la Storia è un insieme di momenti unici e immutabili, incastrati nell'eternità come insetti in un frammento di ambra, e il modello terrestre secondo cui il passaggio del tempo consiste nel regolare succedersi di avvenimenti logicamente

concatenati che gli uomini possono cambiare con la loro volontà. Ma il tragico paradosso sta proprio nel fatto che i terrestri non sembrano interessati a usare la loro volontà per cambiare tali avvenimenti.

Il pellegrino Billy, eroe e antieroe di questo romanzo, terrestre per nascita ma in grado di viaggiare nel tempo e nello spazio, si trova in una posizione scomoda: come abitante della Terra è obbligato a credere a tutto quello che dicono i calendari e gli orologi ma viaggiando nel tempo e visitando il pianeta Tralfamadore, pur se goffamente e contro la sua volontà, assume talvolta l'ottica tralfamadoriana, riuscendo a vedere il tempo immobile, «come un tratto delle montagne rocciose» (VONNEGUT: 1968, 85-86), un tempo in cui la Storia non cambia ma semplicemente è e in cui siamo tutti insetti in un frammento d'ambra. Ma di nuovo, paradossalmente e con la forza, questa volta, dell'ironia, è proprio questa dimensione fatta di momenti fissi ma intercambiabili che provoca Billy e gli permette di guardare indietro e riavvolgere il film della Storia.

Billy Pilgrim, e con lui il narratore testimone del racconto, è quell'*uncertain messenger* di cui parla Tony Tanner, un narratore inattendibile che non nasconde il dubbio sulla validità della propria narrazione, sempre a cavallo tra fattuale e immaginario, tra ansia di comunicazione (vedi la presenza ricorrente del telefono, nel primo capitolo, e gli «ascolta» all'inizio di tante sezioni narrative), e faticosa ricerca di una visione che illumini il suo percorso (gli occhiali di Billy, di professione ottico), pur nella consapevolezza dello stato fallimentare di questa ricerca.

Alla fine il narratore – e, ripeto, anche autore, testimone (e questo mi pare importante), e personaggio – lascia che il lettore intraveda una Storia che non ha storia, o, forse meglio, una storia senza Storia, in quanto priva di ordine e linearità, che passa attraverso una costellazione di immagini e immaginazioni piuttosto che attraverso testi e documenti – e che, solo in questo modo, lascia intravedere una possibilità di poter colpire nel segno, di poter raccontare qualcosa di significativo riguardo a tutto l'orrore della violenza e della guerra.

Perché ci sia una costellazione c'è bisogno di un nucleo, anche se incerto, misterioso, forse addirittura inattendibile, ma pur sempre un nucleo, un centro, un nocciolo e in questo caso, il nucleo capace di raccontare sia la storia che la Storia e di mostrarne tutte le contraddizioni e le ambiguità è un essere umano che ha vissuto per intero la sua esperienza – fino ad arrivare a incontrare anche gli alieni.

Riferimenti bibliografi

- AA.VV (A CURA DI) LA SACRA BIBBIA (1991), CEI-UECI, «Fondazione di Religione Santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena», Roma.
- ANTONELLI ROBERTO, SEGRE CESARE (1998), *Tempo e critica del testo, Venti domande di Roberto Antonelli a Cesare Segre, in Il testo e il tempo*, «Critica del testo», I/1, pp. 605-620.
- BAUMAN ZYGMUNT (2008), *Vita Liquida*, Laterza, Bari.
- BAUMAN ZYGMUNT (2008a), *Paura Liquida*, Laterza, Bari.
- JAMES HENRY (1904), *Preface to The Portrait of a Lady*, Penguin Books, (1974) Harmondsworth, Middlesex, England.
- LOMBARDO AGOSTINO (2004), (traduzione e cura), Henry James, *Le Prefazioni*, Cooper, Roma.
- ROETHKE THEOFOR (1953), *The Waking*, consultato dal sito Poetry Foundation: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43333/the-waking-56d2220f25315> (ultima consultazione 16 ottobre 2015).
- SCALESSE ANNA RITA (1979-80), *Kurt Vonnegut: la conquista dei mondi interiori*, «Studi Americani», 25-26, pp. 405-422.
- SEGRE DANIELE, documentario *Sbarre* realizzato nel luglio del 2013 nella casa circondariale di Firenze Sollicciano: <http://www.danielesegre.it/portfolio/sbarre/> (trasmesso nello Speciale Tg 1, «Sbarre» del 4/01/2015).
- TANNER TONY (1971), *The Uncertain Messenger*, in *City of Words*, Harper & Row, New York.
- VONNEGUT JR. KURT (1968), *Slaughterhouse Five*, Dell Book, New York.
- VONNEGUT JR. KURT (1970), *Mattatoio n.5*, tr. S. Minucci, Mondadori, Milano.
- WASSON ROBERT (1969), *Notes on a New Sensibility*, «Partisan Review», 36, III, pp. 460-477.

Di chi è il tempo nella fantascienza giapponese?

Matilde Mastrangelo

La problematica del tempo nella fantascienza – tempo da prevedere, da combattere, da ritrovare, da sfidare – è declinata in ogni forma. Il desiderio di essere in pieno possesso della scansione della propria esistenza, e la paura che essa cada sotto il controllo degli altri, passano attraverso la capacità dell'uomo di controllare il trascorrere delle ore. Non esiste però un valore assoluto del tempo, esso può essere calcolato in relazione a quanto gli altri ne posseggono e a quanta importanza venga data al passato e al futuro, ma soprattutto la preziosità di esso è proporzionata alla paura che l'essere pensante nutre nei confronti di qualcosa che, pur essendo astratta e relativizzabile, influenza il corso dell'umanità. Elaborata attraverso le tecniche narrative caratteristiche della fantascienza, come ad esempio l'ucronia, la tematica del tempo è intessuta delle ansie e dei timori che possono scaturire dalla convivenza tra persone, nazioni, gruppi; il tempo è un bene come tanti e come tale al centro di ambizioni e dispute, nonché terreno di confronto con l'alterità.

Anche nella fantascienza giapponese il tempo è un tema frequente che spinge gli uomini a sperimentare meccanismi per controllarlo o per bloccarlo. Mi riferisco in questa sede in particolare alla fantascienza sviluppata nella narrativa tra gli anni Cinquanta e Ottanta del XX Secolo. Tale ricorrenza e coincidenza di soggetti non sarebbe motivo di riflessione se non partisse da concezioni di sentire e misurare il tempo che non sempre nella Storia sono state sovrapponibili tra Giappone e Occidente. Il tempo è quindi qui analizzato in quanto specchio di interculturalità per la quantità, l'uso e il sistema di regolamentazione che lo vede al centro delle attenzioni di tutti, ma con approcci peculiari. Data la vastità e complessità dell'argomento e della mappa culturale relativa, è doveroso, prima di proseguire, precisare che il segmento

narratologico che si propone non è la fantascienza nel suo insieme, ma alcuni esempi di essa in cui si sviluppano delle tematiche del tempo che reputo interessanti in quanto hanno assorbito, nutrendosene, problematiche della alterità.

Tra le tante definizioni attribuite alla fantascienza, vorrei dare la precedenza a quella di Carlo Pagetti il quale precisa che «Parlare di 'science fiction' o fantascienza è assai difficile se non si riporta il termine nell'ambito di un preciso contesto culturale», o se non si segue lo sviluppo della fantascienza nei rapporti con la cultura di cui può esprimere caratteristiche, miti e leggende (PAGETTI: 2012, 13, 37). Ed è quanto mai necessario analizzare la trattazione del tempo nella fantascienza giapponese nell'ottica della realtà nella quale nasce il computo e la concezione del tempo.

Nel 1857 un ufficiale della Marina olandese, Willem Johan Cornelis Huyssen van Kattendyke (1816-1866), di stanza per due anni a Nagasaki, lamentava un «vizio» dei giapponesi, a suo parere congenito: l'eccessiva calma e lentezza nell'affrontare il lavoro, e un'apparente indifferenza verso l'orario. «La flemma dei giapponesi è da non credere!» scriveva Kattendyke nel suo diario di viaggio. Pare, infatti, che le maestranze occidentali invitate per varie competenze scientifiche in Giappone alla fine dell'Ottocento, si trovassero sovente in difficoltà per la mancanza di puntualità dei giapponesi – aspetto che oggi riusciamo a stento a immaginare – dovuta al fatto che non rispettavano l'orario perché non procedevano nelle loro attività collegandole all'orologio (HASHIMOTO, KURIYAMA: 2001, 3-4; HASHIMOTO: 2009, 18). Non a caso il libro del 2001, *Chikoku no tanjō. Kindai Nihon ni okeru jikan ishiki no keisei* (La nascita del ritardo. La formazione della coscienza del tempo nel Giappone moderno), che ha riportato all'attenzione questi elementi, ha determinato un certo scalpore suscitando una divertita incredulità nei giapponesi di oggi che si sarebbero scoperti puntuali grazie all'influenza occidentale. Lo sconcerto dell'ingegnere olandese mi sembra uno stimolante punto di partenza perché, a ben riflettere, quando accade che il nostro tempo diventa degli altri? Sicuramente quando, nel verificarsi di un ritardo altrui, ne perdiamo il controllo e siamo 'ostaggio' degli altri. In verità i giapponesi erano meno colpevoli di quanto apparivano agli Occidentali perché avevano un sistema diverso di computo del tempo. Negli anni di rinnovamento della Restaurazione del periodo Meiji della fine dell'Ottocento, il Giappone adotta alcune tecnologie e provvedimenti mutuati dall'Occidente, tra cui il calendario gregoriano e la divisione

del giorno in 24 ore, sostituendo il precedente calendario in ambito lavorativo, produttivo, sociale: siamo nel 1873 e il Giappone è il primo paese asiatico che affronta tale variazione, che nella sfera non ufficiale richiede naturalmente diversi anni prima di consolidarsi. L'Europa aveva adottato un simile cambio dalla fine del XIII, inizio XIV secolo, in seguito all'invenzione dell'orologio meccanico.

In Giappone tradizionalmente il riferimento temporale veniva individuato, oltre che dai nomi delle ere stabiliti dalla Corte Imperiale, dalla combinazione dei dodici segni zodiacali con due serie – superiore e inferiore – dei cinque elementi che formavano un ciclo di 60 anni. La ciclicità è un elemento presente, non l'unico comunque perché la discendenza imperiale ininterrotta calcava anche l'idea della linearità del tempo. Le ore avevano un intervallo equivalente a 120 minuti ed erano indicate facendo riferimento ai segni dello zodiaco cinese. La divisione secondo il cosiddetto *futeijihō* (tempo irregolare) comportava che la durata delle ore variasse con la stagione e la latitudine, vale a dire che i sei segmenti dall'alba al tramonto e i sei segmenti dal tramonto all'alba avevano un arco temporale incostante seguendo il ritmo delle stagioni. Oltre a sistemi empirici di misurazione, differenti per ogni contesto – per esempio, nei quartieri di piacere, dove il tempo era denaro, come unità di misura erano usati i bastoncini di incenso che venivano accesi appena il cliente entrava nella casa – erano stati costruiti dal Seicento dei *wadokei* (orologi di stile giapponese) con un meccanismo che misurava il tempo secondo la stagione, vale a dire seguendo appunto il *futeijihō* (HASHIMOTO: 2009, 20). La produzione degli orologi era concentrata soprattutto a Nagasaki, il porto del sud prima nominato in cui approdavano conoscenze e scoperte occidentali. L'uso di essi fu limitato per tutto il periodo Edo (1603-1867) essenzialmente ai castelli e alle abitazioni dei nobili, ma si registrò nei secoli a venire una progressiva affermazione di uno stile autoctono, che oltre ad adattarsi sempre più alla misurazione del tempo locale, meglio si addiceva agli usi e ai costumi giapponesi. Tra le varie tipologie, fu creato ad esempio l'orologio che poteva essere appeso ai pilastri di legno delle case giapponesi, non essendo possibile collocare in un'abitazione locale i pesanti orologi da muro occidentali; o ancora, furono creati dei piccoli orologi tascabili inseriti nei tradizionali *inro*, piccoli portapillole rettangolari. (CIPOLLA: 1981, 76-77).

Anche sul versante linguistico, l'adozione di un sistema diverso determinò una nuova terminologia: *jikan* come intervallo di tempo

misurato, al posto di *toki*, o anche vocaboli necessari per indicare minuti (*fun*), secondi (*byō*) prima non previsti; altrettanto venne fatto con la terminologia che indicava il nuovo segmento temporale della settimana (*shū*), estraneo alla cultura giapponese; per i nomi dei giorni si abbandonarono le diciture classiche in favore di calchi occidentali, per cui lunedì diventa *getsuyōbi* (il giorno della luna), martedì *kayōubi* (il giorno marziale), così come per i nuovi nomi dei mesi sostituiti ai vecchi (NISHIMOTO: 1997, 244) che diventano *ichigatsu* (primo mese), *nigatsu* (secondo mese) ecc. Un ciclo più piccolo, ancora oggi riportato quasi sempre sui calendari, veniva ripetuto ogni sei o cinque giorni per indicare la minore o maggiore possibilità di fortuna. Tutte queste spiegazioni erano rigorosamente inserite nei libri di testo delle scuole per insegnare ai bambini Meiji come leggere l'orologio, ma soprattutto erano fornite molte indicazioni per istruire i piccoli allievi alla puntualità (NISHIMOTO: 1997, 252; HASHIMOTO: 2009, 21-26). Nella lettura dei repertori classici antecedenti al 1873, bisogna quindi considerare che le indicazioni temporali non hanno una corrispondenza esatta con oggi, e per quanto le traduzioni non ne traggano vantaggi stilistici, il rigore filologico richiede che venga specificato, per esempio, 'terzo giorno del quinto mese del sesto anno dell'era Genroku all'ora del cane'.

A parte la problematica traduttiva, è interessante indagare a livello di consapevolezza degli autori quanto l'elaborazione della letteratura risenta, se ne risente, del cambio di misurazione del tempo. Anche altri paesi – Russia, Egitto, Cina – avvertirono l'esigenza di una simile variazione, ma nel caso giapponese l'istanza dichiarata era di essere all'altezza di commerciare con le potenze europee e sviluppare un moderno sistema industriale nel quale poter gestire lo sviluppo dei mezzi di produzione e di comunicazione. La diffusione della rete ferroviaria fu propulsiva a un'unica adozione del tempo; stimolante sarebbe estendere nell'ambito della letteratura giapponese una lettura della presenza del treno e degli orari, sul modello di quanto fatto ad esempio da Remo Ceserani per il repertorio occidentale con il libro *Treni di carta*, e in effetti non può non venirci in mente a tal proposito il romanzo giapponese del 1958 *Ten to sen* (Punti e linee) di Matsumoto Seichō (1909-1992), una detective story tradotta nel 1971 in Italia per i Gialli Mondadori come *La morte è in orario* (si segnala la recente traduzione *Tokyo Express*, a cura di G. M. Follaco, Adelphi, 2018), il cui titolo rivela che l'intreccio del mistero è tutto basato sull'arguto studio dell'assassino e del detective di un orario ferroviario: tempo e treno, quindi,

simboli della civiltà, al centro della letteratura. Nel presente contributo l'interrogativo è piuttosto vedere se, e quanto, il cambio del calendario lunare abbia determinato delle implicazioni su come il tempo viene trattato nella fantascienza.

Un secolo dopo i cambiamenti sopra elencati, nel 1973, lo scrittore Komatsu Sakyō (1931-2011), considerato uno dei padri della narrativa di fantascienza giapponese, scrive il romanzo *Nihon chinbotsu* (Il Giappone affonda) cronaca di un disastro naturale che porta l'arcipelago nipponico alla totale scomparsa in seguito allo sprofondamento nell'Oceano Pacifico. Affascinato dall'inferno di Dante, in particolare dalla discesa di Lucifero negli Inferi, e occupatosi di Pirandello per la tesi di laurea, Komatsu crea un romanzo percorso da un senso di ansiosa lotta contro il tempo, che fa dire ai protagonisti, di continuo impegnati a consultare i propri orologi, frasi come: «Contro il tempo non possiamo fare nulla», «Il nostro lavoro, in altre parole, è combattere contro il tempo» (KOMATSU: 2006, II, 240). Ma se inizialmente lo scienziato protagonista reputa che non sia il caso di far intervenire la comunità internazionale di studiosi, in quanto spiega – utilizzando appunto i termini 'nuovi' ai quali facevo riferimento prima – che: «c'è ancora un certo margine, ed è un nostro problema risolvere quanti anni, quanti mesi, quanti giorni, quante ore, quanti minuti e quanti secondi» (KOMATSU: 2006, I, 264) rimangono al Giappone prima di essere sommerso, in un secondo momento l'atteggiamento cambia. L'uomo è disarmato nei confronti dello scorrere del tempo. Il calcolo delle ore che mancano alla fine del paese è un'ossessione della parte finale del romanzo in cui gli scienziati fanno di continuo i conti, che si rivelano ogni volta sbagliati perché il tempo a disposizione è sempre meno di quanto emerge dalle complicate operazioni: «"Se contiamo in termini di giorni, fino al manifestarsi dell'apice del fenomeno, mancano circa 313 giorni", "Quindi neanche un anno..."» disse l'addetto dell'Istituto Geografico con un tono addolorato, "Non rimangono che dieci mesi"» (KOMATSU: 2006, II, 146); poi su tutto il mondo cala inevitabile la notizia che «il Giappone ha i giorni contati» (KOMATSU: 2006, II, 189), fin quando non comincia il completo abbassamento e la scomparsa dell'arcipelago. Viene da chiedersi: e se i calcoli del disastro fossero stati sbagliati perché condotti con tecniche non radicate nella cultura, ma secondo i parametri del tempo degli altri? Il tempo travolge in questo romanzo anche l'identità perché l'esaurimento di esso è una perdita grave in quanto coincide con la scomparsa della cultura giapponese, della

sua storia e dei territori: dove andranno i giapponesi rimasti senza nazione? Si aggiungeranno al numero di rifugiati e profughi in cerca di nuove patrie? Ci saranno luoghi che vorranno ospitare coloro che provengono dalla «fabbrica dell'Asia», da uno dei «membri più importanti del mercato delle materie prime del mondo»? (KOMATSU: 2006, II, 340-341). Come potranno i giapponesi esistere senza le loro montagne, i loro villaggi, il Fuji e i lasciti degli antenati? (KOMATSU: 2006, II, 373). A queste domande vengono fornite anche risposte che stigmatizzano gli errori e l'incapacità del mondo politico, nazionale e internazionale, avvicinando il romanzo alla fantascienza distopica (MASTRANGELO: 2016). Il tempo del Giappone, e della sua identità, sta terminando, ma la preoccupazione maggiore sembra essere in fondo quella di dover cedere tempo e identità agli altri, finendo nell'ombra dell'assimilazione e dell'omologazione che non lasciano spazio e distanza dagli altri. Se non c'è più il proprio, il tempo diventa unico e ancora più lontano dalla distribuzione e concezione delle ore e dei cicli dell'antico Giappone.

Un tempo non collegato all'ansia ma alla capacità di viaggiare nel passato o nel futuro – tematica ricorrente nella fantascienza – ci viene descritto sempre da Komatsu Sakyō in un altro romanzo intitolato *Ji-kan ējento* (Gli agenti del tempo, 1975), in cui un uomo chiede aiuto al se stesso di due anni prima, in un esilarante scambio di battute:

In poche parole, io sono te fra due anni; detta dal punto di vista contrario, tu sei me di due anni fa. [...] Qui siamo nel 1972; poiché non mi veniva in mente nessuno che potesse aiutarmi, sono tornato al 1970 e mi sono rivolto a me stesso di due anni fa, in altre parole, a te (KOMATSU: 2010, 16).

Questi accetta di collaborare, più perché non ha un lavoro che per convinzione, e diventa un Time Patrol dopo la spiegazione ricevuta dall'altro sé che ha già vissuto e lo precede nel tempo:

Non ricordo precisamente in che periodo, ma a un certo punto sono diventati possibili i viaggi nel futuro molto lontano. Andando ancora avanti, i viaggiatori del tempo sono aumentati e di conseguenza sono venuti fuori stupidi intenzionati a cambiare il passato, o che dal passato volevano riportarsi di tutto, con il risultato che sono aumentati i criminali del tempo ed è per controllare questa ciurma che pare sia nata l'organizzazione dei Time Patrol (KOMATSU: 2010, 33-34).

Con il suo nuovo incarico, del quale chiede con esattezza il salario, viene mandato in varie missioni a spasso per i secoli a evitare problemi

al futuro, mentre fuma gustose sigarette elettroniche. Anche in quest'opera il Giappone rischia di scomparire perché nel 92esimo secolo l'universo si scontrerà con l'anti-materia e tutto verrà risucchiato nei buchi neri. Ma per Tokyo, coloro che sono a capo della *Time machine* trovano una soluzione: basterà spostare di poco il «corso dello spazio» temporale, il *jikan kōsu*, in modo tale che l'impatto fra i due universi non avvenga; nessuno si renderà conto di questa variazione del percorso del tempo, che verrà collocata nel XIII secolo – era di turbolenze e guerre – assicurano i capi, che non diranno mai cosa farà cambiare lo scontro, quale sarà il personaggio storico o politico a non nascere, o al contrario, a nascere. *Jikan ējento* è un romanzo davvero divertente, lontano dai toni cupi di *Nihon chinbotsu*, che sostiene un'idea: il tempo ha una regia occulta che dal futuro controlla il passato, una regia pragmatica che rimuove i problemi dalla radice con una certa astuzia, senza istruire, perché sarebbe inutile, gli uomini sulle conseguenze dei loro errori; il percorso spazio temporale viene corretto, gli ostacoli rimossi e i pericoli evitati, ma l'uomo è davvero padrone del proprio tempo? In definitiva no, al massimo se si è un Time Patrol si può collaborare, ma il tempo non lo si possiede, lo si vive con una regia esterna. *Jikan ējento* è una sorta di *Back to the future* giapponese, ma di 10 anni prima del film di Zemeckis, e in esso è evidente che solo alcuni hanno il privilegio di cambiare il tempo di tutti. In questo senso, rispetto a *Il Giappone affonda*, non viene marcata la tragica differenza tra il proprio e il tempo degli altri, perché tutti, o quasi tutti, risultano comunque estranei al controllo di esso.

Vediamo il modo di rappresentare il tempo nella produzione di un altro autore, Hoshi Shin'ichi (1926-1997), che pure ha contribuito al successo della fantascienza giapponese, famoso per le sue short short stories (*shōto shōto*). Nel racconto *Uchū no aisatsu* (Saluti dallo spazio, 1963), la problematica del tempo viene unita a quella degli alieni, altro elemento fondante della fantascienza. In questo brano il tempo diventa un campo di competizione in cui si scontrano la durata degli umani e quella degli altri, intesi come alieni (dal latino *alienus*, appartenente ad altri). Nella sfera dell'altro è relegato l'Alieno delle storie di fantascienza, sia se arrivi sulla Terra o se siano gli umani a sbarcare sul pianeta alieno. Scrive Ferrini:

Una delle funzioni tipiche della fantascienza non consiste tanto nell'invenzione di nuovi intrighi, ma nel suo porsi 'fuori', o a una certa distanza dalla nostra cultura e dagli schemi di ricezione che questa ci impone,

per superare una specie di inibizione a mettere a nudo le latenze e le tendenze operanti sotterraneamente, a scoprire, insomma, quella parte di 'fuori' che è rimasta inesplicabilmente 'dentro'. Si potrebbe allora affermare che la narrativa di fantascienza tende ad attuarsi come antropologia, sia come articolazione analitica e documentaria che come vocazione totalizzante a un discorso avente carattere generale sull'uomo e i suoi miti (FERRINI: 1970, 127).

Nel caso degli alieni di Hoshi, essi non hanno solo modalità quotidiane diverse, tecnologie superiori agli umani, ma anche un differente atteggiamento verso il tempo, con il quale si prendono gioco degli altri, degli umani, che conquistano un nuovo pianeta, convinti di portare civiltà, e sono soddisfatti di non trovare ostilità. Solo in seguito gli umani scoprono che gli abitanti del pianeta hanno un'arma molto potente che però non hanno ritenuto di dover usare contro di loro, i colonizzatori. Quando vengono incalzati sul perché posseggano un'arma che non usano, un giovane alieno risponde che si tratta di un ordigno utile per gli antenati, ma che lo scorrere del tempo ha reso privo di senso. A rendere l'arma fuori moda è il fatto che il pianeta in realtà non ha futuro, non ha più tempo. Da qualche generazione si sono infatti accorti che la vita media è passata dai 300 ai 200 anni, quindi in prospettiva si è condannati, a causa di una misteriosa malattia, a vivere meno, o sarebbe meglio dire, relativamente meno.

«Questo pianeta non ha futuro»

«Ma cosa dici? Non è possibile! Fin quando ci saranno giovani come te, che a breve diventeranno anche padri»

«Non saprei»

«Deve esserci per forza un futuro»

«Sì, ma breve, è un problema di tempo»

«In che senso? » Domandò il Capitano sporgendosi verso l'altro.

«Ce ne siamo accorti ormai diversi decenni fa, quando l'età media superava i trecento anni, mentre ora non viviamo che fino a duecento anni; anche io morirò intorno ai centottant'anni. Ad ogni generazione la durata della vita diminuisce del 10 %»

[...]

«Non abbiamo quindi un futuro che vale la pena difendere a costo di morire. Se perdiamo o vinciamo una battaglia, non esiste un futuro per il quale lasciare il bottino di guerra» (HOSHI: 1977, 21-22).

Le aspettative di vita sono tipiche di ogni cultura, ma per gli alieni una simile riduzione leva senso al combattere una guerra. Gli uomini si sentono al sicuro e anzi intravedono l'allettante prospettiva di aver

catturato non solo un pianeta, un territorio, ma anche il tempo di un popolo che scomparirà lasciando agli altri il proprio tempo. La felicità dura però poco: candidamente il giovane alieno chiarisce che anche i colonizzatori dell'universo sono ormai infetti; alla domanda del capitano della navicella spaziale: «perché non ce lo avete detto prima?», risponde: «perché non ce lo avete chiesto. Se ce lo aveste domandato con gentilezza, qualcuno vi avrebbe dato le dovute spiegazioni», risponde l'alieno locale, sul cui volto però compare «la tipica espressione di gelosia e invidia che gli anziani hanno verso i giovani» (HOSHI: 1977, 24), conclusione che accende di una luce umana il senso e il sentire del tempo anche degli alieni. La lezione degli extraterrestri sottolinea che il tempo è un concetto relativo a ogni cultura e a ogni individuo, e il modo in cui ci si rapporta ad esso rivela molto delle peculiarità di un paese. L'aspetto della relatività del tempo nella cultura giapponese, e potremmo dire nella cultura estremo-orientale, è in verità presente fin dai miti e dalle antiche leggende. Per il Giappone viene indicata come simbolo della concezione della relatività del tempo la leggenda di Urashima Tarō, il pescatore che vive tre anni nel regno dei mari, nella profondità dell'Oceano, e scopre al suo ritorno in superficie che in realtà sono passati tre secoli. Secondo Tamburello, nella mitologia giapponese e cinese viene quindi espressa una precoce idea della relatività, alla quale è mancato però poi uno sviluppo matematico (TAMBURELLO: 1990, 229-231).

Concludendo con un ultimo esempio, il tempo può non essere sempre un elemento ostile all'uomo nella fantascienza, può allearsi se diventa particolare il legame tra l'uomo e lo strumento di misurazione del tempo che per eccellenza poteva servire anche come *status symbol*: l'orologio da polso. In un altro racconto di Hoshi Shin'ichi *Aiyo no tokei* (L'orologio per sempre, 1963), l'alleato è un impeccabile orologio che il protagonista compra perché se ne sente attratto: «Ne aveva molta cura, anzi, con una metafora eccessiva, potremmo dire che lo amasse» (HOSHI: 1971, 278). Un giorno l'oggetto, sempre tenuto con amore e sottoposto ai più accurati controlli, comincia a dare indicazioni sbagliate.

Per lui era impensabile dubitare del proprio orologio. Tuttavia consultò l'orario telefonico, indagò ulteriormente, e quando seppe l'ora esatta si agitò. Non faceva ormai più in tempo per l'autobus per il quale aveva già preso il biglietto. Risentito si rivolse all'orologio: «Che mi hai combinato? Dopo tutte le premure che ho avuto per te!». Si rassegnò a dover rinunciare al viaggio e andò a farsi una passeggiata (HOSHI: 1971, 279-280).

In realtà, l'orologio non è in procinto di rompersi, come teme il proprietario, ma si è trasformato in uno strumento in grado di prevedere situazioni spiacevoli e di cambiare a proprio piacimento l'orario per evitare che il detentore dell'orologio salga sull'autobus che avrà un grave incidente stradale.

La scelta di cambiare il sistema di misurazione del tempo in un paese già conformato su una propria peculiare organizzazione sociale, è un fattore che si ripercuote su aspetti formali, ambiti lavorativi e individuali, e quindi anche sull'espressione artistica letteraria di cui abbiamo analizzato alcuni esempi. I termini sono tali da poter paragonare l'adozione di una diversa determinazione del tempo con quella di un nuovo idioma. Come portata dell'evento, dimostrata anche dalla presenza di spiegazioni terminologiche e pragmatiche sul tempo 'moderno' nei libri scolastici di inizio Novecento, il confronto ci sembra pertinente. In entrambi i casi l'adattamento deve essere rapido e accettato nel quotidiano, ma ciò può non coincidere con una completa assimilazione. In effetti, il paragone tra lingua e tempo rivela altri aspetti interessanti: si tratta di parametri di comunicazione, soluzioni che permettono il vivere sociale, il formarsi di una collaborazione comunitaria e tra individui, all'interno del proprio paese e con le altre nazioni. Il Giappone non viene forzato nella scelta di servirsi di un nuovo sistema di calcolo del tempo, come è avvenuto con la lingua in alcune realtà, e affronta il passaggio con determinazione ma pure con tolleranza negli spazi non formali. Considerati i passaggi 'ufficiali' che il tempo, come entità da controllare e misurare, conosce in Giappone, credo che nella trattatistica della tematica presente nella fantascienza esso diventi un elemento ancora più intrigante da osservare. Se al tempo è collegata sempre la paura che esso ci venga tolto e che diventi degli altri, possiamo affermare che nella produzione della fantascienza giapponese sia molto esasperata l'implicazione ansiogena del tempo. Però, quasi come se la problematica venisse rovesciata, il tempo in partenza è degli altri, solo lo sforzo e l'immaginazione dell'uomo può permettergli di appropriarsene, e non viceversa come in altre opere di fantascienza. Nel tipo di produzione presa in esame possiamo osservare che il tempo è vissuto molte volte come elemento estraneo alla cultura giapponese. Nella sua espressione della relatività è il più delle volte indeterminato, come appartenente a qualcuno che tende a celarsi; la relatività del tempo permette viaggi e spostamenti nei secoli, marcando una visione del tempo globale e allo stesso tempo individuale. Nell'espressione dei

minuti e dei secondi, invece, il tempo sembra creare più distacco, maggiore estraneità, come un sentimento non sempre provato o gestito, ma con il quale l'uomo deve creare in ogni caso un rapporto.

Riferimenti bibliografici

- CIPOLLA CARLO M. (1981), *Le macchine del tempo. L'orologio e la società 1500-1700*, Bologna, Il Mulino.
- FERRINI FRANCO (1970), *Che cos'è la fantascienza?*, Ubaldini Editore.
- HASHIMOTO TAKEHIKO, KURIYAMA SHIGEHISA (2001), a cura di, *Chikoku no tanjō. Kindai Nihon ni okeru jikan ishiki no keisei*, Tokyo, Sangensha.
- HASHIMOTO TAKEHIKO (2009), *Historical Essay on Japanese Technology*, Tokyo, University of Tokyo, Center for Philosophy.
- HOSHI SHIN'ICHI (1977), *Uchū no aisatsu* (1963), Tokyo, Shincho bunko.
- HOSHI SHIN'ICHI (1971), *Aiyo no tokei* (1963) in *Bokkochan* (1971), Tokyo, Shincho bunko.
- KOMATSU SAKYŌ (2006), *Nihon chinbotsu* (1973), Il valls, Tokyo, Shogakukan.
- KOMATSU SAKYŌ (2010), *Jikan ejento* (1975), Tokyo, Poplar.
- MASTRANGELO MATILDE (2016), «Inventare per criticare: la scena internazionale nella fantascienza di Komatsu Sakyō», in *Il dissenso in Giappone. La critica al potere in testi antichi e moderni*, a cura di M. C. Migliore, A. Manieri, S. Romagnoli, Roma, Aracne.
- NISHIMOTO IKUKO (1997), *The 'Civilization' of Time. Japan and the adoption of the western time system*, «Time & Society», VI, 2/3.
- PAGETTI CARLO (2012), (prima edizione 1970), *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Milano, Mimesis.
- TAMBURELLO ADOLFO (1990), «Tempi, spazi, cicli nel pensiero asiatico orientale», in *Dall'Europa alla Cina: contributi per una Storia dell'Astronomia*, a cura di I. Iannaccone, A. Tamburello, Napoli, Istituto Universitario Orientale.

PARTE III

LETTURE E TRASPOSIZIONI

L'attesa nel terzo spazio: materiali da un laboratorio di traduzione

Francesca Terrenato, Michela Dora, Orsola Ficotola, Francesco Spinarelli

*Abbiamo bisogno di un altro momento di scrittura,
in grado di manifestare le intersezioni ambivalenti e chiasmatiche
di tempo e luogo che costituiscono la problematica esperienza
'moderna' della nazione occidentale.*

(BHABHA, 1994: 202)

Cenni introduttivi

Francesca Terrenato

Nell'ambito di una più ampia indagine su scrittrici attive oggi nelle Fiandre e nei Paesi Bassi che vengono, a torto o a ragione, ascritte alla categoria di scrittrici/ori della migrazione o multiculturali, è stato proposto ad alcuni studenti di leggere e tradurre i racconti di un'autrice fiamminga di origine marocchina, Rachida Lamrabet. Dal lavoro svolto con loro scaturisce questo testo collettivo, che raccoglie alcuni brani tradotti dalla raccolta *Eenkind van God* (2008, *Un figlio di Dio*) e le considerazioni degli studenti/traduttori sulla rappresentazione della dimensione temporale nei racconti selezionati. Alcuni fili teorici e strumenti interpretativi che hanno guidano la nostra scelta e lettura verranno proposti in queste brevi considerazioni iniziali, per poi lasciare la parola ai racconti di Lamrabet e alle analisi dei giovani collaboratori a questo progetto.

Lamrabet, autrice di racconti e romanzi in nederlandese finora prevalentemente focalizzati sul tema della migrazione, abita una regione della scrittura che merita di essere brevemente descritta. L'autrice si colloca per un aspetto all'interno di un folto gruppo minoritario, quello della 'seconda generazione', dei figli di immigrati che, nati o cresciuti nelle Fiandre, hanno come prima lingua il nederlandese (lingua

ufficiale delle regioni settentrionali del Belgio), e lo sguardo aperto su due culture: quella della famiglia d'origine e quella del contesto di appartenenza. Ma in quanto scrittrice fiamminga di lingua nederlandese Lamrabet si pone in un altro contesto minoritario: quello di una letteratura che reagisce alla marginalizzazione imposta fino a cinquant'anni fa dall'egemonia linguistica e culturale francese/francofona, e a quella generata dalla amichevole ma talvolta conflittuale relazione con la letteratura nederlandese dei Paesi Bassi. Un ultimo fattore di grande importanza è che l'opera di Lamrabet si colloca in una prospettiva di genere, un aspetto che assume ulteriori, complesse articolazioni per la sua combinazione con il tema dello 'scontro di civiltà' che la scrittrice tocca in molti luoghi della sua opera¹.

Ci muoviamo in un territorio soggetto a derive e contaminazioni, uno spazio privo di confini che ospita retaggi del passato, tensioni del presente e visioni del futuro, quello delle scritture migranti. La ricchezza del dibattito e delle riflessioni attorno a questo fenomeno, oggi ineludibile per dimensioni e impatto sulle culture, può solo essere attraversata in cerca di appigli che ci consentano di leggere più consapevolmente i testi. L'idea di un 'tempo degli altri' ci spinge a ricercare al loro interno, in particolare, segni ed effetti di una cronologia soggettiva e intersoggettiva.

Sullo sfondo teniamo la suggestione delle parole di Levinas, quando afferma che «lo sconfinamento del presente nell'avvenire non fa parte del modo di essere di un soggetto solo, ma è la relazione intersoggettiva. La condizione del tempo sta nel rapporto fra esseri umani» (LEVINAS, 2005: 44). Il filosofo si riferiva al pensiero della morte o alla relazione fra i due sessi. Un'alterità immanente, molto più diffusa e articolata, è quella in cui trasportiamo la sua idea che il tempo si realizzi nella relazione con l'altro.

Gli studi postcoloniali sono un repertorio fondamentale di approcci e strumenti per l'analisi delle scritture migranti²: fra questi il concetto ormai celebre, e quasi consunto, del 'terzo spazio' di enunciazione for-

¹ Rachida Lamrabet è coautrice di un cortometraggio del 2017 (*Deburkanisation*) che prende una posizione antiautoritaria e pluralista riguardo alla legge che vieta l'uso del burqa (con pene che arrivano fino a sette giorni di detenzione) in Belgio. Per questo motivo è stata licenziata dall'organismo interfederale per le pari opportunità UNIA, in cui ricopriva le funzioni di giurista. L'evento ha avuto ampia risonanza sui media.

² Riguardo all'adozione di categorie mutate dagli studi postcoloniali nella critica testuale della letteratura della migrazione in nederlandese vedi HOVING: 2010.

mulato da Bhabha, lo spazio interstiziale in cui vengono negoziate le esperienze e le appartenenze, che è lo spazio da cui parlano, in modo più intenso e consapevole, esuli, profughi e migranti. Da questa posizione si mettono in gioco creativamente le differenze, si scrivono le contro-storie delle culture e società nazionali, si ridisegnano le mappe delle metropoli globali, in un atto di resistenza all'assimilazione e dando voce ai passati non rappresentati nel presente. «Esplorando questo Terzo Spazio, dice Bhabha, potremo eludere la politica delle dicotomie e apparire come gli altri di noi stessi» (BHABHA, 2001: 60).

Abbandonando quindi l'idea di una letteratura 'altra' perché scritta da 'altri', è necessario andare oltre l'approccio puramente tematico ai testi, che delimita un corpus di 'storie di immigrati' che con facilità attirano entusiasmi di tendenza da parte del pubblico e della critica. Il rischio di una mercificazione dell'alterità («marketing the margins», secondo la definizione di Graham Huggan), la trappola di un elogio semplicista della contaminazione culturale, potrebbero disarmare il potenziale decostruttivo di queste scritture. Il discorso articolato da una prospettiva migrante interagisce in modo complesso con il discorso sull'identità nazionale, e leggerlo solo come faticoso tentativo dello scrittore di crearsi un'identità non dà conto della fondamentale sovversione di ogni modello identitario che alberga in queste scritture. Che la posizione di liminarietà costituisca un osservatorio privilegiato sull'alterità a tutto campo è evidente nella frequente alternanza di sguardi che si incontra nelle scritture migranti.

Ibridità e fluidità qualificano la visione di questi 'nuovi scrittori europei', come vengono chiamati nelle Fiandre dove, come altrove in Nordeuropa, le buone intenzioni delle istituzioni sopravanzano la capacità di adattamento delle comunità. La decostruzione di ogni discorso identitario in queste scritture è una reazione al contesto sociale che radicalizza le appartenenze e i contrasti, dividendo gli spazi, divaricando o schiacciando i tempi. Un'ambivalenza di fondo, riflesso del mutato atteggiamento delle società fino agli estremismi xenofobi di oggi, si registra nell'avvicinarsi delle generazioni: la condizione e la percezione dei *gastarbeider*, migranti per motivi economici giunti nelle Fiandre negli anni '70-'80 del Novecento, e quelle dei loro figli sono radicalmente diverse. Da una prospettiva esterna, ghettizzati e ben tollerati i primi, mentre i secondi sono una presenza che genera, quando è percepita come corpo estraneo, un grumo di recrudescenze ideologiche coloniali e etnocentriche. Dall'interno le aspirazioni della

prima generazione risultano in gran parte realizzate nello spazio concesso dalla società ospitante, mentre quelle della seconda generazione troppo frequentemente si incagliano in una sostanziale disparità sociale. Ne risulta una condizione generale di sospensione, fra gli estremi della dispersione scolastica, disoccupazione, emarginazione da un lato, e la prospettiva di una lunga attesa per la realizzazione di progetti lavorativi o familiari dall'altro.

I racconti di Lamrabet sono intessuti attorno all'attesa, nucleo tematico declinato di volta in volta in modo diverso, e concentrati su cronotopi in cui l'attesa è esperienza dominante del tempo: una fermata d'autobus, il carcere, l'ospedale. Gli sguardi si scambiano, si incrociano, e tutti sono costretti a fermarsi: il fiammingo che rivendica un atavico diritto alla sua terra, l'uomo di origini berbere rinchiuso in cella, il ragazzo ridotto in fin di vita dall'aggressione di una cellula neonazista. Si genera così la situazione di stallo in cui la resistenza dei vecchi europei confina le esistenze dei nuovi europei, costretti a fermarsi su una soglia che troppo pochi riescono a varcare. E mentre si attende, fatalmente diventa troppo tardi. È l'attesa la dimensione metaforica in cui leggiamo una possibile «diversa temporalità della rappresentazione», che si muove fra le formazioni culturali e i processi sociali, disperdendo il «tempo omogeneo, visuale» della società occidentale, come immagina Bhabha nel suo discorso su tempo e nazione nella contemporaneità (BHABHA: 2001, 198).

La ditta De Vlaeminck

Orsola Ficetola

Protagonista del racconto *La ditta De Vlaeminck* (*NV De Vlaeminck*), è un fiammingo doc, legato al suo passato, alla sua lingua, alla sua terra, che entra costantemente in conflitto con la realtà multietnica della società in cui vive. Maniaco della precisione, sempre pronto a dare il giusto ordine alle cose, l'anonimo personaggio è ossessionato dallo spazio e dal tempo. Scandisce la propria vita in base ai passi, unità spazio-temporali che servono a controllare la sua dirompente ansia preordinando ogni tappa della sua giornata:

Come ogni mattina alle 07:15 in punto chiuse dietro di sé la porta del suo bilocale per raggiungere dopo esattamente 513 passi la pensilina dell'autobus dove era sempre il primo, e spesso anche l'unico, ad attendere sulla sua mattonella la linea in direzione Nord. (LAMRABET: 2008, 13)

La coordinata 'tempo' è assolutamente dominante nel racconto che copre lo spazio di alcune decine di minuti che separano l'uomo dalla sua morte, morte che giungerà sotto forma di un camion sfuggito al controllo dell'autista, al posto dell'autobus che lui attendeva alla fermata. La fermata dell'autobus è luogo dell'azione e cornice del lasso di tempo del racconto.

Una percezione più ampia e polarizzata del tempo è quella che si lega all'ideologia xenofoba del protagonista, espressa nei termini opposti di passato e futuro. Il passato autoctono, il radicamento di generazioni sulla terra, insidiato dall'avanzata di un futuro straniero, distruttivo:

Ma gli altri, le migliaia di altri, venivano qui per consumare, per riscaldarsi e fare il bagno nella luce al neon. Per rifarsi di anni di austerità forzata. Non tenevano conto del futuro. Già vivevano nel futuro. Completamente. (LAMRABET: 2008, 16)

Un mucchio di giovani con la loro ovvia vitalità. Con la combattività dei sopravvissuti. Non tenevano conto di lui. Ma lui qui era il primo. Era di qui non di altrove. Il suo bisnonno, suo nonno. Le mani di suo padre. Questa terra. E loro venivano e prendevano il suo posto spudoratamente. Lo spingevano in un angolo. Prendevano tutto senza chiedere. (LAMRABET:2008, 19)

La crescente presenza degli 'altri' anche nei luoghi e nei ruoli rimasti più a lungo incontaminati è sintomo di un radicamento recente ma forte, che si oppone al mito delle origini autoctone: la donna col velo che lavora in ufficio ha il marcato dialetto di Anversa, e sui trasporti pubblici conducenti donne e di origini non fiamminghe non sono rare. La poliglossia della comunità urbana relega l'autoctono nella condizione di colui che, straniero, non comprende la lingua altrui.

Non sentiva più la sua lingua per la strada. Si rifiutavano ostinatamente di rinunciare al loro idioma delirante. Continuavano a parlare l'un l'altro con suoni estranei e sillabe che sembravano riferirsi a qualcosa che non esisteva. Come un linguaggio segreto con il quale potevano complotare su come buttare tutto all'aria. Su come potevano prendere il potere, in modo rapido e silenzioso. Dopo di che sarebbero giunti gli anni della sottomissione e non sarebbero mai più passati. (LAMRABET: 2008,18)

Le visioni apocalittiche evocate lungo tutto il racconto di una definitiva invasione da parte di altre etnie e culture si materializzano infine con la morte del protagonista, sommerso dal carico di pietre di un camion fuori controllo che lo investe, mentre attende il suo autobus, in ritardo.

L'ora d'aria

Francesco Spinarelli

Il titolo originale del racconto, *De wandeling*, offre due possibili interpretazioni: 'l'ora d'aria', o semplicemente 'la passeggiata'. L'individuo qui è, oltre che metaforicamente, materialmente prigioniero. Il racconto è ambientato nel microcosmo iniquo e violento del carcere, per tracciare un parallelo con una società dominante, apparentemente sana e rispettosa dei diritti, ma tormentata da conflitti fra le sue componenti e contraddizioni. Fra le mura del carcere, come fuori, il tempo assume una consistenza vischiosa, che rallenta i movimenti e cancella la memoria. Il protagonista non ha nome, è un immigrato che nella vita «ha fatto poco di buono e molto di cattivo», alle prese con un copione privo di nuove scene e destinato a ripetersi senza fine. Le coordinate spazio-temporali sono significativamente ridotte fin dall'incipit: luoghi dell'azione una cella e il cortile, nell'arco di una giornata qualunque, priva di eventi. Il detenuto sa già cosa aspettarsi: anticipa le sue interazioni con gli altri reclusi, con i secondini, addirittura il numero preciso di passi che gli sarà concesso fare dalla cella fino al cortile. Ogni notte tenta in sogno di aprire porte e cancelli, ma invano, perché ogni sogno si trasforma nell'incubo di superfici ininterrotte e inattaccabili. Ancora più angosciante è la puntuale apparizione notturna, in un angolo buio della cella, di un bambino che gli tende la mano. Alla notte piena di angoscia segue un giorno monotono all'interno dello spazio fortificato, un ambiente mal gestito che soffoca la ragione e non ammette la coesistenza di identità difformi:

Pure i secondini lo pensavano, era una grandissima fatica [...] passare un giorno tra le mura di questa fortezza. [...] Non riuscivano più [...] ad abituarsi a quella monotonia. Quando entravano dal grosso portone d'ingresso, sentivano quella immobilità del tempo avvolgerli come una fitta nebbia. [...] Attraverso la nebbia s'intravedeva il male [...]. Aveva cento facce diverse, e rispondeva a cento nomi diversi, ma era uno, e lo stesso inestirpabile male da cui le guardie, in quel vuoto senza tempo, dovevano ogni giorno tornare a difendersi. (LAMRABET: 2008, 127-8)

Il secondino capo, che ogni mattina apre la cella del protagonista, è un individuo violento e xenofobo, che odia indistintamente tutti i musulmani e che, impunito, organizza pestaggi e discrimina i detenuti stranieri. Il vuoto in cui cadono reclami presentati dalle vittime contro di lui è sintomo dello stallo in cui l'intera società fiamminga

si trova, dibattuta fra garantismo e xenofobia. Le identità fluide degli individui tentano di resistere all'omologazione all'interno di uno dei due gruppi opposti: straniero-autoctono, cattolico-islamico. C'è Johan, un fiammingo che si è convertito all'Islam e trascorre le sue ore nel cortile predicando, quando non è perseguitato dai secondini, e il protagonista stesso, un amazigh (ovvero discendente della popolazione nordafricana a lungo resistente all'invasione araba e all'islamizzazione) che rifiuta l'identificazione con una cultura e una religione che solo in parte potrebbero rappresentarlo, e per questo soffre di ulteriori discriminazioni.

La reclusione basata sull'omologazione, oltre a separare l'individuo dal mondo cui appartiene e a operare un continuo annullamento di identità e aspirazioni, sostituisce al normale scorrere del tempo una frustrante condizione di attesa perenne:

Ma doveva rassegnarsi allo schema e attendere.

Attendere la fine della settimana per le visite, attendere la ricevuta che i soldi erano stati versati sul conto, attendere il permesso per poter comprare qualcosa nella mensa.

Attendere l'avvocato, la possibilità di poter lavorare.

Attendere di poter telefonare, di potersi fare la doccia, attendere che qualcuno aprisse la porta.

Attendere per mangiare, per dormire, e attendere il nuovo giorno. E ogni nuovo giorno durava più del precedente. Ogni giorno non faceva che durare, indugiare, finché alcuni non diventavano ribelli e rissosi.

Questo è l'inferno dell'attesa. (LAMRABET: 2008, 127)

L'assenza di alterazioni allo schema comporta l'assenza di una memoria in grado di guidare detenuti e secondini. Ma il bambino che appare di notte al protagonista è una guida verso i territori del ricordo. L'uomo decide finalmente una notte di stringere la mano del bambino, e ottiene un'evasione che lo libera dalla prigionia, anche se solo per la durata di un sogno:

[...] gli ci volle un po' prima di abituare gli occhi all'immensa distesa immersa nella luce del sole dove si trovava insieme al bambino.

Si guardò intorno e vide qua e là un paio di gruppi di case. Era passato molto tempo dall'ultima volta che era stato in quel posto, o l'aveva soltanto sognato?

La luce che brillava qui lui l'aveva già vista prima, ne era certo. Era violenta e avvolgente, soltanto le case e i muretti gettavano ombre sulla

sabbia rossa, che sentiva soffice e calda sotto i suoi piedi nudi. Quella morbidezza come di velluto gli dava la sensazione di essere libero in quel luogo, poteva fare un passo, avanzare a piccoli passi e persino camminare, senza temere di ferirsi su pietre appuntite. Anche il calore di quel sole l'aveva già sentito, molto tempo prima. (LAMRABET: 2008, 135)

L'esperienza permette al detenuto di tornare a un'infanzia dimenticata, a un ricordo, opaco, che forse non appartiene a lui ma che può gettare le basi per una rinnovata attenzione alla memoria. Poco importa che il sogno sia davvero la memoria personale di una vita precedente al carcere: il sogno interviene in un finale di racconto in cui il ritorno alla realtà ristabilisce un tempo ciclico da cui però, è ormai chiaro, è certamente possibile evadere.

Dell'odio e dell'amore

Michela Dora

L'io narrante del racconto dal titolo *Dell'odio e dell'amore* (*Van de liefde en de haat*) è un ragazzo di origine marocchina ridotto in coma da un pestaggio, circondato da macchinari che provano a tenerlo in vita, che racconta, tramite flashback, del progetto di convivenza con una ragazza fiamminga. Aspirazione questa che viene brutalmente distrutta dall'anacronistica follia neonazista del fratello di lei.

Il tema dell'attesa, già evocato dallo stato comatoso in apertura, è presente anche nell'accezione di 'aspettativa'. Quella della vecchia e quella della nuova generazione sono evidentemente in conflitto. Antagonisti della coppia che costruisce faticosamente il suo futuro sono le famiglie, sia quella marocchina che quella fiamminga, che sperano in una loro separazione, per non dover entrare in contatto con una cultura estranea: «forse speravano che alla fine non sarebbe stato necessario incontrarsi [...] così tutti potevano restare nascosti nei propri piccoli mondi» (LAMRABET: 2008, 111-2). L'opposizione, che verso la metà del racconto sembra superata, si ripresenta sotto forma di violenta aggressione da parte della banda di neonazisti, poco più che ragazzi, guidata da Stef, in una spedizione punitiva contro lo straniero che usurpa la sua terra e l'onore di sua sorella. E lei rimane sola, resa vedova da un conflitto strisciante. La sua solitudine è già annunciata dalla condizione dell'anziana proprietaria della casa che la coppia stava acquistando, rimasta vedova nella seconda guerra mondiale. Il tema della memoria entra qui in campo attraverso le tendine che si trovano nella casa della

donna: «se sono ingiallite vuol dire hanno assorbito tanti ricordi. Se potessero parlare, racconterebbero di come si sentiva la vecchia proprietaria quando era giovane e le ha appese» (LAMRABET: 2008, 114). L'irrisolta eredità del conflitto passato, persecuzioni, discordia civile, adesione agli ideali nazisti, riemergono nel presente del racconto.

La memoria è anche quella familiare, con connotazioni culturali che rischiano di allontanare i due ragazzi: «avevamo spesso discussioni sulla famiglia, i valori, le tradizioni. Lei pensava che molte di queste cose fossero un'inutile zavorra» (LAMRABET: 2008, 109); pure nell'identità del protagonista, un cosiddetto immigrato di seconda generazione, giocano in antitesi un'adesione emotiva al mondo familiare e il distacco da comportamenti e convinzioni in esso vigenti. Lui stesso ironizza sugli stereotipi con cui sono etichettate le comunità islamiche, come la poligamia, l'asservimento della donna al volere dell'uomo e l'attenzione all'abbigliamento per le cerimonie rituali.

Il racconto svela la superficialità di un modello integrato di società, mostrando da un lato l'evoluzione delle prospettive dalla generazione dei genitori a quella dei figli; e dall'altro l'accendersi di una resistenza violenta a questo nuovo orizzonte anche da parte della generazione giovane, incarnata dalla banda di teppisti. Una generazione in cui c'è chi volge lo sguardo a un passato inglorioso, in cui per la religione, la razza e la lingua si sono fatti eccidi:

Perché c'è un limite alla tolleranza e nelle teste di quelli che devono farsi carico di questa tolleranza quel limite viene continuamente superato, e l'asticella viene spostata un po' più in là. Di punto in bianco, un giorno, si rifiutano di cedere ancora di un solo millimetro. L'asticella non sarà più spostata. L'insidia sta nel fatto che questi limiti sono determinati soggettivamente, che variano da persona a persona, e che quando vengono superati, si reagisce. Senza ombra di compassione. È in quel momento che l'altro diventa l'inferno. (LAMRABET: 2008, 116)

Siamo in una società in cui *multiculti* (abbreviazione di *multicultural*) è un aggettivo di tendenza, ma che nasconde conflitti gravi. La questione dell'identità nazionale, contrapposta a una presenza straniera, assume sfumature anche più intense e paradossali dato che si sta parlando di una nazione come il Belgio che ha affrontato in passato come ora lotte intestine per la questione Fiandre/Vallonia, e ha vissuto storicamente la complicità con l'ideologia nazista durante la seconda guerra mondiale. In occasione della *World Writers' Conference* svoltasi a

Bruxelles nel 2013, Lamrabet, chiamata a rappresentare la nuova generazione di scrittori fiamminghi, ha lanciato questo monito contro quella forma di attesa che è l'inutile resistenza al cambiamento: «Quanto a lungo può una società tener chiusa fuori la propria realtà? Non a lungo perché quella realtà bussa prepotentemente alla porta»³.

Riferimenti bibliografici

- BHABHA HOMI K. (1994), *The Location of Culture*, London-New York, Routledge; trad. it. Antonio Perri (2001), *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi.
- HOVING ISABEL (2010), *The Postcolonial Turn in Dutch Literary Criticism*, «Journal of Dutch Literature», vol. 1/1, pp. 114-122.
- HUGGAN GRAHAM (2001), *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, London-New York, Routledge.
- LAMRABET RACHIDA (2008), *Een kind van God*, Antwerpen-Amsterdam, Meulenhoff-Manteau.
- LEVINAS EMMANUEL, *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1948; trad. it. Francesco Paolo Ciglia (2005), *Il tempo e l'altro*, Recco (Ge), Il nuovo Melangolo.
- SEGALA ANNA MARIA E TERRENATO FRANCESCA (2016), *Voci migranti. Scrittrici del Nordeuropa*, Sapienza Università Editrice (contiene le traduzioni italiane dei racconti qui presentati di Rachida Lamrabet).

Siti

<http://www.edinburghworldwritersconference.org/national-literature/lamrabet-in-brussels-keynote-on-a-national-literature/> ospita il testo di Rachida Lamrabet, *A National literature*, pronunciato alla *World Writers' Conference* di Bruxelles nel 2013.

³ <http://www.edinburghworldwritersconference.org/national-literature/lamrabet-in-brussels-keynote-on-a-national-literature/>. Consultato 06/06/2017.

Indice dei nomi

- Achebe, Chinua 110, 111, 114
Adamo 160
Agostino d'Ipbona (Sant'Agostino) 4, 5, 36, 55, 93, 94, 97, 131, 136, 142
Ajello, Epifanio 39, 52
Akutagawa, Ryūnosuke 85
Al Rashid, Harun 104
Amartya, Sen K. 51, 52
Ammonis 146
Anschütz, Ottomar 43
Appadurai, Arjun 14, 16, 30
Aristotele 158
Augé, Marc 12, 13, 14, 16, 25, 26, 29, 30
- Bachelard, Gaston 4, 7, 35, 36, 53
Bach, Johan Sebastian 88
Bachmann, Ingeborg 57, 65, 66, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83
Bachtin, Michail 87, 98
Bailly, Jean-Cristophe 3, 7, 36, 53
Bajac, Quentin 41, 53
Bal, Mieke 125, 127
Barchatova, Elena B. 44, 53, 55
Barthes, Roland 33, 37, 38, 53
Battiato, Franco 89, 98
Bauman, Zygmunt 88, 154, 156, 163
Benjamin, Walter 17, 42, 43, 46, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 70, 83, 117, 124, 126, 127
- Benveniste, Émile 127
Bergson, Henri 1, 91, 92, 93, 94, 97
Bhabha, Homi K. 110, 114, 179, 181, 182, 188
Bitov, Andrej G. 48, 49, 50, 53
Bloch, Ernst 4, 8, 35, 36, 53, 57, 61, 64, 65, 80, 83
Bloch, Maurice 14, 16, 17, 18, 30, 35
Bloom, Harold 74
Bodei, Remo 1, 8, 33, 53
Bonito Oliva, Achille 36, 53
Bridgman, Percy W. 35, 53
Brigge, M. L. 143, 152
Brod, Max 61, 83
Büchner, Georg 66, 67, 68, 69, 71
Buonarroti, Michelangelo 95, 98
Burckhardt, Jacob 125
Burgio, Valeria 97
- Callender, Craig 34, 53
Calvino, Italo 101, 114
Čechov, Anton P. 46, 47, 53, 54
Celan, Paul 57, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 124, 125, 127
Cesarione 145, 151

- Ceserani, Remo 168
 Char, René 69, 76
 Cigni, Fabrizio 131, 142
 Cipolla, Carlo Maria 104, 114, 167, 175
 Colombo, Duccio 48, 54, 55
 Combi, Mariella 5, 11, 30
 Conrad, Joseph 108, 109, 114
 Cvetaeva, Marina 96, 98
- Daguërre, Louis-Jacques-Mandé 39, 41
 D'Aguiar, Fred 114
 D'Amelia, Antonella 43, 54
 De Certeau, Michel 117, 119, 122, 127
 Defoe, Daniel 106, 114
 De Gaulle, Charles 67
 Derrida, Jacques 50, 87, 97, 98
 Desmoulins, Camille 70
 Desmoulins, Lucile 76, 78
 Devi, Mahasveta 86, 99
 Di Cesare, Donatella 69, 83
 Disdéri, André-Adolphe-Eugène 40
 Dolfi, Anna 39, 54
 Dora, Michela 7, 179, 186
 Dostoevskij, Fedor M. 43, 44, 54
 Durkheim, Émile 14, 17, 30
- Eastman, George 46
 Edwards, Paul 39, 54
 Einstein, Albert 5, 46
 Elias, Norbert 114
 Eliot, Thomas Stearns 2, 3, 8, 94, 97, 98, 147
 Eriksen, Thomas Hylland 28, 29, 30
 Eurione 146
 Eva 54, 160
 Evans-Pritchard, Edward E. 14, 15, 18, 31
- Ferrario, Edoardo 131, 142
 Ferretti, Paola 41
 Ferro, Tiziano 89, 98
 Ficetola, Orsola 7, 179, 182
 Flusser, Vilém 36, 37, 54
 Foa, Vittorio 89, 98
 Forster, Edward Morgan 108
 Foucault, Michel 117, 127
 Fraser, Julius Thomas 1, 8, 33, 34, 35, 8
 Freud, Sigmund 92
 Fusini, Nadia 106, 108, 114
- Galle, Philippe 118
 Galle, Theodore 117
 Gambino, Francesca 131, 142
 Gardner, Howard 31
 Geertz, Clifford 14, 29, 31
 Gell, Alfred 14, 17, 23, 24, 31
 Gessen, Sergej Ja. 49, 54
 Gesù 117, 156
 Gladkov, Fedor V. 48, 54
 Golding, William 98
 Goody, Jack 14, 31
 Grass, Günter 97
- Habielski, Rafał 88, 99
 Heidegger, Martin 1, 2, 8, 90, 99
 Hende, Michael 27
 Hill, George Roy 153
 Hobsbawm, Eric 98, 99
 Hoshi, Shin'ichi 6, 171, 172, 173, 175
 Hoving, Isabel 180, 188
 Hubert, Henri 14, 30
 Huggan, Graham 181, 188
 Husserl, Edmund 93, 99
- Iassis 146
 Ignazio 146
 Ivanov-Natov, Anatolij 44, 54
- Fabian, Johannes 14, 15, 31

- Jönsson, Bodil 114
 Joyce, James 5, 97
- Kantor, Tadeusz 93, 99
 Kaunda, Kenneth 110
 Kavafis 7, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152
 Kavafis, Konstantinos P. 7, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152
 Kentrige, William 97
 Kenyatta, Jomo 110, 112
 Kern, Stephen 1, 4, 8, 33, 34, 38, 45, 54
 Kipling, Rudyard 108
 Klee, Paul 57, 58, 59, 61, 63, 64, 83
 Kleist, Heinrich von 64, 67
 Komatsu, Sakyō 169, 170, 175
 Koni, Fedor Alekseevič 41
 Kristeva, Julia 127
 Kropotkin, Piotr 57, 64, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 83
 Kundera, Milan 27, 31
- Lambrechts, Eric 39, 54
 Lamrabet, Rachida 7, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188
 Landauer, Gustav 57, 67, 70, 71, 72, 75, 83
 Lanis 146, 150
 Lavagetto, Mario 97
 Leach, Edmund 14, 31
 Lechonitis, G. 143, 144, 152
 Legeżyńska, Anna 85, 99
 Le Goff, Jacques 104, 105, 115
 Lermontov, Michail Ju. 49
 Leroi-Gourhan, André 14
 Levinas, Emmanuel 3, 8, 35, 51, 54, 101, 115, 127, 180, 188
 Ligi, Gianluca 13, 31
 Lisia 146
- Lot 161
 Lucio 146
 Lyotard, Jean-François 120, 127
- Machiavelli, Niccolò 88
 Magris, Claudio 97
 Majakovskij, Vladimir 88
 Makeba, Miriam 112, 113, 115
 Mallarmé, Stéphane 68, 69
 Mandel'stam, Nadežda 88
 Mandel'stam, Osip 73, 74, 83
 Marcenaro, Giuseppe 39, 40, 54
 Marco 131, 150
 Marcuse, Herbert 80, 83
 Margolin, Victor 48, 54
 Marilos 146
 Marinelli, Luigi 1, 6, 85, 95, 96, 99, 100
 Marra, Claudio 37, 38, 39, 50, 54
 Marx, Karl 103, 107, 115
 Mastrangelo, Matilde 1, 6, 170, 175
 Matsumoto, Seichō 168
 Mauss, Marcel 14, 16, 30
 Maxia, Sandro 97, 99
 Miglio, Camilla 6, 57, 67, 79, 83
 Miłosz, Czesław 88, 89, 90, 99, 100
 Minucci, Paola Maria 7, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 152, 163
 Miris 146
 Montale, Eugenio 97, 99
 Munn, Nancy 14, 18, 31
- Nietzsche, Friedrich 13, 86
 Nishida, Kitarō 4, 5, 8
 Nkrumah, Kwame 110
- Odinga, Oginga 110
 Omero 3
 Orlando, Francesco 98, 99
 Oroferne 150

- Ortel, Philippe 39, 40, 42, 55
 Oullet, Pierre 127
 Ovidio, Nasone Publio 33
- Paci, Adrian 93, 99, 123, 126, 127
 Paci, Enzo 93, 99, 123, 126, 127
 Palej, Marina 51, 52, 55
 Pasternak, Boris 88
 Penelope 95, 161
 Peri, Massimo 148, 152
 Picasso, Pablo 57, 61, 62, 63
 Pioletti, Antonio 131, 142
 Piretto, Gian Piero 48, 55
 Porena, Ida 70, 83
 Poulet, George 91, 92, 93, 97, 99
 Proust 1, 3, 5, 8, 35, 55, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99
 Proust, Marcel 1, 3, 5, 8, 35, 55, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99
 Punzi, Arianna 6, 55, 131, 137, 138, 139, 142
 Puškin, Aleksandr S. 48, 49, 50, 53, 54, 56
- Quercioli Mincer, Laura 89, 99
- Rabb, Jeane M. 38, 39, 41, 55
 Rachmanov, Nikolaj N. 43, 53, 55
 Remotti, Francesco 21, 31
 Ricoeur, Paul 117, 125, 126, 127
 Rilke, Rainer Maria 57, 61, 62, 63, 66, 80, 81, 82, 143, 152
 Rimbaud, Arthur 86
 Ripa, Cesare 121
 Rodčenko, Aleksandr 48
 Ronchetti, Barbara 1, 2, 5, 8, 13, 31, 33, 46, 47, 48, 50, 55
 Rostopčina, Evdokija 41, 55
 Rushdie, Salman 113, 114, 115
- Said, Edward W. 103, 104, 108, 115
- Šalamov, Varlam 88
 Salcedo, Doris 123, 124, 125, 126, 127
 Salu, Luc 39, 54
 Sam 154
 Saracino, Maria Antonietta 6, 101, 114, 115
 Scholem, Ghershom 57
 Schreffler, Michael J. 120, 127
 Schwarz, Heinrich 38, 39, 40, 55
 Shishkin, Mikhail (Michail Šiškin) 37, 55
 Sollogub, Vladimir A. 41, 42, 55
 Sontag, Susan 33, 38, 55
 Spinarelli, Francesco 7, 179, 184
 Spivak, Gayatri 86, 87, 97, 99
 Starobinski, Jean 62, 63, 84
 Stradano, Giovanni (Van der Straet Jan) 118, 121, 123, 126
 Subrizi, Carla 7, 117
 Svevo, Italo (Schmitz Aron Hector) 97, 99
- Tanpinar, Ahmet Hamdi 2, 8
 Tattoni, Igina 6, 153
 Terrenato, Francesca 7, 179, 188
 Thélot, Jérôme 38, 55
 Thomas 131, 142
 Turgenjev, Ivan S. 42, 55
- Valeri, Valerio 21, 22, 23, 31
 Valéry, Paul 68, 69
 Vargas, Llosa Mario 97
 Vasari, Giorgio 118, 127
 Vespucci, Amerigo 117, 118, 119, 120, 122, 127
 Vitale, Serena 50, 56
- Wachtel, Andrew 43, 44, 56
 Wat, Aleksander 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100
 Wat, Andrzej 87

- Watowa, Ola 87, 89
Weber, Max 106, 115
Wilde, Oscar 2, 8, 85
Willem, Johan Cornelis Huyssen van
 Kattendyke 166
Winckelmann, Johann Joachim 125
Wittgenstein, Ludwig 66, 67, 69, 84
Woolf, Virginia 107, 115
- Yeats, William Butler 111, 115
- Zorkaja, Neja M. 43, 56

Contributors and abstracts

Mariella Combi

The thematic domain of my studies and research has been related to anthropology of contemporaneity since writing my dissertation in Cultural Anthropology. My studies have been focused on the cognitive processes which give a meaning to the world, such as cultural representations, symbolizations and imaginary, and as they are elaborated in different cultures. In this context the following studies can be mentioned regarding the anthropology of the body, the senses, the emotions, or the ways by which the meanings (both real and virtual - as in Internet) are built into everyday life. Therefore, these are different interests, but in close interrelation, in order to set up a time-continuous theoretic, methodological network. This anthropological curriculum has emerged from my initial questions relating to urban anthropology and emigration, later on from my studies on the imaginary of body and word and finally from research focused on the representation models of worldviews, and the use of prerequisite symbols and imaginary. In order to understand the processes by which the meanings of the world are set up within a society (local), it is important to reflect on the need to come to terms with cultural differences in today's global world. I have dedicated particular attention to other aspects relating to the body, such as the cyborg, the cultural role of senses and the changes in communication processes brought about by internet and artificial technologies. At present, theoretic and methodological research is based on the analysis of models created by the real and virtual encounter of cultural models in the context of migration. Therefore, I have thoroughly investigated the processes of setting up a flexible and simultaneous identity

made possible by technologies and the role of words in the negotiation of meanings in real experience and in Internet. Finally, the two main topics gather in an approach to neurosciences on the emotions.

Abstract

Building up a different idea of time. Up and down in places and stories

Time and Space, as cultural categories, present a variety of different as well as complex interpretations. This paper aims at offering a number of possible renderings of the idea of Time from the point of view of anthropology, but also in its connection with Literature, with cognitive psychology, with general reference to present time. The writing focuses on three main thematic areas, such as Time and the anthropologists, Time as perceived by the so-called “cultural others”, and Time as understood by the majority of people in an era of globalization, under the impact of information technology and widespread cultural and social changes in the lives of people.

Luigi Marinelli

Luigi Marinelli, since 1994 full professor of Slavistics (Polish Language and Literature) at the Faculty of Letters and Philosophy, University of Rome “La Sapienza”, of which he is currently the deputy dean. He is a foreign member of the two Polish Academies of Sciences (PAN and PAU) and honorary member of the Ambrosian Academy in Milan. He received several other national and international honours and acknowledgements. He is the author of over a hundred and fifty publications in several languages, including monographs, handbooks, essays, articles and reviews, and he also translated literary and non-fiction works from Polish, Russian and English. Besides the fields of Polish Studies (from medieval to contemporary age), slavo-romance and italo-polish comparative studies, his interests are focused on theoretical and comparative issues, namely: the questions of literary history; “European” and “national canons”; translation studies; “minor” and “dominant” cultures and literatures; cultural, intercultural, gender and post-colonial studies; literature and music.

Abstract

On the basis of his Italian translation entitled *Il mio secolo* of Aleksander Wat’s *Mój wiek* (Palermo 2013) and the idea of translation as “listen-

ing" and response/responsibility of identification with the Other, the author returns to Wat's prison memories and linked thoughts on the subject of time. The prisoner's isolation, on the one hand, demonstrates the inherent "otherness" of human time (inasmuch as it is a form of "being" – Heidegger's *Dasein* – "with others") making his perception of reality similar to that of a dying person. Referring to the philosophical and hermeneutic ideas of time which, starting with St. Augustine lead on to Bergson, Proust, Eliot, Husserl and Heidegger, we discover that prison reveals to those who undergo it all the painful, grandiose complexity and "impurity" of human time, just as the imminence of death can disentangle the true meaning of life, which is what art has always and for ever attempted to grasp and explain even to the most absent minded of receivers.

Matilde Mastrangelo

Full professor of Japanese Language and Literature at the Sapienza University in Rome. After graduating from the Istituto Universitario Orientale in Naples, she spent five years completing her studies at the University of Tokyo where she was awarded a Master's degree in "Theories of Cultural Representation". During her PhD course, she spent six months carrying out research at the Faculty of Oriental Studies at Cambridge University. In December 1996 she was awarded a PhD in Far East Asian Civilisation by the Istituto Universitario Orientale in Naples. Her academic writings cover various fields: the historical novel in both its 'cultured' and 'popular' narrative forms; oral literature; the storyteller San'yūtei Enchō, especially his ghost story *Botandōrō* (The Peony Lantern); the writers Mori Ōgai and Yukio Mishima.

She has contributed to the field of Japanese language teaching publishing a Japanese Grammar and an Italian-Japanese Dictionary. She is currently writing a Japanese language manual.

Abstract

Who owns time in Japanese SF?

Time in science fiction is one of the subjects that better describes man's ambition to have everything under his control, including the flow of time, as well as the fear of future that brings us irretrievably far from the past. However, the measurement of time has not always been the same all over the world; in fact Japan is one of the nations that at the end of the

Twentieth Century changed it, adopting the Western system. The essay aims to analyse the relevance of time in Japanese science fiction written between the end of the 1950s and the 1980s, examining specifically some novels in which the theme of time entails a coherent reasoning over 'otherness', in order to see if, and in which terms, the modern measurement of time has influenced the narration of it in Japanese science fiction.

Camilla Miglio

Camilla Miglio teaches German literature and translation at the "Sapienza" of Rome. Studies on Age of Goethe, 20-21 Century, translation. Volumes: *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza* (Napoli 1997); *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan* (Macerata 2005); *L'opera e la vita. Celan e gli studi comparatistici* (Napoli 2008); *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann* (Macerata 2012). Translated Brothers Grimm, Brentano, Liebenskind, Kafka, Enzensberger, Waterhouse, Draesner.

Abstract

From the "Time-other" to the "the proper-time". Statics, dynamics, erotics
 This paper proposes a route through the marks of discontinuity of the twentieth century, examining some configurations of it by Walter Benjamin and Paul Klee, Rainer Maria Rilke and Pablo Picasso, the anarchist "atopies" of Kropotkin and Landauer and their reprises by Paul Celan, the utopias of Ingeborg Bachmann and Ernst Bloch. It seeks an answer to the question, whether the opposition to the dark days of destruction and totalitarianism, and then the post-traumatic age, could be possible with the means of disruptive otherness, interruption of continuity, in a word: revolution, meant as advent of a 'time-other'. Or -whether - on the other hand - the outcomes of the century have not made it clear, in fact, a limit on the convertibility of images and artistic practices of precariousness and 'jump' in political praxis, exhibiting contradictions already shown by the dialectic of the Enlightenment in the XVIII century, amplified by the trauma caused by the horror of the XX century. It outlines a possible alternative way, to be detected in the same work of literature and art of the XX century, pointing out a different model constancy of the objects made by human beings, their work in the earthly limitation of the "Hier" (here), seeking for a non metaphysical continuity, able to integrate statics and dynamics and eros and poetry intended also

as social (an therefore political) praxis – as proposed by Rilke in the IX and X *Duineser Elegien* and illustrated by Hannah Arendt in her passages on poetry in *Vita activa*.

Paola Maria Minucci

Paola Maria Minucci attended Italian literature studies at University of Florence and Greek literature in Roma and Thessaloniki. She is Associate Professor of New Greek Language and Literature at the University of Rome “Sapienza”. She published a large number of reviews, articles, monographs, on New Greek literature, and comparative studies between Greek, Italian and European twentieth century poetry. P. M. Minucci has been committing herself to translate works of literature from Greek into Italian. She has been editor of many twentieth century poetry readers and relevant writers. She wrote several essays on the topic of translation and his value and dignity in the cognitive action towards foreign literatures.

P. M. Minucci was awarded: in Greece *National Translation Award 2006* and in Italy *National Translation Award 2007*, “Premio Achille Marazza 2012” and Decoration of the Order of the Phoenix from the Greek Government in 2013.

Abstract

In Cavafy the “feeling” of time – the main paradigm of his poetics – presents itself as a *continuum* between two temporal dimensions, deprived of any filter: the past enters the present and viceversa the present riverberates in the past, which becomes its projection. In the past the Poet brings his desire, and memory declines his will to lend to things already finished the image of something still happening. We face a sort of “memory of desire”, a re-creation of the present in the past thanks to the imagination and the artistic fiction: in Cavafy’s poetry, memory belongs totally to the present, to the fantasy of the mind and to its artistic expression.

Arianna Punzi

Arianna Punzi, Full Professor in Romance Linguistics. She has written widely on Old French romance and its reception in other linguistic areas, Italy in particular, on the Lancelot en prose, on the transmission of

classical literary traditions in medieval Latin and Romance literatures (especially Theban and Trojan matter). She has also published on Dante's *Comedy*, with particular regard to its metrics.

Abstract

This paper will focus on one of the most representative romances of the Middle Ages, *Tristan by Thomas*. This renowned text will be closely questioned in order to foreground the representation of a special kind of time: the time for love, that is, a time that is marked by the emotions and feelings which enliven the protagonists' hearts.

Barbara Ronchetti

Barbara Ronchetti, PhD in Slavic and Comparative Literatures (Un. of Milan), is a professor of Russian Literature at Sapienza University of Rome. She published the first Italian monograph on "Znanie" (Roma 1996). Her research interests are connected with intertextual and translational aspects of European culture (Buturlin and Heredia, Shakespeare translated by Pasternak and Marshak, G. Uspensky and the Venus of Milo, Russian futurism and third rhyme). She published several articles on Russian prose and poetry (Pushkin, Lermontov, Gogol, L. Tolstoy, Khlebnikov, Pasternak and many contemporary authors). Her latest books are: *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea* (Macerata 2014), *Dalla steppa al cosmo e ritorno Letteratura e spazio nel Novecento russo* (Roma 2016).

Abstract

The Moment's Eternity. Literature and Photography in Russia

Photography develops along with aesthetic views and literary investigations across the decades. Studying this fertile relationship, the essay outlines the most relevant steps focusing on some exemplary texts of Russian literature, from the mid-nineteenth century to the present. Improvements in the photographic technique, debates on artistic quality and on the ability to capture the experience this new medium shows, developed together with the birth of the great nineteenth-century novel, and with the affirmation of a new perception of time, later interweaving with political events of twentieth-century Russia. The dialogue with photography offers to the artists of the word new opportunities of investigation on time, memory and the self. The fleet-

ing uncertainty of the moment that the photo shot reveals, testifies, in the texts, to the fragile identity that we try to find any time our eyes observe photographic portraits. The latter arrived to the present from remote or close time dimensions.

Maria Antonietta Saracino

Full Professor of English Literature, University of Rome, 'La Sapienza', teaching courses in Postcolonial Literatures in English as well as courses in Intercultural mediation and in literary translation. B.Lit. *cum laude*, at Rome, La Sapienza; M.A. in Anglophone Literatures, Univ. of Sheffield. She has lectured at the University of Sheffield, U.K. (1973-76), and at the University of Mogadiscio, (Somali Rep.)1978-81. She has written and published extensively on themes and authors in contemporary African, Caribbean and Indian Literatures in English; she has translated into Italian and edited with introduction works by authors such as Kazuo Ishiguro, Joseph Conrad, Virginia Woolf, Doris Lessing, Edward Said, Ralph Ellison. She is the recipient of the National Literary Mondello Prize for translation, 2003. She is also a regular contributor to several literary reviews and periodicals.

Abstract

The essay aims at exploring the relationship between the concept of time and that of literature, here understood as both English literature as well as literatures written in English by writers and scholars from different areas of the world, including countries which were once part of the British Empire. From Daniel De Foe's *Robinson Crusoe*, the celebrated novel that paved the way to a new literary genre, to Salman Rushdie's acclaimed *Midnight's Children* to the fundamental contribution by renown contemporary scholars such as Jacques Le Goff with his seminal work on the concept of time during the Renaissance, the paper aims at presenting a wide range of literary voices witnessing the central relationship between time and its multi-faceted literary representations.

Carla Subrizi

Professor of Contemporary Art History at the Sapienza Rome University, Carla Subrizi is the President of the Baruchello Foundation. Among her publications, as well as numerous essays, *Azioni che cam-*

biamo il mondo. *Donne, arte e politiche dello sguardo* (Milan, 2012), *Introduzione a Duchamp* (Rome-Bari, 2008), *Cesare Viel. Azioni 1996-2007* (Cinesello Balsamo, 2008), *Europa e America, 1945-1985* (Rome, 2008), *Imagine / Image* (Rome-London 2007), *Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema* (Rome, 2004) and *Il corpo disperso dell'arte* (Rome, 2000). She organized and curated workshops, conferences and exhibitions in Italy and abroad. Recent exhibitions include: *Verifica Incerta - Documents & Souvenirs*, (8 rue Saint-Bon, Paris, 2014), *Duchamp Re-Made in Italy* (Galleria nazionale d'arte moderna, Rome, 2014), *Baruchello. Certe idee* (Galleria nazionale d'arte moderna, Rome, 2011), *Camuflajes* (La Casa Encendida, Madrid, 2009).

Abstract

Through three artworks: the drawing *L'esploratore (Amerigo Vespucci) davanti all'indiana che si chiama America* by Giovanni Stradano, (Jan van der Straet, 1580 c.), the video of Adrian Paci *Centro di permanenza temporanea* (2007) and Doris Salcedo's *Shibboleth* (2007), the paper focuses on the question of the *time of the other* in relation to history as time built, the time of the conqueror, linear and ordered through stages in evolution. *L'écriture de l'histoire* (1975) by Michel De Certeau is the reference point for comparing the time of the other and the History from a political, linguistic and aesthetic point of view. The time of the other is addressed from a perspective that considers the contribution of visual, gender and postcolonial studies.

Igina Tattoni

Associate Professor of Angloamerican Languages and Literatures at 'Sapienza' University of Rome. She formerly taught at the University of Pescara (1973-75) and received a Ph.D in 1991 from Kent State University (Kent, Ohio). Her publications include essays on C. Brockden Brown, W. Whitman, R. W. Emerson, A. Bierce, H. James, S. Anderson, F. O' Connor, T. Merton, J. Barth, and Thomas Wolfe, an author she analyzed in her *The Unfound Door* (1992) and in the Collection *Look Homeward and Foreward* (2002). She has translated into Italian, among others, a selection of *Ghost Stories (Racconti Fantastici)* by W. Irving, (2003) and, for the first time in Italy, *The Complete Short Stories* by N. Hawthorne, (2006) (with S. Antonelli) as well as the *II Edition of Leaves of Grass* by W. Whitman (2007, 2010). Fact & Fiction, The Grotesque, The Literature of

the South of the US are the main fields of her research. In the first two volumes of the *Serie di Studi Interculturali (SUE)*, she has published *Fiction as the Homeland of the Others: Rometta e Giulio* (2013) and *A Re-reading of Psalm 19 by Edward Taylor, Colonial Poet* (2015).

Abstract

Tralfamadore

We have now been living for a long time in an uncertain, fragmented, even 'liquid' society as claimed by Zygmunt Bauman, among others. But K. Vonnegut jr, in 1968, in order to speak freely about such a fragile, unstuck society needed to create some kind of otherness: in his novel *Slaughterhouse Five*, published that year in the US, he describes alien life on the planet Tralfamadore where time is unstuck, where there is no how or why because moments simply are —he says—and therefore they appear, one after the other, with no consequential connections. Vonnegut not only deals with fragmentation (one of his main themes) but he also uses it as a form of narration. From the very beginning, he claims, that there is 'nothing intelligent to say about a massacre,' and he continues throughout the entire novel, with 'short and jumbled and jangled' paragraphs. This is for him the only way to express, with the paradoxical strength of fragility, his own personal experience in World War II and, specifically, his experience during the bombing of Dresden.

Francesca Terrenato, Michela Dora, Orsola Ficetola, Francesco Spinarelli

Francesca Terrenato, PhD, is Associate Professor of Dutch literature at Sapienza University of Rome. Her fields of research are the relationship between literature and visual arts, cultural transfer between Italy and the Dutch speaking areas, gender issues related to early modern, modern and contemporary literature and the transnational developments of Dutch and Flemish literature. She is currently working on Afrikaans poetry and on literature and politics during the youth movement period.

Michela Dora holds a master degree in Linguistic, Literary and Translation Studies from Sapienza, University of Rome. Her research focuses on the contemporary Dutch author Cees Nooteboom, and on the Indo-Dutch writer Maria Dermoût. She attended international courses

in Belgium and in the Netherlands, and collaborated to the cataloguing of a Dutch section in the university library. She also works as a teacher in primary school, and is trained in the education of students with learning disorders.

Orsola Ficetola holds a bachelor degree in Foreign Languages from Sapienza, University of Rome. Her thesis focused on the work of Marga Minco, Dutch author of Jewish descent. She also finished the Master course in Linguistic, Literary and Translation Studies at the same university with a specialization in Dutch Language and Literature. She has attended translation workshops, focusing on texts never previously published in Italy.

Francesco Spinarelli is a master student in Linguistic, Literary and Translation Studies at Sapienza, University of Rome. He has translated and commented poetry by James Welch, a native American writer; has collaborated with Zètema Progetto Cultura for the organization of cultural happenings in Rome; has also collaborated as a cultural mediator with the Immigration Office in Rome.

Abstract

Waiting in the Third Space: Texts from a Translation Workshop

This paper, written in collaboration by four authors, gathers some of the results of a translation workshop focusing on the work of Rachida Lamrabet, Belgian (Flemish) author of Moroccan descent. Some hints about methodological and theoretical aspects connected to the issue of migrant literature and a brief outline of the cultural and linguistic context in which the author operates introduce the analysis of three short stories from Lamrabet's collection *Een kind van God* (2008); the analysis focuses on the temporality, depicted as a metaphorical condition of suspension and delay, that evokes the larger picture of the problematic situation of the so-called multicultural society in Flanders.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)
JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)
ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)
ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)
ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)
MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)
MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)
JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

60. La metamorfosi dei sensi
Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori
Valentina Atturo
61. Raccontar danzando
Forme del balletto inglese nel Novecento
Annamaria Corea
62. La traccia dell'addio delle cose
Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra
Tommaso Gennaro
63. La lingua emigrata
Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici
a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Maria Francesca Ponzi
64. Storia delle antiche teologie atomiste
Enrico Piergiacomi
65. Lingue europee a confronto 2
Il verbo tra morfosintassi, semantica e stilistica
a cura di Daniela Puato
66. Renato Mambor
Studi intorno alle opere, la performance, il teatro
a cura di Raffaella Perna
67. Le componenti orali della lingua dei segni italiana
Analisi linguistica, indagini sperimentali e implicazioni glottodidattiche
Maria Roccaforte
68. Lessico europeo
Sezione tedesca: il movimento
a cura di Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella, Camilla Miglio, Giulia Puzzo
69. Soggettività e veridizione nell'ultimo Foucault
Giorgio La Rocca
70. Munus Laetitiae
Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini
a cura di Francesco Camia, Lavinio Del Monaco, Michela Nocita
71. Antico e contemporaneo
Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità
a cura di Francesca Gallo e Monica Cristina Storini

72. Aspects linguistiques et sociolinguistiques des français africains
éd. Oreste Floquet
73. Il tempo degli altri
a cura di Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti

Dopo *La patria degli altri* e *La lettura degli altri*, in linea con la "Serie Interculturale" in cui viene presentato, questo terzo volume del "Seminario di Studi Interculturali" di Sapienza Università di Roma raccoglie i contributi di studiose e studiosi che, pur privilegiando di volta in volta una prospettiva antropologica, letteraria, artistica, politica, sociale, affrontano il tema generale degli incontri (e scontri) fra tempo e alterità in una prospettiva interdisciplinare e interculturale. Il volume prende così l'avvio con un saggio sui rapporti tra antropologia e diverse concezioni e definizioni del tempo, alle quali si intreccia la questione, altrettanto complessa, della sua misurazione, affrontata nel libro da più di un autore. Al di là di calendari e orologi, la creatività umana fornisce infatti numerosi strumenti per misurare (e alterare) il tempo: la sua scansione viene riconosciuta e calcolata dalla sfera dell'emotività che, attraverso una difficile gestione, chiama in gioco immaginazione e sentimento, per spostare il dilemma in altri mondi. L'inesorabile azione dissolvente del tempo, la fuggevole incertezza dell'attimo attraversano quindi, sotto diversi sembianti, le indagini che, da campi disciplinari non sempre affini, rincorrono le fragili identità svelate al nostro sguardo nell'incontro con il tempo inconoscibile dell'esistenza.

Luigi Marinelli, docente di Lingua e letteratura polacca. Ha ricevuto diversi riconoscimenti e onorificenze nazionali e internazionali. È autore di oltre 150 fra monografie, manuali, saggi e recensioni in varie lingue. Ha tradotto opere di prosa, poesia e teatro polacco.

Matilde Mastrangelo, docente di Lingua e Letteratura giapponese. Fra i suoi ambiti di ricerca e di traduzione: letteratura storica 'colta' e 'popolare'; letteratura declamata; gli scrittori Mori Ogai e Yukio Mishima. È autrice di volumi sulla didattica del giapponese.

Barbara Ronchetti, docente di letteratura russa, ha indagato il concetto di "immagine poetica". È autrice di monografie e saggi sulla letteratura russa moderna e contemporanea, con particolare riferimento alla poesia del Novecento, di cui si è occupata anche in diverse traduzioni.

ISBN 978-88-9377-099-6



9 788893 770996

