lettere aperte



Impressum

lettere aperte erscheint jährlich in Form von Themenheften. Einzelhefte können auch von GastherausgeberInnen verantwortet werden. Entsprechende Vorschläge sollen nicht mehr als 6000 Zeichen umfassen und an folgende Mailadresse gerichtet werden:

redazione[at]lettereaperte.net

Eingereichte Aufsätze durchlaufen ein Peer-Review-Verfahren (double-blind).

Publikationssprachen sind das Italienische und Deutsche; es sind auch Zusendungen auf Englisch und Französisch möglich. Hier finden Sie auch das Stylesheet zur Manuskripteinreichung sowie eine Formatvorlage für Word, in der Sie direkt Ihren Beitrag verfassen können.

Redaktion

Albert Göschl (Universität Graz)
Fabien Kunz-Vitali (CAU zu Kiel)
Andrea Renker (Universität Konstanz)
Daniel Winkler (Universität Wien)
Guido Furci (Paris 3,
Sorbonne Nouvelle – Sorbonne Alliance)

Gestaltung

Gerhard Moser Daniel Schneider Programmierung www.pepperweb.net

Wissenschaftlicher Beirat

Rudolf Behrens (Bochum)
Steffen Schneider (Universität Graz)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Hamburg)
Judith Kasper (Frankfurt/Main)
Florian Mehltretter (München)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Wien)

Abbildung auf Titelseite: Ernesto Parmeggiani, *Orfeo sul monte Radope*, 1902; Bildrechte: Archivio fotografico del Museo Civico di Modena, CC BY-SA 3.0.

Quelle:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernesto_Parmeggiani,_Orfeo_sul_monte_Radope,_olio_su_tela,_1902.TIF

ISSN 2313-030X



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Colophon

lettere aperte esce ogni anno in forma di quaderni tematici. Singoli numeri speciali possono essere diretti da curatori esterni su invito. Le relative proposte non devono superare i 6000 caratteri e devono essere inviate al seguente indirizzo di posta elettronica:

redazione[at]lettereaperte.net

Tutti gli articoli proposti alla rivista vengono sottoposti al sistema di double blind peer review. Le lingue per la pubblicazione sono l'italiano e il tedesco, ma possono essere inviati anche articoli in inglese o francese. Si prega di consultare le norme redazionali e di utilizzare il template predisposto.

Redazione

Albert Göschl (University of Graz) Fabien Kunz-Vitali (CAU zu Kiel) Andrea Renker (Universität Konstanz) Daniel Winkler (Università di Vienna) Guido Furci (Paris 3,

Sorbonne Nouvelle – Sorbonne Alliance)

Layout

Gerhard Moser Daniel Schneider Programmierung www.pepperweb.net

Comitato scientifico

Rudolf Behrens (Bochum)
Steffen Schneider (Graz)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Amburgo)
Judith Kasper (Francoforte)
Florian Mehltretter (Monaco)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Vienna)

Immagine in copertina: Ernesto Parmeggiani, *Orfeo sul monte Radope*, 1902; Copyright: Archivio fotografico del Museo Civico di Modena, CC BY-SA 3.0.

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernesto_Parmeggiani,_Orfeo_sul_monte_Radope,_olio_su_tela,_1902.TIF

ISSN 2313-030X



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

Inhalt | Indice

Einleitung Introduzione	
Steffen Schneider Introduzione	5
Beiträge Contributi	
Anna Cafaro	
Creatività, figlia del caos Un bisogno vitale	7
Paul Strohmaier	
Le flessioni dell'anguilla	
La creatività di Montale in quattro paradigmi	25
Margherita Zanoletti	
Bruno Munari	
Teoria e pratica della creatività	39
Albert Göschl	
Riflessioni sul concetto d'ispirazione in due saggi di Italo Svevo e Luigi Pirandello	57
Guido Furci	
Quand "tout est vrai, mais" : mémoire et "imagination créatrice" dans	
Les naufragés et les rescapés <i>de Primo Levi</i>	67
Lettera aperta	
Maurizio Ferraris	
Istruzioni Increative	87

Introduzione

Steffen Schneider (Graz)

L'idea della creatività non ha perso nulla del suo fascino fino ad oggi. Chi non vorrebbe essere creativo? Inventare cose nuove, portare innovazioni nel mondo – questo è il modo per guadagnare prestigio, forse fama, e nel migliore dei casi anche molti soldi. La stupenda carriera del concetto di creatività riflette i profondi cambiamenti culturali che hanno avuto luogo nel corso del Novecento, e ancor oggi ci affascina. Le origini del concetto di creatività risalgono da un lato all'idea teologica della *creatio*, cioè all'atto incomprensibile e trascendente con cui Dio creò il mondo; dall'altro il concetto è strettamente legato alla *Genieästhetik* elaborata nella Germania settecentesca: in quel periodo il concetto di genio, che a sua volta ha una preistoria lunga e complessa, acquista importanza come termine che si oppone alle regole delle arti, ma che ha anche una dimensione politica perché diretto contro il gusto aristocratico. Il culto del genio diventa molto popolare durante l'Ottocento in cui si venerano le grandi personalità creative, gli artisti, autori, compositori e, perché no?, anche gli scienziati e i politici.

Sebbene a tutt'oggi qualcosa di questo culto démodé del genio persista, ci piace credere che la creatività non sia più il possesso di personalità titaniche come, diciamo Beethoven o Verdi, ma piuttosto un fenomeno universale. Infatti, la creatività si è liberata dai legami con il genio per diventare una questione democratica, alla portata di tutti. I contributi di questo numero affrontano, attraverso una serie di "studi di casi", diverse accezioni della creatività nel Novecento. Gli approcci proposti e le tematiche prese in esame nei saggi del presente volume sono diversi, e vanno dalla nozione formalista di innovazione tramite l'alienazione, alle teorie dei sistemi, del caos, dei neuroni specchio.

Nonostante le differenze fra le definizioni e le concezioni della creatività, un filo comune sembra attraversare tutti i contributi: la dottrina della grande personalità unica cede sempre più il passo, al più tardi all'inizio del XX secolo, all'idea che la creatività abbia origine non nei soggetti geniali, ma nelle relazioni che le persone creative costruiscono con gli oggetti, i sistemi di rappresentazione della realtà. Che la creatività nasca dalla noia, dall'operosità o venga intesa quale necessità nel processo di costituzione di un discorso di tipo testimoniale, che la si rapporti all'alienazione dei fatti e dei linguaggi, alla scoperta dei neuroni specchio o alla teoria del caos: indipendentemente dalle specificità di ciascun cobtesto, sembra che col tempo questa nozione diventi sempre più indissociabile dalla fede nel lavoro, nelle tecniche, nella sperimentazione formale.

La creatività di oggi cui tutti possono accedere ha senza dubbio un potenziale emancipatorio. Tuttavia, questo vantaggio comporta il rischio che la stessa creatività si possa trasformare in tirannia. Se tutti sono capaci di essere creativi, allora nessuno ha una scusa per non esserlo. E vediamo nella realtà quotidiana che la creatività corre il rischio di diventare uno strumento del sistema capitalista per creare sempre nuovi bisogni e nuova merce. È a questo sviluppo che il filosofo Maurizio Ferraris dedica l'ironico intervento conclusivo.

Per tutti questi motivi ci è sembrato importante esaminare le trasformazioni del concetto di creatività, le sue sfaccettature plurimediali e interdisciplinari, sulla base di alcune tappe fondamentali della storia culturale italiana del XX secolo. La selezione è, naturalmente, incompleta,

come non potrebbe essere altrimenti nell'ambito di una pubblicazione qual è quella che proponiamo. Ma speriamo di dare con queste pagine un impulso a ulteriori riflessioni sui discorsi che si possono fare intorno al concetto, mobile e affascinante, di creatività.

Per il diritto di riproduzione delle immagini contenute in questo numero di *lettere aperte* ringraziamo *LaMaurizioCorraini srl* e la *Fondazione Cirulli*.



How to cite | Come citare: Schneider, Steffen (2020), "Introduzione." In lettere aperte vol. 7, pp. 5-6. [permalink: https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-72020/450]

Creatività, figlia del Caos. Un bisogno vitale.

Anna Cafaro (London)

"Scoprite nuovi mondi o affogate." A chi si rivolgeva Gabriello Chiabrera, agli scienziati o agli artisti? Premesso che arte e scienza partecipano a un processo unico di conoscenza (Eric Kandel), entrambe condividono processi evolutivi e creativi simili. Per Gallese e Ceruti l'essere vivente si sviluppa attraverso continue creazioni reali e virtuali. Ma queste realtà virtuali sono autentiche? Dopo tutto, cos'è la creazione? Possono creare tutti? C'è una responsabilità implicita nel processo creativo? In questo articolo si riflette sulla creatività intesa come creazione di novità, in relazione ai processi teatrali e alle teorie scientifiche del Caos e della Complessità. Alla luce delle ultime ricerche neuro-scientifiche (i.e. neuroni specchio) si esplorano i processi creativi nella comunicazione inter soggettiva e la responsabilità degli artisti nei riguardi della società. Nello specifico, l'articolo è strutturato in 6 sezioni: creazione come processo comune in natura e in arte; b. creazione come conoscenza; c. creazione come innovazione; d. creazione in teatro come ricerca della verità; e. processo creativo basato sui neuroni specchio; f. processi creativi tra responsabilità sociale e diritti umani.

"Discover new worlds or drown." Who was Gabriello Chiabrera talking to? To scientists or artists? Given that art and science contribute to the same process of knowing (Eric Kandel), both share similar processes of evolution and creation. Gallese and Ceruti believe that living beings develop through continuous real and virtual creations. Are such virtual realities authentic? After all, what is creation? Is everybody able to create? Is there a responsibility implied in the creation process? This article reflects on creativity interpreted as the creation of novelty, in relation to theatrical processes as well as to Chaos and Complexity Theories. In the light of the most recent neuroscience research (mirror neurons) it also explores the creative processes in intersubjective communication and the responsibility of artists with regard to our society. Specifically, the article is structured in six sections: a. creation as a common process in nature and art; b. creation as a 'knowing' process; c. creation as innovation; d. creation in theatre as a search for the truth; e. creation processes based on mirror neurons; f. creative processes between social responsibility and human rights.

Molte cose sono nel secreto tesoro dell'orden della natura, che a chi non le sa, sieno per parer veramente impossibilissime. Girolamo Ruscelli. *Trattato del modo di comporre* (1539)

Quando si parla di creazione si è tentati di associarla al mondo dell'arte, dell'immaginazione e dell'innovazione tecnica, e relegarla in posizioni esclusive nei confronti delle altre attività umane. Molte sono le ricerche e i contributi sulla creatività nel XX sec. nei campi della psicologia, pedagogia e filosofia.¹ Ma alla luce delle ricerche scientifiche degli ultimi sessant'anni e della nuova epistemologia non si può non collegare l'atto creativo all'essere vivente e alla sua natura biologica. Oggi, riflettere sui processi creativi attraverso i metodi offerti dalle nuove scienze² vuol dire innanzitutto inscrivere tali processi in una concezione olistica del pensiero e di conseguenza considerare l'artista come *sistema*, in una rete di sistemi. Il sistema è infatti la chiave per entrare nella complessità meravigliosa sia del mondo in cui viviamo che dell'arte e della creazione.

Questo lavoro è parte di una ricerca più ampia in cui si tracciano delle analogie tra arte e scienza, nello specifico tra i processi di sviluppo in natura e i processi creativi in arte. Lo scopo della ricerca è dimostrare le intime connessioni tra il discorso umanistico e quello scientifico e come le ricerche in entrambi gli ambiti possano contribuire insieme a creare un approccio multidisciplinare volto ad approfondire la comprensione dei processi creativi e conoscitivi. In questo

articolo, si rifletterà sulla creatività intesa come creazione di novità, in relazione ai fenomeni teatrali. Inoltre, alla luce delle recenti scoperte neuroscientifiche (per esempio i neuroni specchio), ci si interrogherà sui processi creativi nelle relazioni intersoggettive e sulla responsabilità degli artisti e della società. In particolare, si vuole dimostrare che:

- a. la creazione avviene seguendo uno stesso processo sia in natura che in arte e in entrambi i campi equivale a una negoziazione di significati;
- b. creare equivale a conoscere ed è una capacità di tutti gli esseri viventi;
- c. creazione è invenzione:
- d. creazione teatrale come ricerca della verità;
- e. creazione e neuroni specchio: la prima forma di creazione nelle relazioni intersoggettive si basa sulla simulazione incarnata grazie ai neuroni specchio (premotori);
- f. è responsabilità degli artisti creare modelli culturali positivi che possano coinvolgere e indirizzare i processi creativi dei singoli individui; è responsabilità della società garantire il processo creativo come diritto umano.

a. Creazione è negoziazione di significati

Già nei primi decenni del XX secolo filosofi e scienziati come Henri Poincarè e Alexander Bogdanov si interrogano sul valore della scienza e sulla sua relatività; successivamente, con il principio di complementarietà di Bohr e quello di indeterminazione di Heisenberg crolla il determinismo meccanicistico e, alla fine degli anni quaranta, nasce un "pensiero della complessità." A partire dagli anni 50, i chimici Ilya Prigogine e Isabelle Stengers studiano i sistemi biologici dinamici, in particolare il Caos e la Complessità, e nel 1979 ribattono a *Il Caso e la Necessità* di Jacques Monod (1970), con *La Nuova Alleanza*, rivendicando i legami tra cultura umanistica e quella scientifica. Da allora, la complessità come chiave di un nuovo pensiero è sostenuta e formalizzata da filosofi come Edgar Morin, Douglas Hofstadter, Mauro Ceruti, e altri.

Per Prigogine e i nuovi filosofi della scienza, il mondo è inteso come un'entità complessa, un sistema di sistemi, di natura gerarchica dalla cellula al pensiero e alle emozioni. Proprio sul sistema si basa la concezione della materia, della vita e di tutti i processi percettivi e cognitivi. La conoscenza stessa si riduce a un fenomeno di relazioni che, sotto le spoglie di sistema, viene a costituire il perno principale attorno a cui ruota ogni attività umana. Il sistema, dunque, diventa il nucleo di tutta una concezione filosofico-scientifica.

Dal greco *synestai* (porre insieme), per sistema in tale concezione s'intende non una giustapposizione passiva di un certo numero di elementi, ma un'entità attiva in continuo movimento. La peculiarità del sistema è che il movimento non deriva da alcuna forza esterna, ma dalle continue interazioni tra gli elementi che questi stessi sono in grado di generare. Sicché si tratta di una forza interna al sistema dovuta non agli elementi, ma allo scambio di energia tra gli elementi (in accordo con quanto afferma la teoria quantica).⁴

In un lavoro precedente sono stati comparati i processi creativi in natura suggeriti da Prigogine e dai suoi colleghi, ai processi creativi in teatro, inteso come campo di ricerca della comunicazione (cf. Cafaro 2009). La comparazione è avvenuta attraverso i concetti offerti dalla Teoria del Caos e della Complessità con lo scopo di avvicinarsi alla comprensione dei meccanismi creativi che avvengono in teatro. Dalle analogie tracciate tra i due campi, consegue che l'atto creativo in natura e quello in teatro avvengono seguendo una stessa modalità e condividono le stesse caratteristiche. Qui di seguito ne leggiamo alcune che interessano il nostro discorso:

- 1. l'attore e lo spettatore si possono considerare sistemi dinamici complessi, e in quanto tali, processi creativi costanti; conseguentemente, ogni performance e ogni fruizione si rinnovano costantemente e non possono mai ripetersi in modo uguale.
- L'interazione tra attore e spettatore avviene sotto forma di uno scambio di energia. La qualità, e non la quantità, delle interazioni definisce la creazione di significati. Maggiore sarà la diversità degli input, migliore sarà la qualità delle interazioni.
- 3. Il terzo sistema creato dallo scambio di energia tra l'attore e lo spettatore rappresenta l'opera d'arte, che non è oggettiva e quindi uguale per tutti gli spettatori, ma soggettiva in quanto dipende dalla relazione che ciascun ricettore instaura con il creatore-artista.
- 4. Ogni sistema genera interazioni adattive con l'ambiente: il sistema, cioè, incorpora continuamente elementi nuovi e diversi con cui confrontarsi. Anche se gli elementi sono gli stessi, le interazioni saranno sempre diverse, per cui non esiste un sistema che si ripeta uguale a se stesso. Ciò esclude l'isolamento dell'artista, dell'opera d'arte e del ricettore. La creazione, in quanto sviluppo di un sistema, include costantemente l'ambiente in cui il sistema opera.

Questi quattro punti dimostrano che un testo, seppur fisso, diventa arte nel momento in cui la natura umana dell'attore gli dà vita e lo esprime. L'inserimento continuo e costante del 'nuovo' nel sistema attore-spettatore contribuisce alla costruzione di senso dell'opera. Ma da dove viene il 'nuovo'? Grazie all'improvvisazione, l'attore stabilisce relazioni non lineari tra il testo e gli spettatori attraverso sottotesti paralleli che egli crea ex-novo (Cafaro 2009). Tali relazioni accadono in virtù di una 'complessizzazione' del testo che arricchisce il suo significato letterale. Lo scambio di energia tra attore e spettatore mantiene un livello di tensione costante tra ordine e caos, in grado di generare complessità e quindi di creare significati. Complessizzare il gesto dell'attore vuol dire arricchirlo di energia, di tensione e conflittualità, moltiplicando le linee di pensiero a esso sottese (Sanchis Sinisterra). Complessizzare l'attuazione⁵ equivale dunque a 'creare' il testo in scena.

Erich Köhler afferma che "la costruzione di un sistema è strumento di appropriazione, e non di riproduzione, della realtà" (Köhler 1982, 17). Köhler si basa sulla teoria del sociologo tedesco Niklas Luhmann secondo cui "l'utilità del sistema consiste nella sua capacità di ridurre, costituendo un significato, la complessità del reale" (ibid.). Infatti, il sistema, mentre da un lato organizza la realtà attorno a dei punti che costituiscono i nodi della sua rete, dall'altro, esso arricchisce le relazioni di ogni elemento della rete con tutti gli altri. In questo senso, creare una struttura equivale a ridurre la complessità generale e ad aumentare la complessità specifica.

Applicando le tesi di Luhmann al teatro, siamo in grado di dedurre che in quello teatrale, in quanto sistema socioculturale, avviene lo stesso fenomeno: attraverso la complessità del testo rappresentato – allo stesso tempo e paradossalmente – lo spettatore è messo nelle condizioni di costruire un significato quindi di ridurre la complessità del reale; mentre l'attore costruisce delle complessità specifiche, lo spettatore riduce la complessità generale. La complessità è strumento

di esplorazione di possibili mondi che non esistono, ma che potrebbero esistere; dunque, creare equivale a investigare la potenzialità.

Ecco un esempio di complessizzazione. In scena, l'attore può esprimere una battuta in molti modi, ed è proprio il modo in cui la esprime ad arricchire il significato letterale con possibili interpretazioni, con vari significati. Immaginiamo che l'attore A reciti all'attore B: "Adesso vado via" ma non si allontana, anzi continua a guardare l'altro attore. Questo comportamento sorprende lo spettatore il quale comincia a interrogarsi sul perché A non vada via. A questo punto, cerca le sue risposte in altri elementi, per esempio negli sguardi, nelle intenzioni e nelle reazioni di B. Comincia a fare le sue ipotesi per dare coerenza a quel gesto. Una possibile risposta potrebbe essere che A abbia paura di B, un'altra che A voglia sfidare B, etc. Lo spettatore sta esplorando mondi possibili, l'indicibile di quella frase. Può succedere che le sue ipotesi non coincidano con le intenzioni dell'attore A ma ciò non ha importanza, a patto che quel significato soggettivo non stravolga il senso generale dell'opera. Allora negoziare un significato vuol dire per lo spettatore dare un senso, una coerenza logica alla frase in base non solo al testo, ma anche agli elementi che riesce a 'rubare' all'attore: ai sottotesti nascosti nel tono di voce, nei gesti, nell'espressione, nella luce, etc. Questo esempio illustra come la creazione - o conoscenza di un mondo possibile - avvenga nel "territorio dell'ignoto", dell'incertezza che causa disorientamento. Nel momento della crisi il sistema non resta passivo e immobile, ma si adatta creando una soluzione.

Se osserviamo un sistema in natura, attraverso gli strumenti offerti dalla Teoria del Caos, noteremo che il suo movimento è dato dall'alternarsi di caos e ordine. Dall'ordine si passa al caos attraverso un processo di accumulazione di input; questo provoca uno scoppio. In seguito allo scoppio il sistema si auto organizza e sceglie un'unica soluzione al suo problema. Lo scoppio riconduce all'ordine, e così via. Tradotto in arte, questo processo vuol dire che dalle infinite possibilità di significazione si passa a un unico senso cui affidare l'interpretazione. Il caos rappresenta l'accumulo di possibili soluzioni offerte al sistema e l'ordine rappresenta la scelta del sistema di una soluzione che garantisca la continuità e lo sviluppo del sistema stesso. Quella soluzione è innovazione.

Lo scienziato Ilya Prigogine spiega che il fenomeno della creatività ha due dimensioni: l'attività degli individui innovatori e la risposta dell'ambiente. L'innovazione è una fluttuazione accettata dall'ambiente (Prigogine 1992). Cosa vuol dire? Se per esempio scagliamo una pietra nel letto di un fiume, si possono avere due possibilità: 1. se la pietra è troppo piccola, non crea nessuna perturbazione, né creazione, perché il sistema non si allontana dall'equilibrio; 2. se la pietra è troppo grande, si causa una catastrofe, uno tsunami che destabilizza il sistema-fiume. Affinché si crei un'onda diversa e nuova, che arricchisca quelle costanti del fiume, senza destabilizzarne il corso, la nuova onda non deve superare una soglia critica di fluttuazione. Il fiume accetterà la nuova onda (negoziazione) e si stabilizzerà in base ad essa creando un nuovo sistema. In questo senso possiamo dire che il sistema ha un'identità in continua trasformazione o, con le parole di Zygmunt Bauman, un'identità liquida.

È come se si accendesse un fuoco sotto una pentola con acqua e le gocce d'acqua cominciassero a muoversi sempre più euforicamente, fino a saltare all'impazzata. Allo stesso modo, possiamo immaginare che durante l'improvvisazione dell'attuazione, gli elementi si combinino sempre più velocemente in base ad associazioni, ricordi, assonanze, prestiti, ripetizioni, similitudini, e quant'altro, per dar luogo a gesti, squardi, allusioni, etc.

Così come succede in natura, se il sistema-attore scegliesse, tra le mille possibili, una soluzione completamente diversa dal sistema, estranea a esso, questa supererebbe la soglia critica e una battuta o un gesto sarebbero fuori luogo. Il sistema-attore, invece, dovrà scegliere una soluzione che non sia né uguale, né troppo diversa ma simile e compatibile; una variante della precedente, una novità in cui la precedente sia riconoscibile, e al tempo stesso che conduca al senso globale dell'opera; dovrà negoziarla continuamente con il pubblico e con gli elementi del suo sistema. Si pensi ad esempio alla forma musicale 'Tema con variazioni': Il tema è riproposto più volte e ogni volta sarà nuovo e originale, ma con l'idea tematica sempre presente. Ebbene, anche l'attore, come ogni artista, deve creare il suo tema con variazioni.

Dunque, in presenza di molteplici possibilità, il sistema sceglie la soluzione più adatta, secondo delle logiche interne al sistema definite in biologia *Mente*. Il sistema sembra oscillare, allora, tra condizioni vincolanti e libertà, tra necessità e caso. Esso è per un senso 'deterministico' poiché la soluzione scelta dal sistema è determinata dalle condizioni del sistema stesso; per un altro è aleatorio poiché le combinazioni degli elementi sono infinite e arbitrarie.⁶

Caos Deterministico sembra una combinazione ossimorica, ma, in effetti, non lo è. Si potrebbe erroneamente pensare che caos sia sinonimo di caso (curiosamente suo anagramma), o che si riferisca a un totale disordine; al contrario, i sistemi caotici sono sistemi dinamici, molto ben organizzati e sempre prevedibili anche se a breve termine. Il caos non è casualità, né totale mancanza di ordine, ma, secondo la Teoria del Caos, esso è un ordine così complesso che sfugge alla percezione e alla comprensione umana. In un sistema caotico l'ordine e il disordine si scontrano continuamente riuscendo a mantenere la stabilità. Infatti, la dimensione prediletta dalla teoria della complessità è l'orlo del caos, poiché la vita e la creazione attecchiscono solo nella discontinuità di questo territorio sfumato e ambiguo. È un momento di crisi che richiede una soluzione di emergenza. Calvino, nelle sue Lezioni americane, afferma: "tra queste due strade [ordine e caos] io oscillo continuamente e quando sento d'aver esplorato al massimo le possibilità dell'una mi butto sull'altra e viceversa" (Calvino 2000, 72).

Quello dell'attore che improvvisa il suo testo è un sistema caotico in cui ritroviamo il territorio sfumato e ambiguo che abbiamo visto in fisica. La sfida dell'attore sarà mantenere la sua attuazione (la sua creazione) in un territorio sfumato e ambiguo perché questo permetterà il processo creativo dello spettatore.7 Se il Caos non ci fosse e l'attore sapesse esattamente cosa fare e cosa dire con delle modalità fissate, si tratterebbe di un sistema statico, in perfetto equilibrio senza nessuna creazione di novità o di 'vita' che nel nostro caso equivale ad arte. Non ci sarebbe produzione di significato al di fuori dell'unico significato letterale che sarebbe trasferito meccanicamente dall'attore allo spettatore. Soltanto la presenza dinamica del caos, produce complessità di significati, poiché favorisce la produzione di relazioni all'interno di un livello e tra più livelli.

Possiamo concludere che la creatività è una facoltà che appartiene a tutti gli esseri viventi e consiste in una creazione continua di senso, di innovazioni al proprio sistema. Creazione e innovazione coincidono giacché il sistema sceglie la soluzione più consona, cioè più utile e funzionale alla continuità e allo sviluppo di se stesso (autopoiesi). La creazione di novità fa parte della nostra vita quotidiana, dal più banale problem-solving di come vestirsi la mattina al più sofisti-

cato momento di creare un personaggio letterario o un tema musicale, etc. Essa, in quanto processo basato sulle relazioni di elementi, è del tutto soggettiva, per cui ciò che è nuovo e significativo per una persona può non esserlo per altre persone.

È curioso notare come il termine creazione definisca il processo di sviluppo di tre sistemi: quello dell'artista, quello dello spettatore e quello dell'interazione tra artista e spettatore.

b. Creare è Conoscere

La creazione non è solo costruzione di significati, ma anche comprensione della realtà, in quanto nel costruire un significato si riduce la complessità della realtà e si comprendono alcuni aspetti dei suoi fenomeni. Si è detto che l'arte non si quantifica materialmente, ma è una continua negoziazione di significati tra gli individui *creatori* e i ricettori che si trasformano in altrettanti *creatori*. I filosofi della scienza Briggs e Peat affermano che l'arte, come la scienza, non è che un insieme di relazioni tra un fruitore e un oggetto⁸ che esiste soltanto *hic et nunc*, cioè nel momento, nel modo e nel contesto in cui ha luogo la relazione. L'arte, dunque, è equiparata alla scienza ed entrambe discutono la possibilità di raggiungere la conoscenza assoluta. Essendo impossibile conoscere tutto, ciò che si può perseguire è allora una conoscenza approssimata dell'oggetto di studio e dei processi stessi. Ne consegue che la conoscenza non è più acquisizione di dati oggettivi, ma piuttosto la comprensione dei processi e delle relazioni che governano i fenomeni cognitivi. Secondo Mauro Ceruti

il rapporto tra coscienza e conoscenza è segnato da inesauribili limitazioni ma che sono fonte di emergenza del nuovo. A ogni presa di coscienza corrisponde sia una nuova conoscenza sia la produzione di nuovo inconscio cognitivo. Di conseguenza, a ogni aumento di conoscenza corrisponde un aumento di ignoranza. (Ceruti 1985, 34)

I limiti però non sono barriere, ma rimandano ai meccanismi costruttivi delle conoscenze. Essi diventano un luogo critico attraverso cui accade l'emergenza, la creazione di novità. In un certo senso, il limite della conoscenza è un miraggio, un orizzonte che non si raggiunge mai. Ceruti specifica che "da un'epistemologia della rappresentazione si passa a un'epistemologia della costruzione" (ibid.).

Il punto di vista di Prigogine e dei suoi colleghi conduce inevitabilmente anche alla riconsiderazione del concetto di osservazione e di esperimento, nonché a quello di verità. Se le leggi non
dicono nulla di preciso e di affidabile riguardo a un fenomeno che accade nello spazio e nel
tempo, se sono ormai soltanto la descrizione di una possibilità che le cose accadano, allora la
scienza si riduce ad essere solo uno dei possibili discorsi sul mondo, o un discorso provvisorio.

Da questo discorso si deduce che la scienza non è più depositaria dell'unica verità del mondo.
Convolti dalle riflessioni di Ceruti, diremo facilmente che si passa da un'immagine della scienza
come *epistème*, ¹⁰ cioè sicurezza e certezza, a una immagine della scienza come *doxa*, cioè sapere
ipotetico, opinione (ibid., 25s.). Si stabilisce una sorta di passaggio di staffette della verità: la
scienza lascia il posto alla complessità, depositaria di tante verità per quanti osservatori si vogliano approssimare ai fenomeni naturali. Conoscere è allora un sistema complesso che include
osservatore e osservato, poiché entrambi appartengono inscindibilmente allo stesso mondo.
Perciò, la realtà si crea nel momento in cui è osservata da una persona. In questo senso, il pro-

cesso di creazione equivale a quello della conoscenza, visto che entrambe arte e scienza offrono solo uno dei possibili discorsi sul mondo.

Ognuno, dunque, crea la propria verità basata su una conoscenza soggettiva. In riferimento all'arte del pittore Giacometti, Stefano Jossa, afferma che

astrattismo e realismo, metafisica e individuo, non sono in contraddizione: invece di copiare l'oggetto come appare, Giacometti comincia a copiare quello che vede. La forma nasce nella percezione dell'osservatore anziché nella realtà delle cose: non è artificio dell'artista, però, ma esperienza visiva. Concentrarsi sul particolare rischia di far perdere l'insieme, ma rendere l'insieme è un gesto di rinuncia conoscitiva. L'esempio più efficace di questo dramma compositivo è la testa piatta e incisa del padre, un bronzo del 1927, dove il volto è appiattito e i particolari sono incisi, appunto, per passare da ciò che è conosciuto a ciò che è visto – dal riconoscimento alla visione.¹¹

Per Giacometti l'opera d'arte equivale alla sua personale visione dell'oggetto: dunque, la sua verità coincide con la sua conoscenza dell'oggetto.

c. Creazione è Invenzione

La creazione riguarda un vero e proprio processo di ricerca che riguarda una fase relativa al momento dell'*inventio*, quindi al reperimento dei materiali che poi – seguendo il discorso della retorica classica – si ordinano e si esprimono (*dispositio* ed *elocutio*).¹²

Nel nostro caso *inventio* non è combinazione di elementi già preesistenti, ma creazione di nuove realtà. L'attore, infatti, nel momento dell'attuazione, non si limita a combinare i vari elementi del suo repertorio, quali i gesti, le posizioni, i ritmi. Questi è in grado di creare ex-novo il suo materiale, seguendo una modalità non cosciente ma delegata al suo sistema, alle sue emergenze. Di modo che egli, durante lo spettacolo, non solo crea il suo repertorio originale, ma afferma la sua identità artistica, il suo idioletto espressivo, il suo stile (basti pensare a Dario Fo, a Roberto Benigni), più sarà la possibilità fisico-tecnica di lasciarsi andare, di improvvisare, di ricercare in se stesso, e maggiore sarà la percentuale di originalità della sua identità artistica. Il suo sistema aggiornerà continuamente le conoscenze testuali e tecniche intessendo relazioni continue tra quegli elementi fissi e il suo presente biologico, il suo essere vivo e cangiante (Cafaro 2009).

A proposito dell'invenzione, già Bacone (Francis Bacon), nel primo Seicento, differenzia la scoperta di ciò che non si sa dalla rievocazione dei saperi antichi. Come ricorda Rena Siska-Lamparska, secondo Bacone

[Di invenzioni] ve ne sono due specie: l'invenzione delle arti e quella degli argomenti [...] La prima può essere chiamata propriamente invenzione, dato che significa scoprire cose ignote, la seconda invece non è che la memoria delle cose già note e solo rievocate. (Siska-Lamparska 2005, 158s.)

Considerando la 'prima specie', Bacone intuisce che la creazione ex-novo non si riferisce ai materiali, ma alle relazioni che sorgono tra di loro. Scoprire cose ignote da cose già note non è altro che immergersi nel sistema complesso dei singoli elementi e lasciarsi affascinare dalla 'meraviglia' delle novità. Lo scienziato-cacciatore baconiano 'inventa' solo nel momento in cui si avventura "in uno spazio vasto e non noto" anziché cacciare nella "riserva degli *exempla*" e, restando nella metafora della caccia, egli 'conquista' la sua preda, "ossia crea(re) le invenzioni" con

l'ausilio di "abilità e apertura mentale" (ibid., 169). Ne deriva che la verità del filosofo-scienziato diventa la conquista del nuovo da parte di un uomo intelligente, creativo, fantasioso, oltre che buon osservatore scientifico. Nel caso specifico dell'attore si direbbe che egli debba essere anche molto ben preparato tecnicamente. L'invenzione "ossia scoprire cose ignote" (ibid.) è per Bacone, come per Caloprese, "la ricreazione" o "trasformazione artistica della realtà materiale con infinite possibilità di scoperte" (ibid.), un'elaborazione originale di elementi reali non ancora considerati. A proposito del rapporto tra l'invenzione e la ricezione dello spettatore, continua Siska-Lamparska:

attraverso il realismo delle 'novità' scoperte nella realtà osservata e trasformate nella 'vaghezza' e nel 'bello' delle immagini 'finte', si raggiunge il destinatario, stimolandone l'interesse e la meraviglia. La funzione cognitiva della meraviglia si unisce a quella estetica. [...] 'Alterare i fatti' della realtà empirica in forma poetica si esprime nel bello, elemento imprescindibile dell'invenzione e della meraviglia. (ibid., 169s.)

Alterare i fatti della realtà empirica, come sappiamo dalla scienza oggi, non è ricombinare gli elementi esistenti, ma operare sulle relazioni che tra di loro si possono stabilire. Pertanto diremo che il concetto baconiano d'invenzione come elaborazione e trasformazione della realtà, spiegato attraverso i concetti della Teoria del Caos, è la base filosofica della creatività.

Grazie a questa trasformazione l'artista eleva l'esperienza artistica a una dimensione superiore rispetto a quella di 'semplice intrattenimento' rendendola un'esperienza di vita e non solo di finzione: l'essere artista conduce alla consapevolezza dell'essere individuo e dell'essere parte di una collettività con le responsabilità che questo comporta. L'arte, così intesa, si pone al servizio della ricerca e dell'esplorazione di se stessi, e racchiude il significato della vita stessa di chi la fa.

d. Creazione teatrale come ricerca di verità

A proposito di conoscenza ed esplorazione di se stessi, il teatro è sempre stato un campo di ricerca affascinante. In particolare nel Ventesimo secolo il teatro si fà ricerca e si muove intorno ai concetti di autenticità e credibilità.

Moltissimi sono i registi e gli attori che sperimentano l'arte non come imitazione, o mimesi, quindi rappresentazione della realtà già nota, ma come rappresentazione di una realtà sconosciuta che deve essere prima creata per essere rappresentata o creata in scena nel momento stesso della rappresentazione (poiesi). In questo quadro si inserisce la ricerca sull'attore come essere umano e l'interesse agli aspetti biologici dell'attore—uomo. Nel corso del secolo diviene sempre più ovvia l'importanza del corpo in cui incarnare il testo. Dunque, l'opera d'arte è la combinazione di un testo come elemento fisso e del corpo come sistema vivo e in continua trasformazione. Questa relazione garantisce l'unicità della rappresentazione.

Tra i grandi registi che riconoscono nell'attore l'elemento a cui rivolgersi per cercare la verità dell'espressione vi sono Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud, e Grotowski. E' sorprendente come questi abbiano intuito dinamiche e processi creativi che oggi, a distanza di decenni, vengono spiegate da scienziati e filosofi.

Konstantin Stanislavskij per esempio, già nel 1929 intuisce la necessità di arricchire il gesto con un sottotesto che serva non solo a creare un'intenzione all'attore, ma a poter connettere il gesto a tutto il corpo:

L'attore sarà coinvolto, toccato; la combinazione dei sentimenti necessari per la sua parte emergerà dalle profondità della sua *memoria emotiva*, e questa ha la qualità dell'efficacia e si riversa nell'azione drammatica. Così l'attore scopre che i frammenti singoli del suo ruolo prendono vita, sono arricchiti dall'interazione spontanea di complesse emozioni *organiche*. (Stanislavskij [1929], 1359)

Dunque il gesto è totalmente intriso di memoria emotiva, delle esperienze passate che non solo fanno parte della sua biografia, ma costituiscono un bagaglio culturale condiviso dagli esseri umani di un tempo e di uno spazio. Oggi, grazie ai neuroni specchio (si veda paragrafo f) sappiamo che il gesto dell'attore agisce sullo spettatore in modo unico e soggettivo, modificando la sua percezione e le sue interpretazioni, facendo leva su quel bagaglio culturale condiviso.

Inoltre, Stanislavskij introduce il concetto di 'organicità' che, secondo Erik Christoffersen, esprime una "connessione tra l'attore e il personaggio, la mente, l'interiorità e l'esteriorità fisica, tra il sottotesto come interpretazione e intenzione dell'attore [...] E' un processo creativo costante" Ecco un chiaro esempio di creazione come processo di esplorazione del sè. Ma il regista continua a spingere i limiti della sua ricerca indagando su una relazione olistica dell'attore con se stesso ancor prima che questi cominci la sua attuazione. Il regista afferma che "prima dell'attuazione, ogni attore deve sapere come entrare in quell'atmosfera spirituale in cui, unicamente lì, 'il sacramento dell'arte creativa' è possibile." ¹⁴

Queste parole danno adito a molte riflessioni, ma in questa sede mi limiterò a evidenziare l'importanza attribuita alla preparazione dell'attore come atteggiamento interiore. Il processo creativo include la globalità dell'essere umano, a livello biologico, artistico e spirituale (aspetto che verrà sviluppato da Grotowski, nel secondo Novecento). Infine vorrei riflettere sul termine 'sacramento' scelto dal regista. Se in termini religiosi è inteso come rito sacro che conduce l'uomo alla salvezza, Stanislavskij sembra indicare la speranza che l'arte creativa possa condurre l'artista alla salvezza. Dunque il processo creativo non si limita alla vita terrena, ma va oltre e permette all'artista di raggiungere altre dimensioni.

Nel tentativo di realizzare in scena forme di teatro vivo, e di creare così un linguaggio teatrale specifico e identificativo, grandi artisti si sono avventurati nella sperimentazione e nell'avanguardia: Antonin Artaud, con una forma di teatro totale, Tadeusz Kantor con la creazione di marionette e un teatro della morte; il Living Theatre tra altri. Per tutti, la creazione coincide con la vita stessa ed è la vita che vogliono rappresentare.

Eugenio Barba dirà che per l'attore il personaggio è "un processo di autopenetrazione, di eccesso senza il quale non vi può essere creazione profonda" (Barba 1961, 110). Ma a proposito di processo creativo e ricerca olistica sull'artista non si può non includere in questo breve excursus Jerzy Grotowski secondo il quale "l'attore deve compiere un atto di confessione... un atto totale, quell'atto che desnuda, spoglia, svela, rivela, scopre..." (Grotowski 1968a, 146). Per il Maestro, il testo funge da input all'attore per scavare in se stesso e raggiungere le sue verità. Ma è il gesto ad essere l'espressione visibile degli impulsi interni, quella che lo spettatore vedrà e grazie al quale capirà il significato.

Una ricerca lunga e sofferta lo porterà infatti a teorizzare le dinamiche di stimoli ed impulsi che generano i gesti. Lo stimolo genera un impulso nel corpo che coinvolge l'intero essere umano, il corpo e lo spirito. L'impulso si manifesta oltre che nei gesti anche sotto forma di luce, in ogni parte del corpo dell'attore, nell'attitudine, nello sguardo, nei ritmi e nel respiro "in una sorta di *transluminazione* del corpo" (Grotowski 1964, 110). Grotowski si rende conto che l'energia generata dall'impulso è potente e deve essere canalizzata nei gesti affinché agisca in modo chiaro e forte sullo spettatore. Attraverso il gesto si dà spazio all'impulso che è il risultato di una memoria biografica. Anche in questo caso Grotowski anticipa la funzione svolta dai neuroni specchio.

Non dimenticando la Teoria del Caos, si può anche dire che Grotowski perviene alle stesse conclusioni dello scienziato Prigogine. Per entrambi, l'atto creativo è un fenomeno complesso in cui intervengono le esperienze del nostro passato. Il gesto di uno, come risultato di un impulso che coinvolge tutto l'organismo umano, corrisponde alla novità creativa, come risultante del caos del sistema-uomo. L'ordine e il caos si susseguono, ma coesistono. Grotowski dirà: "*Tra le sponde dei dettagli scorre il fiume della nostra vita*" (Grotowski 1968b, 20).

Con Grotowski e il suo gruppo la ricerca sull'attore si è spinta a limiti estremi, elevando il concetto di teatro a strumento di ricerca dell'umanità. L'arte è veicolo per esplorare l'uomo.

e. Creazione e neuroni specchio

Quando leggemmo il disïato riso esser basciato da cotanto amante questi, che mai da me non fia diviso, la bocca mi basciò tutto tremante. Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: quell giorno più non vi leggemmo avante. Dante: *Inferno*, Canto V, v.133-138

Si è visto al punto a. come il processo di sviluppo di un essere, che coincide con quello creativo e a sua volta con la vita stessa, parta dalla più piccola cellula e arrivi all'organismo nella sua interezza in relazione con il mondo. Infatti, la vita si sviluppa attraverso sistemi di relazioni, in forma gerarchica. La gerarchia sistemica, come nelle scatole cinesi, non tralascia nessun elemento: relazioni di cellule creano tessuti, relazioni di tessuti creano organi, e poi sistemi più complessi fino a creare il corpo. Il sistema-corpo crea relazioni con il sistema-cervello che a loro volta, a livelli più sofisticati, creano sistemi estetici¹⁵ e reti cognitive fino a creare, in termini neuro-scientifici, quelli che il neurofisiologo Vittorio Gallese definisce *sistemi organismi* (Gallese 2015, 83). Questi ultimi comprendono il corpo, la mente, l'intuito, e le emozioni, così come la memoria, lo studio, il talento e soprattutto il contesto esterno in cui si sviluppano.

Da quanto detto fin qui, si evince che tale processo è un bisogno dell'essere vivente che si esplica attraverso il movimento. Ma dove conduce questo sviluppo? Il bisogno cessa di essere tale nel momento in cui l'essere vivente raggiunge il suo status di sistema corpo-mente? Sembrerebbe di no.

Qui entrano in campo le recenti ricerche neurobiologiche in dialogo con altre discipline, che studiando le cellule nervose del cervello, indicano come il processo che stiamo analizzando vada avanti e come il sistema corpo-mente prosegua la sua azione creativa ponendosi in relazione con il mondo esterno. ¹⁶ Continua cioè il bisogno dell'essere vivente di creare altre realtà di là da

se stesso. Sebbene sia impossibile per il sistema creare altre entità materiali sotto forma di corpi, esso è in grado però di creare realtà virtuali sotto forma di energia (immaginazione), attraverso relazioni che instaura con sistemi esterni. È come se il sistema corpo-mente non fosse soddisfatto dell'unica realtà di cui si compone e creasse altri sé, non al di fuori di sé ma al di dentro, inscrivendoli nel suo sistema. D'accordo con Gallese "l'intersoggettività diviene così 'ontologicamente' il fondamento della condizione umana, in cui la reciprocità definisce in modo fondativo l'esistenza" (Gallese 2015, 9). Del resto, che la creazione sia un bisogno biologico dell'essere umano e che si estenda all' intersoggettività non sono concetti nuovi. Già nel 1624, ad esempio, John Donne recitava che nessun uomo è un'isola, ma una parte del tutto (Donne 1624, VIII).

Ciò che interessa noi è che oggi siamo in grado di dimostrare questi principi in termini scientifici e di spiegarli integrando le conoscenze di varie discipline. Oggi possiamo applicare le conoscenze scientifiche all'arte e capire meglio come questa funzioni. Con la scoperta dei neuroni specchio e il meccanismo di simulazione sembra iniziare una nuova era di studi sul cervello e sui rapporti fra le persone.

Per capire cosa siano i neuroni specchio, immaginiamo l'interazione tra una persona A e una persona B, in cui B osserva A. Se A si muove, B potrebbe imitarne l'azione, attivando una categoria di neuroni che induce al movimento. Basti pensare a un bambino che, osservando un cartone animato è indotto a imitarne le azioni e spesso vuole saltare da un tavolo o dalla finestra per cercare di imitare un super eroe. Ma se B si limita a osservare A, succede che si attiva una parte degli stessi neuroni i quali da un lato inibiscono l'azione, bloccandola, mentre dall'altro la simulano dentro il sistema corpo-mente di B (Gallese 2015, 27). Cioè, grazie a una categoria di neuroni specchio, B entrerà in risonanza con A, riconoscerà gli elementi e la natura corporea dell'azione, e sarà capace di ricrearla all'interno del suo sistema a livello potenziale. In un altro esempio, se A sbuccia una mela e B osserva l'azione, B è capace di ricreare in potenza l'azione di sbucciare la mela, come se stesse sbucciandola da sé.

Gallese sostiene inoltre che la simulazione incarnata che accomuna gli animali con gli umani, si arricchisce negli umani di una modalità specifica offerta dal linguaggio. Il neuro-scienziato spiega che il linguaggio ci fornisce una modalità esclusiva di rappresentazione simbolica che definisce *simulazione liberata* (ibid., 75). "Nella ricezione della finzione artistica la nostra inerenza all'oggetto è libera dai normali coinvolgimenti personali diretti con la realtà quotidiana" (ibid., 76) e questo ci permette di fruire esperienze nuove.¹⁷

Accanto ai neuroni specchio entra in gioco anche un'altra categoria di neuroni, i premotori, che permettono addirittura di 'indovinare' lo scopo dell'azione e completare l'azione stessa, sempre a livello potenziale. Questa capacità sembra essere una rivoluzione negli studi comportamentali. Ritornando al nostro esempio, se A sbuccia una mela, ma non la mangia e B osserva l'azione, B è capace non solo di assimilare l'azione di sbucciare la mela, ma di andare oltre fino a mangiarla, sempre in potenza. È come se B immagazzinasse le informazioni osservate, anche se l'intenzione di quell'azione (mangiare la mela) non dovesse coincidere con le intenzioni originali di A (che forse aveva l'intenzione di frullare la mela). Gallese spiega che "esperire un'azione o un'emozione e immaginarsela si fondano sull'attivazione di circuiti cerebrali in parte identici" (ibid., 72). L'interazione tra A e B ha fatto sì che B doppiasse il suo essere: B1 ha solo osservato A, mentre B2 ha 'rubato' gli input al modello (A) e ha creato un suo percorso immaginario, sbucciando e mangiando la mela. L'azione non è astratta ma 'incarnata', inscritta nel suo sistema

corpo-mente. In questo senso, B ha vissuto un mondo possibile, diverso da quello reale. Grazie a questo meccanismo ci immedesimiamo nei personaggi di un film tanto da piangere davanti a scene commoventi. Con Gallese possiamo ipotizzare che " il meccanismo di simulazione incarnata, insieme alle nostre capacità di astrazione cognitiva, ci conferisca la possibilità di creare e vivere mondi immaginari" (ibid., 73).

Da ciò impariamo che su questo tipo di simulazione si basa l'immaginazione che permette a ogni essere umano di creare in qualsiasi momento, dai sogni ad occhi aperti, alle storie raccontate ai bambini la sera, etc. In virtù dei neuroni premotori, è creazione la continuazione di storie iniziate, così come i pettegolezzi di due vicine o di due uomini al bar quando arricchiscono le poche informazioni certe con soluzioni ai problemi o con giustificazioni che rispondono alle loro logiche personali. In altre parole, per sviluppare un mondo virtuale abbiamo bisogno solamente di un input esterno di cui appropriarci che fungerà da *incipit* per la nostra storia virtuale.

Il caso di Dante. Proprio i neuroni specchio oggi ci aiutano a comprendere il meccanismo della risonanza empatica che ha permesso a Paolo e Francesca di baciarsi dopo essere stati coinvolti 'neuronicamente' dal bacio descritto nel libro galeotto. Nello specifico, l'artista, e nel nostro caso l'opera d'arte del libro galeotto, descrive l'amore e in particolare un bacio tra due amanti. Nel momento in cui Paolo e Francesca leggono la storia d'amore si riconoscono in essa, *riconoscono* cioè il significato di quelle parole e di quelle emozioni, ed entrano in *risonanza* con i personaggi della storia. Il bacio nella storia diventa un'azione-modello (input) che attiva nei personaggi il meccanismo di simulazione: Paolo e Francesca esperiscono il bacio in potenza. Di certo, quel bacio virtuale scritto sulla pagina è carico di responsabilità in quanto trascina i lettori a riconoscersi nell'azione e nelle emozioni, e a inscrivere il tutto nei sistemi dei singoli individui, almeno in potenza. Nella storia però avviene che l'azione letta e immaginata induce i due non solo a sentire il bacio potenzialmente, ma a concretizzare l'azione mettendolo in pratica. Dopo aver letto del bacio i due si baciano. Quasi come se la doppia vicinanza dei loro corpi al testo fungesse da cassa di risonanza e amplificasse l'azione di simulazione fino al completamento concreto dell'azione stessa.¹⁸

Si tratta di "un meccanismo che incarna a suo modo una rappresentazione astratta dell'azione, che però è tutto fuorché astratta perché incarnata all'interno del nostro sistema motorio" (Gallese 2007, 4). L'individuo è parte del tutto e potenzialmente contiene il tutto. Gallese chiarisce che:

Grazie alla simulazione incarnata ho la capacità di riconoscere in quello che vedo qualcosa con cui 'risuono', di cui mi approprio esperienzialmente, che posso fare mio. Il significato delle esperienze altrui è compreso non in virtù di una spiegazione, ma grazie ad una comprensione diretta, per così dire, dall'interno. (Gallese 2007, 5)

La simulazione, dunque, è una forma di esplorazione che ci consente di conoscere il mondo. Grazie alla simulazione la mente umana è in grado di progettare e creare nuovi scenari e mondi possibili. Ciò che ancora non c'è ma che, date certe condizioni iniziali, può esistere e diventare concreto. La simulazione è dunque un'anticipazione creativa della realtà del futuro.

Sarebbe lecito chiedersi se il meccanismo di simulazione che avviene nella relazione tra individui si possa considerare imitazione passiva o un processo attivo di creazione. Possiamo però desumere che la simulazione incarnata non è un'imitazione passiva, ma un processo di creazione

attivo vero e proprio poiché coinvolge sempre il sistema corporeo dell'osservatore, la sua natura biologica, la sua memoria, e la sua gestualità.

Quindi, riconoscere e risuonare sono le parole chiave affinché avvenga la simulazione incarnata. Ma come avviene la risonanza? Per capire meglio ritorniamo per un momento all'esempio di A e B (vedi punto d.): per far sì che B si riconosca nelle azioni di A bisogna che B abbia già incorporate dentro di sé quelle componenti che durante l'osservazione entreranno in risonanza con quelle di A. Se B non ha mai visto le mele nella sua vita, l'azione di A di mangiare la mela non scatenerà nessuna simulazione e B non potrà entrare in risonanza con A. B dovrà possedere nel suo bagaglio di concetti culturali quello della mela come frutto da sbucciare e mangiare. Dovrà cioè condividere con A concetti culturali simili. Ciò conferma che si forma nei bambini una sorta di dizionario di gesti ed emozioni che resteranno inscritti nel 'sistema persona' per tutta la vita. Grazie a questo dizionario culturale e a ciò che tutti i membri di una comunità condividono, è possibile manipolare le creazioni di realtà reali o virtuali.

f. Creazione tra responsabilità sociale e diritti umani

Nelle precedenti sezioni si è visto che creare è conoscere se stessi e indagare il mondo; è partecipare nella società attraverso la propria natura biologica. Creare è vivere; è esprimersi con la libertà del proprio essere. È come se il nostro sistema inglobasse elementi nuovi e poi si chiedesse 'Vediamo come reagisco'. E l'arte?

Dopo aver riflettuto sui processi creativi da vari punti di vista, l'arte si rivela, in termini scientifici, un luogo funzionale al processo creativo, o meglio la dimensione in cui avvengono scambi di energia fra due sistemi. In particolare, è un'area in cui un individuo-creatore entra in relazione con immagini reali o virtuali (input esterni) attraverso la totalità del suo essere. In questo luogo esclusivo, gli artisti costituiscono la fonte di tali immagini reali o virtuali, coloro i quali possono e devono intervenire nei processi creativi dei singoli individui. Per Casadei "la valenza più importante di una grande opera è quella di spostare i confini prestabiliti, di aprire le frontiere tra l'ignoto e il noto" (Casadei 2011, 65). Gli artisti vivono e agiscono sull'orlo del caos, al margine della certezza, in quel territorio sfumato e ambiguo di cui si parlava al punto a. La parola o il gesto di un artista dovrebbe agire da 'caos' nella realtà ordinata della vita quotidiana, o come dice lo scrittore J. Mayorga, dovrebbe essere "una mina pronta a esplodere". 19

Grazie alla simulazione incarnata di cui al punto d, gli artisti sono in grado di influenzare la creazione di realtà virtuali, di comportamenti ed emozioni degli spettatori. Con le loro opere artistiche, assurgono a modelli comportamentali ed esistenziali, suggerendo alle persone realtà alternative a quelle vissute nel mondo reale, e stimolando la loro capacità creativa. I processi creativi si possono influenzare non solo agendo sugli input, ma soprattutto agendo sui codici culturali che inscriviamo nei bambini. Da qui scaturiscono le domande sulla responsabilità degli adulti e degli artisti nei confronti dei bambini in particolare; sulla funzione della violenza nei prodotti creativi dei media; sulla funzione del senso critico verso l'arte e la necessità di svilupparlo tra i giovani; sulla tecnologia che limita la creatività umana.

In quest'ultima riflessione, prendo in considerazione i video giochi o i film per bambini basati sulla violenza fine a se stessa. Grazie ai neuroni specchio sappiamo che la violenza potrà generarne altra nei comportamenti degli spettatori, sia in potenza che in azione. Del resto sarebbe

utopico escludere del tutto la violenza dalla vita dei bambini e degli adolescenti. Allora, in che modo la si potrebbe trasformare da manipolazione creativa pericolosa a strumento creativo formativo? Per poterne limitare gli effetti, sarebbe necessario far sì che la violenza mediatica non restasse fine a se stessa, ma si canalizzasse sulla costruzione di possibili realtà positive.

Un'opzione sarebbe quella di associare alla violenza l'esperienza positiva come sua diretta conseguenza. Paragoniamo per un momento il bambino a un software di computer e il creatore del videogioco a un programmatore di computer. Così come il programmatore inscrive nuovi elementi nel software, l'artista potrebbe inscrivere una formula nel sistema del bambino. Così facendo, il bambino-spettatore potrà vivere potenzialmente l'esperienza della violenza, ma sarà proiettato sulla soluzione dei problemi e il suo sistema verrà "abituato" a una sorta di prassi, che collega la violenza a una via d'uscita, a una soluzione positiva. In un primo momento, la simulazione preparerà lo spettatore a creare nuove realtà possibili (virtuali). Poi, subentreranno i neuroni premotori (vedi punto d) come se fossero applicazioni del software e faranno sì che un individuo, previamente programmato, davanti a una scena violenta abbia gli strumenti concreti per reagire nel mondo reale. L'individuo quindi passerà dalla simulazione all'attuazione (o, nei nostri termini, passerà alla creazione di una soluzione)

In altre parole, i modelli artistici proposti dai media potrebbero plasmare il nostro sistema neurologico programmandolo in un modo piuttosto che in un altro. L''happy ending' troverebbe qui una sua base logica e risponderebbe alla responsabilità dell'artista. In virtù di quanto la scienza ci insegna, maggiore sarà il numero di stimoli positivi, maggiori saranno le possibilità di creare mondi virtuali positivi nei singoli individui. I sogni, realizzati o no, sono il nostro vero capitale e gli artisti devono poter costruire sogni.

Conclusione

Alla luce delle riflessioni esposte, si desume che l'atto creativo è un processo biologico insito nel 'sistema-persona', grazie al quale ogni individuo si innova e si rinnova costantemente. Dunque, è responsabilità degli artisti e dei creatori mediatici prendere in considerazione le strategie, i contenuti e le conseguenze dei loro prodotti soprattutto quando questi coinvolgono i bambini e gli adolescenti; focalizzarsi sull'esplorazione delle facoltà umane più che sullo sviluppo della tecnologia.

E' responsabilità della società, non solo valorizzare di più la funzione dei processi creativi nello sviluppo delle potenzialità umane a tutti i livelli sociali, ma garantire altresì lo sviluppo creativo come diritto umano e civile di tutti i cittadini.

How to cite | Come citare: Cafaro, Anna (2020), "Creatività, figlia del Caos. Un bisogno vitale." In lettere aperte vol. 7, pp. 7-23. [permalink: https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-72020/451]

Bibliografia

Barba, Eugenio [1964], Verso un teatro santo e sacrilego. In Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969, ed. Ludwik Flaszen, Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 110.

Bauman, Zygmunt (2003), Intervista sull'identità: Conversazioni con Benedetto Vecchi. Roma-Bari: Laterza.

Briggs, John/F.David Peat (1989), Turbulent Mirror: An Illustrated Guide to Theory. New York: Harper & Row.

Cafaro, Anna (2009), L'improvvisazione dell'Attore nel Teatro di Ricerca Contemporaneo. Tra determinismo e aleatorità. Ravenna: Longo.

Calvino, Italo (2000), Lezioni Americane. Milano: Mondadori.

Casadei, Alberto (2011), Poetiche della creatività. Milano: Mondadori.

Ceruti, Mauro (1985), "La hybris dell'onniscenza e la sfida della complessità." In *La sfida della complessità*, ed. Gianluca Bocchi/Mauro Ceruti, Milano: Feltrinelli.

Donne, John (1624). Devotions Upon Emergent Occasions. Meditations, VIII, London: Thomas Jones.

Christoffersen, Erik Exe (2004), "Introduction to Peripeti and Serendipity" in *Peripeti. Tidsskrift for dramatur-qiske studier* 2, 5-14. [www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf, 06.01.2021]

Flaszen, Ludwik (2001) (ed.), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

Gallese, Vittorio/Michele Guerra (2015), Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze. R. Milano: Cortina.

Gallese, Vittorio (2007), *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale*. Rivista di Psicoanalisi, vol 53, no. 1, 197-208.

Grotowski, Jerzy [1968a], *Teatro e rituale*. In *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, ed. Ludwik Flaszen (2001), Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 146.

— [1968b], *Esercizi*. In *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, ed. Ludwik Flaszen (2001), Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 20.

Köhler, Erich (1982), "Sistema dei generi letterari et sistema della società." In *La pratica sociale del testo*, ed. Carlo Bordoni, Clueb: Bologna.

Morin, Edgar [1977] (1985), Il metodo, Milano: Feltrinelli.

— [1990] (1993), Introduzione al pensiero complesso, Milano: Sperling & Kupfer.

Piacentini, Adriano (2002), Mondi possibili, in Tra il cristallo e la fiamma, Firenze: Atheneum.

Prigogine, Ilya/Isabel Stengers [1979] (1981), La nuova alleanza. Einaudi: Torino.

Prigogine, Ilya (1992), Le leggi del caos. Roma, Bari: Laterza.

Rizzolatti, Giacomo/Corrado Sinigaglia (2006), So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio. Milano: Cortina.

Sanchis Sinisterra, Jose (2003), La scena senza limiti. Perugia: Corsare.

Stanislavskij, Konstantin [1929], "L'arte dell'attore e l'arte del regista", in *Civiltà teatrale del XX secolo*, ed. Fabrizio Cruciani/Clelia Falletti (1986), Bologna: Il Mulino, 135.

— (1961), Stanislavskij on the Art of the Stage, New York: Hill and Wang, 17.

Syska-Lamparska, Rena (2005), *Letteratura e scienza*. *Gregorio Caloprese teorio e critico della letteratura* Introduzione di F. Lomonaco, Napoli: Guida.

Note

- A proposito degli studi sulla creatività si veda il lavoro a cura di Rosati, Lanfranco, e Serio, Nicola (2004), *Le dimensioni della creatività*, Armando ed., Roma, in cui tra altri si analizzano i contributi di Guilford, e Vygotsky, Gardner, Maslow, Dewey e Maritain, e di filosofi italiani come Arieti, Gentile e Rosati.
- ² Si considerano nuove scienze gli studi e le ricerche che favoriscono il dialogo e il confronto tra discipline diverse. Tra cui la Fenomenologia (vedi Husserl), la Neuroestetica (vedi Semir Zeki), la Neurofilmologia (vedi D'Aloia, Eugeni), la Neurofisiologia, la Biomeccanica, etc.
- http://www.complexlab.it/Members/ttinti/articoli/la-sfida-della-complessita-verso-il-terzo-millennio [06.01.2021]
- Fondatore della Teoria dei sistemi, Ludwig von Bertalanffy è il biologo austriaco che nel 1968 pubblica il volume *Teoria generale dei sistemi*. La teoria nacque grazie a osservazioni e scoperte avvenute durante la prima metà del XX secolo, in particolare grazie alla scoperta delle proprietà emergenti per opera del filosofo C.D. Broad.
- Per 'attuazione' si intende la messa in atto del testo da parte dell'attore; la performance dell'attore di un testo specifico. Per maggiori chiarimenti sulla scelta del termine vedi Cafaro (2009), *L'improvvisazione dell'attore*.
- Già nel 1300 Raimondo Llull, come rivelato nella sua *Ars Magna*, aveva percepito che la creazione è un processo naturale ed è prodotto dalla combinazione di elementi semplici, basici. Ciò che aveva ipotizzato il monaco, però, era un metodo in modo da controllare razionalmente tutte le possibili infinite combinazioni. Grazie alla Teoria del Caos sappiamo che le combinazioni sono aleatorie, e che la creazione di innovazione non dipende dal numero delle combinazioni ma dalla qualità delle combinazioni. Quindi il/un metodo è inutile.
- Concetto diffusamente trattato dal regista drammaturgo José Sanchis Sinisterra nel suo libro La scena senza limiti (2003).
- Si tratta di un principio base della teoria della ricezione analizzata dagli scienziati Briggs/Peat nel loro volume *Turbulent Mirror*.
- Questo discorso rimanda ai concetti che ispirano l'arte e la letteratura di alcuni intellettuali italiani degli anni Sessanta e Settanta, tra i quali Italo Calvino. Lo scrittore italiano parte da questi stessi presupposti scientifici per allargare ancora di più gli orizzonti dei possibili discorsi sul mondo, quasi all'infinito, essendo, l'arte, il luogo dove tutte le combinazioni sono possibili rispetto al mondo reale in cui le possibilità sono di volta in volta selezionate dalla natura stessa. Piacentini, nel suo libro su Calvino, afferma che mentre per gli scienziati la natura sceglie una possibilità tra le infinite, in base ad una logica interna ai suoi sistemi, Calvino sceglie una possibilità tra le infinite in base al desiderio; per cui i mondi dello scrittore possono anticipare quelli dello scienziato (Piacentini 2002, 403-405).
- Dal greco 'epi' (su) e 'histamai' (stare, porre, stabilire) è un termine che indica la conoscenza certa e incontrovertibile delle cause e degli effetti del divenire, ovvero quel sapere che si stabilisce su fondamenta certe, al di sopra di ogni possibilità di dubbio attorno alle ragioni degli accadimenti.
- Dialogo su percezione e rappresentazione tra Giandomenico Iannetti, professore di Neuroscienze, e Stefano Jossa, Prof. di Studi Italiani. Tratto da "Le parole e le cose",
 - http://www.leparoleelecose.it/?tag=alberto-giacometti [06.01.2021]
- Casadei ci ricorda che "in epoca greco-latina l'inventio riguardava il *reperimento* degli argomenti adatti per la trattazione. Quindi non era invenzione ma scoperta. Azione estrattiva più che creativa. Dal Romanticismo in poi, l'inventio comprende le modalità dell'ispirazione e viene quindi a riguardare

- il confine tra nascita inconscia e progressiva acquisizione conscia dei fattori che generano un testo artistico". Tratto da Casadei, Alberto: *Poetiche della creatività*, p. 44. Qui, ci interessa discutere l'*inventio* come ispirazione e coincidente con la poiesis stessa o processo creativo.
- "[Stanislavskij introduced] an organic way of performing [...] The organicity is a principle that deals with the connection between the actor and the part, between the mental, the interior and the physical exterior, between subscore as the interpretation and intention of the actor, and the appearance of the character [...] It is a constant creative process", (Christoffersen 2004, 7).
- ¹⁴ "Before beginning to act, every actor must know how to enter into that spiritual atmosphere in which alone 'the sacrament of creative art' was possible" (Stanislavskij 1961, 17).
- La nozione di 'estetica' è qui intesa secondo la sua etimologia: *aisthesis*, cioè percezione multimodale del mondo attraverso il corpo. Vedi Gallese (2015, 13).
- Tra il 1980 e il 1990, un gruppo di ricercatori dell'Università di Parma, tra cui i professori Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese, scopre una categoria di neuroni denominati *neuroni specchio* che determinano fenomeni quali la simulazione incarnata, e la risonanza empatica. Queste scoperte oggi sono alla base degli studi non solo sul cervello ma anche sull'intersoggetività.
- La simulazione consente di fruire esperienze virtuali mai attuate in realtà ma note al sistema. Il sistemaindividuo deve cioè aver inscritte o immagazzinate dentro di sé i codici dei gesti e dei concetti che potrà riconoscere in futuro. Questo concetto è spiegato in modo più ampio alla fine del punto e.
- A proposito delle distanze (prossemiche) e dei loro effetti sulle simulazioni, nel suo libro *Lo schermo empatico* Gallese spiega che nel teatro e nel cinema, rispetto alle altre arti, l'impatto del gesto è più diretto e forte. Secondo Gallese, il meccanismo di simulazione funziona anche nella finzione narrativa (5) ma la relazione interpersonale che si instaura tra lo spettatore e l'immagine del personaggio genera un impatto di risonanza maggiore. È come se la visibilità dell'immagine accorciasse le distanze tra il sistema spettatore e il sistema personaggio, nel cinema rispetto alla letteratura dove il gesto non è dato ma evocato (mediato). Vedi studi sul gesto nel teatro di Mejerchol'd, in Cafaro (2009, 161). La distanza fisica dunque tra personaggio e spettatore sembra giocare un ruolo molto importante nella ricezione e risulta essere inversamente proporzionale all'effetto che produce: maggiore è la distanza tra personaggio e spettatore, minore sarà l'effetto causato. Alcuni studi hanno dimostrato che anche la misura dello schermo agisce in modo simile. (Gallese 2015, 259)
- Nel "Prologo" de *La scena senza limiti*, Mayorga così descrive la parola dell'artista: "Una parola ferita, incapace di farsi carico di questo mondo e, senza dubbio, capace di mostrare più che dire altri mondi. Una parola più limitata e, allo stesso tempo, più potente proprio perché più consapevole dei suoi limiti. [...] Una mina pronta a esplodere". (Sanchis Sinisterra 2003, 27).

Le flessioni dell'anguilla: la creatività di Montale in quattro paradigmi

Paul Strohmaier (Tübingen)

Eugenio Montale può essere considerato uno dei poeti italiani più poliedrici del Novecento. Partendo da un'idea di Gilles Deleuze, secondo cui la creatività letteraria consisterebbe nel "tagliare una lingua straniera" in quella già data, questa creatività specificamente poetica viene qui esaminata attraverso l'analisi di quattro paradigmi particolarmente significativi per la poesia montaliana: la poetica del paesaggio, la temporalità dell'occasione, il ricorso alle donne alate dello stilnovismo e, infine, il mondo quotidiano dei discorsi. Queste fonti d'ispirazione, nonostante la loro emergenza graduale, diacronica, rimangono in un certo qual modo compresenti nelle opere più tardive di Montale, pur permettendo di profilare una linea di rottura tra la poesia del 'primo' e del 'secondo' Montale, indicando dunque un cambio sostanziale nella concezione della realtà espressa dall'autore : mentre dalla prima stagione della poesia montaliana traspare una comprensione fenomenologica del mondo, caratterizzata da potenzialità e promesse, la seconda rivela una visione più testuale del mondo, dove l'esperienza e la singolarità si vedono ricoperte dalla forza livellatrice del linguaggio.

Eugenio Montale may be considered one of the most - if not the most - versatile Italian poet of the 20th century. Drawing on an idea by Gilles Deleuze, according to whom literary creativity consists in "carving a foreign language" out of the one already given, this specifically poetic creativity is here examined with a focus on four particularly significant paradigms in Montale's poetry: the poetics of landscape, the temporality of occasione, the recourse to stilnovismo's angelic muses and, finally, the quotidian world of discourse. Although these different inspirational sources, despite their gradual, diachronic emergence retain some degree of copresence within the later works of Montale, they nonetheless serve to draw a fault line between the poetry of the 'first' and 'second' Montale, suggesting a substantial change in his conception of reality: Whereas the first stage of Montale's poetry enacts a phenomenological understanding of the world, marked by potentiality and promise, the second points to a more and more textual view of the world, in which experience and singularity are overgrown by the levelling force of language.

Parlare della creatività nella poesia di Montale obbliga per forza a tenere conto della varietà stilistica e dell'ampiezza poetologica di un'opera per questi aspetti quasi senza pari nella poesia italiana del Novecento. Dall'esordio degli Ossi di seppia attraverso Le occasioni e La bufera e altro fino a Satura e le ultime raccolte quasi ogni nuovo libro di poesia montaliana implica un riorientamento sostanziale dell'ispirazione lirica e del processo creativo. Prima di continuare sarà utile però esplicitare brevemente ciò che vogliamo intendere per 'creatività'. Alla luce dell'amplissima diffusione del termine sarebbe impossibile fornire in poche righe un riassunto di tutti i discorsi centrati sulla 'creatività'. Preferiamo adottare invece – e per ragioni puramente pragmatiche – una formula di Gilles Deleuze che a nostro parere (e nonostante le differenze ideologiche tra Deleuze e Montale) dialoga piuttosto bene anche con la componente più sperimentale della poesia di quest'ultimo. Secondo Deleuze lo scrittore (o nel nostro caso: il poeta) ha sempre a che fare con una lingua ereditata, a partire dalla quale spetterebbe a lui di 'tagliare una lingua straniera'. La creatività poetica quindi non saprebbe mai agire ex nihilo, ma sempre mediante un codice linquistico già dato, di cui si tratta di "spostare i confini". Sulla base di una convinzione simile, la creatività di una data opera poetica non potrebbe che misurarsi, dunque, relativamente all'efficacia di un tale spostamento. A questa condizione aprioristica la definizione di Deleuze sembra aggiungere un altro elemento che tende a sottolineare la temporalità del processo creativo nella poesia moderna. La metafora della 'lingua straniera' implica un'assimilazione quasi inevitabile. Le lingue straniere s'imparano, frammenti di esse penetrano nelle consuetudini comunicative di ciascuno, e spesse volte l'apparente alterità iniziale finisce col trasformarsi in abitudine, o tradizione - ciò da cui può dipendere un processo reiterato di ri-straniamento. È proprio l'osservazione di una dinamica di questo tipo, imprevedibile e costellata di metamorfosi, che spinse Romano Luperini a battezzare Montale "il più 'dantista' dei nostri poeti del Novecento" (Luperini 1999, 123), così accennando simultaneamente alla macrostruttura di un percorso "aperto" della lirica montaliana – percorso ispirato al modello dantesco per l'appunto –, ed al suo continuato "plurilinguismo" che, secondo un celebre lavoro di Gianfranco Contini, sarebbe ugualmente erede dell'enciclopedismo di Dante (cf. Contini 1970, 169-192). Nel presente saggio purtroppo sarà imperativo limitarsi alla trattazione di quattro paradigmi principali della creatività montaliana, intesa, per quanto possibile, nella sua diacronia. Verranno quindi discussi a) il paesaggio, b) la temporalità dell'"occasione", c) il ricorso alla donna angelicata e per finire d) l'ispirazione terminologica, caratteristica del secondo Montale, cioè quello che esordisce con Satura (1971). La discussione di questi paradigmi in chiave cronologica non deve suggerire l'impressione che si tratti di una serie di sostituzioni; si assiste invece allo stabilirsi graduale di una copresenza di spinte possibili del processo creativo radunando risorse 'extralinguistiche' (paesaggio, l'occasione vissuta) e 'intralinquistiche' (il ricorso a Dante). È proprio questa pluralità di spinte a contribuire alla gamma straordinaria della poesia di Montale. Oltre che al modello dantesco, il percorso poetico di Montale potrebbe facilmente essere paragonato al meandrico cammino del pesce eponimo nella poesia L'anquilla, un animale quasi totemico della produzione montaliana, le cui flessioni coincidono – in modo anagrammatico – con le inflessioni della lingua (ANGUILLA = LA LINGUA) (cf. Zambon 1994, 116).

1. L'apertura del concreto: il paesaggio

Tra i tanti lettori di *Ossi di seppia* dovrebbe poterci essere unanimità rispetto al ruolo essenziale che adempisce il paesaggio in questa prima raccolta poetica. L'imporsi quasi automatico del profilo geografico della Liguria in cui nacque Montale viene affermato per esempio da Italo Calvino, anche lui cresciuto in questa regione: "Montale [...] mi pareva di poter[lo] leggere quasi sempre in chiave di memoria locale, nelle immagini e nel lessico" (Calvino 2016, IX). Tuttavia sarebbe ingenuo presumere che Montale sia stato il primo poeta italiano moderno ad aver approfittato del potenziale estetico del paesaggio. Questo verrebbe confutato anche soltanto dalla straordinaria presenza del paesaggio nella poesia della generazione precedente, dominata dalle tre corone moderne, cioè Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Alla luce di questa tradizione del paesaggio lirico, da alcuni fatto risalire fino a Petrarca, occorre precisare l'uso particolare propostone da Montale, ovvero le caratteristiche distintive di questa riattivazione da parte sua di un topos poetico di lunga durata.

L'attrazione esercitata dal paesaggio e dalla sua concretezza materiale risalta già nella poesia più conosciuta e al contempo forse più "astratta" degli *Ossi*. In *Non chiederci la parola...* la celebre riflessione metalinguistica e metapoetica come anche il dubbio epistemologico dell'io lirico s'articolano in termini provenienti da un lessico ancorato al concetto di paesaggio.⁴ La parola

negata di una illuminazione poetica che "risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato" insieme con la (affermata) "sillaba storta e secca come un ramo" si servono di un'evidenza "paesaggistica". La presenza materiale ed immediata del paesaggio costituisce così un livello zero della lingua poetica, una sfida e un punto di partenza per l'elaborazione di una poesia originale e irreducibile agli schemi consacrati dalla tradizione. Negli Ossi di seppia osserviamo dunque la riuscita di un paradosso: attualizzando un topos della tradizione poetica, il paesaggio, Montale annulla la validità di questa stessa tradizione e aspira invece ad un'autenticità poetica mai raggiunta prima.⁵ All'elaborazione del paesaggio quale punto zero della poesia s'integra la sua fisionomia tipicamente marcata da asprezza e aridità, così come da una tonalità quasi mai idilliaca, ma tutt'al più vicina al sublime. La costa ligure nella poesia montaliana supera in tal modo il suo stato di contingenza biografica e si trasforma in fonte creativa, spazio di sperimentazione in cui il fascino del concreto e la ricerca di una possibile dimensione simbolica – di un simbolismo sempre "controllato" dall'umiltà del reale – diventano quasi indistinguibili. Per accennare al dinamismo del paesaggio negli Ossi di seppia, alla sua variabilità e alla complessità crescente dei suoi significati possibili, vale la pena discutere, seppur in maniera sommaria, due esempi: la poesia Fine dell'infanzia e il trittico lirico L'agave sullo scoglio.

All'inizio di *Fine dell'infanzia* il paesaggio che circonda l'io lirico si presenta in modo quasi ostile:

Rombando s'ingolfava dentro l'arcuata ripa un mare pulsante, sbarrato da solchi, cresputo e fioccoso di spume. Di contro alla foce d'un torrente che straboccava il flutto ingialliva. Giravano al largo i grovigli dell'alighe e tronchi d'alberi alla deriva.₁₋₉

Questa 'natura matrigna' qui ancora presentata in chiave leopardiana verrà profondamente cambiata nel processo commemorativo, attraverso la ricostruzione successiva del mondo dell'infanzia e della sua realtà vissuta. Già nella strofa seguente, in cui si opera la transizione, la baia ligure si trasforma in "conca ospitale"₁₀ dove "[p]ure colline chiudevano d'intorno / marina e case"₂₃₋₂₄. Il paesaggio acquista così le connotazione di sicurezza e intimità tipicamente associate al grembo materno. Neanche le escursioni sporadiche dei bambini nelle montagne che formano i confini naturali di quel mondo riescono a turbare la sua autosufficienza:

Ma dalle vie del monte si tornava. Riuscivano queste a un'instabile vicenda d'ignoti aspetti ma il ritmo che li governa ci sfuggiva. Ogni attimo bruciava Negl'istanti futuri senza tracce. Vivere era ventura troppo nuova ora per ora, e ne batteva il cuore. Norma non v'era, solco fisso, confronto, e sceverare gioia da tristezza.

Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza,
rapido rispondeva
a ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro.51-68

Con la maturazione del soggetto e l'isolamente "benigno" di questo microcosmo infantile giungerà il giorno in cui la fine dell'infanzia verrà a coincidere con la trasgressione di una soglia:

Un'alba dové sorgere che un rigo di luce su la soglia forbita ci annunziava come un'acqua; e noi certo corremmo ad aprire la porta stridula sulla ghiaia del giardino. L'inganno ci fu palese. Pesanti nubi sul torbato mare che ci bolliva in faccia, tosto apparvero.84-92

Il paesaggio in forma di conca viene sostituito da un paesaggio marcato dall'immensità di un orizzonte irraggiungibile in cui all'io lirico non spetta altro che una posizione instabile e precaria, tipicamente rappresentata da una soglia, da una riva o da uno scoglio. Seguendo una proposta terminologica di Karlheinz Stierle, un 'paesaggio da vicino' ("Nahlandschaft") viene sostituito drammaticamente da un 'paesaggio alla lontana' ("Fernlandschaft"). Sarebbe però sbagliato affermare che la funzione del paesaggio nella poesia di Montale si esaurisce in questa messinscena lirica di un paradiso perduto. Anzi, il paesaggio in quanto risorsa poetica è altrettanto capace di articolare nuove sintesi. Mentre la celebre poesia *Arsenio* evoca ancora la nuova situazione 'liminale' dell'adulto acuendosi fino alla considerazione del suicidio, il trittico *L'agave sullo scoglio* supera quest'aporia affermando la posizione irrevocabilmente fragile dell'io lirico, qui figurata dallo scoglio scosceso. La prima parte, senza titolo, ma con il nome di un vento in epigrafe, rivela il pericolo continuo che minaccia la pianta esile:

Scirocco

O rabido ventare di scirocco che l'arsiccio terreno gialloverde bruci; e su nel cielo pieno di smorte luci trapassa qualche biocco di nuvola, e si perde.
Ore perplesse, brividi d'una vita che fugge come acqua tra le dita; inafferrati eventi, luci-ombre, commovimenti delle cose malferme della terra;

oh alide ali dell'aria ora son io l'agave che s'abbarbica al crepaccio dello scoglio e sfugge al mare da le braccia d'alghe che spalanca ampie gole e abbranca rocce; e nel fermento d'ogni essenza, coi miei racchiusi bocci che non sanno più esplodere oggi sento la mia immobilità come un tormento.1-23

In quanto correlativo oggettivo del soggetto nella sua angoscia esistenziale, la concretezza dell'agave nel suo 'setting' paesaggistico si dimostra adatto ad articolare pensieri ed emozioni altrimenti quasi ineffabili. Quest'appropriazione crescente "d'una vita che fugge"₉ attraverso il linguaggio poetico viene poi confermata dalla terza parte del testo, posta nel segno del Maestrale la cui mitezza tende a guarire i tormenti sofferti:

Maestrale

S'è rifatta la calma nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta. Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma a pena svetta.

Una carezza disfiora la linea del mare e la scompiglia un attimo, soffio lieve che vi s'infrange e ancora il cammino ripiglia.

Lameggia nella chiaria la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata e specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia vita torbata.

O mio tronco che additi, in questa ebrietudine tarda, ogni rinato aspetto coi germogli fioriti sulle tue mani, guarda:

sotto l'azzurro fitto del cielo qualche uccello di mare se ne va; né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto: 'più in là!'₁₋₂₀

Allo sbocciare dell'agave corrisponde sul piano formale e tipografico l'emergenza di una forma poetica. Mentre le due prime poesie consistono ancora di una sola strofa senza rime e articolazione spaziale, la terza poesia conchiude con cinque quartine a rime alternate – un livello di strutturazione formale peraltro abbastanza raro nella produzione poetica di Montale.

I due esempi brevemente ripresi non esauriscono naturalmente la rilevanza del paesaggio nell'opera montaliana. Essi mostrano però, grazie alla loro opposizione implicita, la variabilità del paesaggio lirico quale "risorsa inesauribile del concreto". Tutt'altro che la semplice rappresenta-

zione di una data realtà materiale, il paesaggio rafferma in se stesso una sintesi celata del soggetto che guarda e così suggerisce idealmente l'incontro unico e irrepetibile di una soggettività e di una realtà che si rispecchiano vicendevolmente.⁸ Non solo nella sua trasposizione lirica, bensì in ogni sua figurazione estetica, il paesaggio non ci presenta mai un dato puro, ma il risultato di un atto, ed è la singolarità di quell'atto che può liberare le parole dalla sclerosi della tradizione poetica, collegandole con le infinite particolarità del concreto.

2. La pluralità del tempo: l'"occasione"

Se si decide di dare credito a Glauco Cambon che definisce *Le occasioni* nei termini di una "descent into time" (Cambon 1979, 34), la transizione dagli *Ossi di seppia* a *Le occasioni* potrebbe intendersi allora come la scoperta di una nuova risorsa creativa, cioè del tempo e della sua intrinseca eterogeneità. A ben guardare, l'anatomia ambigua del tempo si riflette già nell'ambiguità semantica della parola 'occasione'. Dapprima questa può riferirsi semplicemente alla circostanza quotidiana che fornisce il motivo di una poesia (un matrimonio, un compleanno, una sepoltura, etc.); è così che viene intesa anche da Cambon, che però mette in relazione il concetto di *occasione* con quello di "Gelegenheitsdichtung" ("poesia occasionale"), che a sua volta rimanda ad una conversazione tra Goethe ed Eckermann, conversazione in cui Goethe spiega la seconda nozione come segue:

Die Welt ist so groß und reich und das Leben so mannigfaltig, daß es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen Gelegenheitsgedichte sein, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. Allgemein und poetisch wird ein spezieller Fall eben dadurch, daß ihn der *Dichter* behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts. (Eckermann, 2011, 50)

Nel pensiero di Goethe, 'Gelegenheit' afferma il ruolo indispensabile di una realtà vissuta che potrà servire da spinta per una poesia. Una poesia priva di questo fondo reale sarebbe per Goethe "campata in aria" ("aus der Luft gegriffen"), cioè vuota ed inefficace. Benché quasi tutta la poesia montaliana si trovi in accordo con questo criterio, la rivendicazione del vissuto in quanto materia prima di ogni vera poesia non è sufficiente per esaurire il significato dell''occasione' montaliana. Conviene dunque in un secondo tempo sottolineare la sua discendenza da una concezione del tempo, esposta in lingua italiana soprattutto nella filosofia politica di Machiavelli. Secondo questa genealogia, il termine 'occasione' è più vicino al greco καιρός e designa un punto unico ed irrepetibile nel flusso continuo del tempo, punto in cui qualcosa d'imprevisto ed eccezionale può operarsi, se gli indizi vengono interpretati correttamente e l'occasione quindi "afferrata" (Rüdiger 1966 121-166). In entrambi i casi, per il principe ideale di Machiavelli alle prese con la Fortuna, ma ugualmente per Montale, il concetto dell''occasione' rafferma una riflessione profonda sulla struttura ambigua del tempo nel cui trascorrere uniforme – "l'ore / uguali, strette in trama"₉₋₁₀ di *Arsenio* – si annuncia al vigilante la forza indomita del divenire.

La difficoltà maggiore in questa "epistemologia del momento giusto", dell'attimo proficuo, risiede nell'indeterminatezza dei suoi indizi. Quasi tutti gli aspetti del reale possono fornire uno spunto per l''occasione', ma nel caso montaliano è evidente che sono principalmente gli aspetti

meno vistosi della vita, i suoi oggetti ed eventi piuttosto trascurati e senza importanza prestabilita ad intervenire in tal senso. L'umiltà materiale delle spinte dell'occasione viene illustrata anche in una poesia così drammatica come *Dora Markus*, dove si evoca la storia di un'ebrea di origine austriaca durante il periodo fascista e nazista. Nella seconda parte del dittico, Dora comincia gradualmente ad identificarsi con la storia transindividuale della diaspora ebraica, ma è una presa di coscienza che si opera lentamente, mediante un'osservazione attenta degli oggetti ereditati dalla sua famiglia:

La sera che si protende sull'umida conca non porta col palpito dei motori che gemiti d'oche e un interno di nivee maioliche dice allo specchio annerito che ti vide diversa una storia di errori imperturbati e la incide dove la spugna non giunge.37-45

Quell'esame attento del proprio passato risulta nella constatazione di una profonda scissione sociale tra la sua famiglia assimilata e la società borghese dominante, così come nell'esplicitazione enfatica della propria marginalità:

La tua leggenda, Dora! Ma è scritta già in quegli squardi di uomini che hanno fedine altere e deboli in grandi ritratti d'oro e ritorna ad ogni accordo che esprime l'armonica guasta nell'ora che abbuia, sempre più tardi. È scritta là. Il sempreverde alloro per la cucina resiste, la voce non muta, Ravenna è Iontana, distilla veleno una fede feroce. Che vuole da te? Non si cede Voce, leggenda o destino... Ma è tardi, sempre più tardi.46-61

Nell'accettazione della leggenda in cui s'inserisce anche l'esperienza personale di Dora, l'occasione di *Dora Markus* descrive il momento in cui tutta un'identità viene rinegoziata ed affermata per servire da contravveleno al "veleno"₅₈ di "una fede feroce"₅₈; qualcosa di analogo accade a questa 'vita nuova' ispirata però da fotografie ingiallite, da un'"armonica guasta"₅₂ e dal "sempreverde / alloro per la cucina"₅₄₋₅₅, insomma da una realtà dimessa ma, nel prisma dell'occasione, non meno capace di operare mutamenti profondi. Sebbene la protagonista di *Dora Markus* riesca ad afferrare l'occasione, la fragilità di quella minuscola particella del tempo viene chiarita dal controesempio di un'occasione mancata che forma il nucleo tematico di *Carnevale di Gerti*, la cui azione si situa in un carnevale fiorentino. Malgrado la gioia sfrenata che la circonda, la protagonista di questa poesia si tiene come in "melanconico distacco" rispetto alla turba festeg-

giante. Assorta nei ricordi di amici assenti e soprattutto di una festa di capodanno passata, Gerti, mediante la voce dell'io lirico, formula il desiderio di rivivere quel breve periodo felice della sua vita. Ma l'accanimento con cui oppone il ricordo alla realtà presente si traduce, per finire, in una forma di regressione infantile. Quest'ultima sembra appartenere ad una dimensione esente dall'irreversibilità del tempo:

Ed ora vuoi sostare dove un filtro fa spogli i suoni e ne deriva i sorridenti ed acri fumi che ti compongono il domani: ora chiedi il paese dove gli onagri mordano quadri di zucchero alle tue mani e i tozzi alberi spuntino germogli miracolosi al becco dei pavoni.16-23

Spetta all'io lirico, che in questa poesia adempie una funzione propriamente terapeutica, di spingere Gerti ad accettare l'inevitabilità del tempo come la *conditio sine qua non* della sua propria esistenza:

La tua vita è quaggiù dove rimbombano le ruote dei carriaggi senza posa e nulla torna se non forse in questi disquidi del possibile. [...]₅₅₋₅₈

La formula "questi / disguidi del possibile" 57-58 fornisce qualcosa di simile ad una perifrasi di *Le occasioni*, intese nel senso stabilito, ma presenta anche una ricompensa modesta, suscettibile di facilitare l'accettazione del carattere irreversibile del tempo. Benché la felicità passata di Gerti rimanga irrepetibile, l'idea di un disguido nell'abituale susseguirsi del tempo rinchiude in sé anche la promessa di una felicità futura. Premessa essenziale del riconoscimento di questi disguidi suggeriti dall'io lirico sarà però una attenzione sottile rivolta al mondo reale e non più alle fabbricazioni evasionistiche dell'immaginazione. In questo senso l'ironia della poesia risulta dal fatto che Gerti, nel suo desiderio accanito di rivivere il passato, ignora la presenza di una nuova 'occasione' che invece si presenta già nella prima strofa:

Se la ruota s'impiglia nel groviglio delle stelle filanti ed il cavallo s'impenna tra la calca, se ti nevica sui capelli e le mani un lungo brivido d'iridi trascorrenti o alzano i bimbi le flebili ocarine che salutano il tuo viaggio ed i lievi echi si sfaldano giù dal ponte sul fiume, se si sfolla la strada e ti conduce in un mondo soffiato entro una tremula bolla d'aria e di luce dove il sole saluta la tua grazia – hai ritrovato forse la strada che tentò un istante il piombo fuso a mezzanotte quando finì l'anno tranquillo senza spari.1-15

La ruota che "s'impiglia nel groviglio / delle stelle filanti"₁₋₂ suggerisce già all'inizio uno iato nella consueta routine temporale, ma il saluto del sole rivolto a Gerti resta (quasi tragicamente) irricambiato.

3. Angelologia laica: le donne alate

L'apparizione delle celebri "donne alate" nella poesia di Montale è indissociabile dall'emergenza dell''occasione' quale paradigma creativo e poetologico. Benché il manifestarsi improvviso di queste particolari presenze femminili nelle poesie individuali corrisponda allo schema temporale dell''occasione' che si spinge da un dettaglio contingente nell'esperienza vissuta, almeno un paio di caratteristiche divergenti rendono indispensabile la distinzione dei due fenomeni. L'apparizione della donna alata traduce una dinamica d'amore tra l'io lirico e la donna attesa o ricordata, ma raramente presente, e inoltre tesse legami intertestuali manifesti con la più antica poesia italiana, risalendo fino al Dante della *Vita nova*. Mediante questa ripresa della *donna angelicata*, Montale chiarisce dunque la sua difficile posizione all'interno della tradizione – in cui si riuniscono continuità e rottura. La formulazione più energica di questa rinegoziazione della propria funzione individuale in seno alla tradizione poetica si trova nella breve poesia *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*:

Ti libero la fronte dai ghiaccioli che raccogliesti traversando l'alte nebulose; hai le penne lacerate dai cicloni, ti desti a soprassalti.

Mezzodì: allunga nel riquadro il nespolo l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole freddoloso; e l'altre ombre che scantonano nel vicolo non sanno che sei qui.1-8

Nonostante la sua discendenza eterea, la "donna caduta" s'avvicina qui alla condizione vulnerabile dei mortali con cui condivide l'incapacità d'inoltrarsi troppo negli spazi vuoti del cosmo senza subirne i danni. In raffronto con il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* della *Vita nova*, dove l'effetto salvifico di Beatrice è un bene pubblico condiviso da tutti gli spettatori, colpisce il carattere assolutamente privato della presenza femminile nella poesia di Montale, ignorata da "l'altre ombre", così come l'inversione dell'azione terapeutica. Non è più la donna a guarire l'uomo, ma l'io lirico ad assistere la donna, precipitata a causa di un'azione smisurata.

Nella sezione intitolata *Mottetti* di *Le occasioni* s'istituisce un dialogo complesso tra la poesia montaliana e la tradizione stilnovistica in cui l'esperienza biografica, cioè la vicenda amorosa, cifrata da *senhals* cangianti come Volpe, Clizia o Mosca, è sistematicamente intrecciata ad una profonda riflessione sul fatto che la donna angelicata o disangelicata sia sempre anche una donna-poesia, raggiungendo in tal senso una dimensione sovraindividuale. La ripresa di elementi centrali dello stilnovismo però non si contenta di seguire unicamente la via del *bathos* e della decostruzione. È proprio la natura oltremondana della donna alata, benché il termine 'oltremondano' in questo caso sia difficile da precisare, che permette a una carica eccezionale di speranza storica di associarsi al nome di Clizia in *La primavera hitleriana*. In questa poesia, in cui

si afferma un umanismo montaliano non più costretto all'ambito privato, la posizione extraterritoriale di Clizia e la sua apparizione improvvisa irrompono nell'assolutezza apparente delle catastrofi storiche che la circondano, cioè del fascismo, del nazismo, della guerra e della persecuzione e dello sterminio degli ebrei, nutrendo così il senso per un futuro (tuttavia storico e temporale) dopo l'apocalisse:¹¹

[...] Guarda ancora in alto, Clizia, è la tua sorte, tu che il non mutato amor mutata serbi, fino a che il cieco sole che in te porti si abbàcini nell'Altro e si distrugga in Lui, per tutti. Forse le sirene, i rintocchi che salutano i mostri nella sera della loro tregenda, si confondono già col suono slegato dal cielo, scende, vince – col respiro di un'alba che domani per tutti si riaffacci, bianca ma senz'ali di raccapriccio, ai greti arsi del sud...33-43

L'apertura esplicita della poesia montaliana al mondo storico, che già Pasolini osservò nel suo commento di *La bufera e altro*¹², risulta però essere – verrebbe da dire, quasi paradossalmente – una rete intertestuale complessa che rimonta, attraverso l'epigrafe costituita da un verso apocrifo del giovane Dante, fino alle *Metamorfosi* di Ovidio. Il mito di Clizia, nell'attualizzazione che ne propone Montale, si trasforma così in mito millenario della poesia stessa.

L'emergere di Clizia segna in qualche modo il culmine nell'angelologia laica di Montale. Già in *Satura* le donne alate soffrono inversioni drastiche e ironiche e si riducono, per esempio in *L'angelo nero*, al formato di un "miniangelo / spazzacamino"₃₇₋₃₈. Da *Satura* in poi le riprese della donna alata non servono più a stabilire un legame intertestuale con la tradizione stilnovistica, ma cifrano piuttosto una revisione critica della poesia del 'primo' Montale attraverso l'ottica pessimista e disillusa del 'secondo'. Quella che si stabilisce progressivamente a quest'altezza è una conversazione teorico-speculativa del poeta con se stesso. Malgrado le deformazioni successive della propria creatività poetica di partenza, ci sono tratti costitutivi del paradigma iniziale che sopravvivono anche nella stagione per così dire "ironica". Così, per esempio, viene attribuito a Mosca, soprannome della moglie defunta, Drusilla Tanzi, un "radar di pipistrello" cioè un dettaglio ironico, a discapito del potere sovrumano che viene comunque riconosciuto alla donna, e in aggiunta a quello che si configura come un ultimo residuo angelico: le ali.

4. L'attrito dei segni: il mondo dei discorsi

L'epoca poetica del "secondo" Montale viene generalmente intesa come un periodo di creatività minore in cui l'importanza attribuita alla propria poesia, ma alle volte anche la sua qualità, diminuiscono sensibilmente. Ciò nondimeno nel periodo 'postmoderno' di Montale osserviamo anche l'esplorazione di una nuova forma d'ispirazione creativa: il mondo dei discorsi. Meno rivolto al mondo esterno concreto ovvero all'esperienza amorosa individuale, questo tipo d'ispirazione pare piuttosto trarre origine dal materiale linguistico che circola attraverso i discorsi sociali e scientifici che segnano l'attualità. È un procedimento in cui i termini astratti, in voga nelle di-

scussioni contemporanee, vengono individuati e ironizzati per poi suggerire la loro vacuità di puro *flatus vocis*. La poesia *Gerarchie* di *Satura*, riprendendo già nel suo titolo una parola chiave degli anni attorno al 1968, fornisce un esempio emblematico di quella "creatività linguistica di secondo grado" propria al periodo in questione:

La polis è più importante delle sue parti. La parte è più importante d'ogni sua parte. Il predicato lo è più del predicante e l'arrestato lo è meno dell'arrestante.

Il tempo s'infutura nel totale, il totale è il cascame del totalizzante, l'avvento è l'improbabile nell'avvenibile, il pulsante una pulce nel pulsabile. 1-8

Nella sua voluta monotonia ritmica questa poesia ridicolizza un certo gergo dialettico tipico dell'epoca, vuotando la sua semantica per far trasparire un gioco puramente formale di categorie grammaticali, cioè un'alternanza noiosa di participi passati (*predicato*, *arrestato*) e participi presenti (*predicante*, *arrestante*, *totalizzante*, *pulsante*). La promessa rivoluzionaria di tanti discorsi straniati si vede qui ridotta ad un dinamismo puramente intralinguistico, una specie d'incesto del linguaggio con se stesso, sottolineato dalla battuta finale e la pseudo-etimologia *pulsante-pulce-pulsabile*.

Si tratta, una volta di più, di una forma d'ispirazione duplice e ambigua. Benché nella maggior parte dei casi la ripresa dei "gerghi flottanti" si compia in modo ironico, ci sono momenti in cui elementi di quei discorsi si mostrano capaci d'indicare almeno un'assenza fondamentale nella pretesa autoreferenzialità del linguaggio. Basti pensare a *L'hapax* (1976), un componimento che sin dal titolo introduce un termine tecnico desunto dalla linguistica (termine che allude in primo luogo al pensiero strutturalista), come a voler marcare un desiderio inappagato, nel marasma idiosincratico del quotidiano:

È scomparso l'hapax l'unico esemplare di qualcosa che si suppone esistesse al mondo.
Si evita di parlarne, qualcuno minimizza l'evento, l'inevento. Altri sono aux abois ma la costernazione è prevalente.
Fosse stato un uccello, un cane o almeno un uomo allo stato selvatico. Ma si sa solo che non c'è più e non può rifarsi.1-9 (Montale, 2007, 872)

Il termine filologico *hapax legomenon*, volto a designare una parola attestata solo una singola volta in un corpus testuale, è qui utilizzato per esporre l'assenza di ogni "hapacità", cioè di qualsiasi singolarità nella realtà contemporanea. L'hapax, applicato al reale, diventa così un concetto paradossale perché il suo referente è ormai introvabile in un mondo di riproduzione fotografica e di produzione massificata dei beni di consumo, rispecchiato nel linguaggio prefabbricato e tipizzato dei discorsi. Nella negazione amara di qualsiasi singolarità espressa nei versi citati riecheggia anche la palinodia di un'intuizione centrale per la poesia montaliana che va dagli *Ossi*

di seppia alla Bufera: quella tematizzata dalla "maglia rotta" (I limoni) nel mondo deterministico della causalità o di una fessura improvvisa, un "disguido" (Carnevale di Gerti) nel flusso uniforme del tempo cronometrico. Queste immagini, infatti, sono tutte rappresentazioni icastiche di singolarità significative (e, fino ad un certo punto, plausibili).

Conclusione

Per un poeta che soleva dire di se stesso "non so inventare nulla" (Montale 1996, 1499), l'opera di Montale dimostra invece una creatività e una varietà di mezzi e di stili che gli procurano una posizione singolare nel panorama della poesia italiana del Novecento. Non esiste altro poeta italiano che abbia esteso con vigore paragonabile il campo del dicibile nella poesia, fatto peraltro corroborato statisticamente da Pier Vincenzo Mengaldo, secondo cui Montale è "il poeta che usa il lessico più ricco e di massima apertura angolare" (Mengaldo, 1994, 224). Comunque questo rifiuto dell'invenzione pura in cui possiamo ascoltare un'eco della critica goetheiana di una poesia "campata in aria" non è altra cosa che il distinguo di una creatività cauta, diffidente, sempre attenta a non staccarsi troppo dal concreto, dal vissuto, dal "vero" (Montale 1996, 1499). È proprio questa intenzione tenace di mantenere una frizione profonda tra poesia e realtà che disegna una linea di continuità dal primo al secondo Montale. Il paesaggio, l'occasione, le donne alate, perfino i frammenti dei discorsi che circolano nella società costituiscono altrettanti modi creativi per affrontare il reale, benché lo stato ontologico di quest'ultimo abbia subito cambiamenti sostanziali tra l'epoca de La bufera e altro e quella di Satura. Mentre il primo Montale parte ancora da un'intuizione più o meno fenomenologica del reale e si concentra dunque sulla traduzione sempre difficile, sempre inevitabilmente approssimativa del concreto in segni linguistici, il mondo a cui fa riferimento il secondo si presenta piuttosto come un groviglio di testi e discorsi, dove la componente ribelle ed eventualmente prelinquistica dei segni è diventata quasi impercettibile. L'ultima svolta dell'anquilla, dell'"anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione" (Montale 2007, 262), ci mena quindi in un territorio dove le condizioni di sopravvivenza poetica, cioè di un "devenir-autre de la langue" (Deleuze 1993, 15) sono più che mai rarefatte.

How to cite | Come citare: Strohmaier, Paul (2020), "Le flessioni dell'anguilla: la creatività di Montale in quattro paradigmi." In lettere aperte vol. 7, pp. 25-38.

[permalink: https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-72020/457]

Bibliografia

Barthes, Roland (2002), Leçon. In Œuvres complètes, ed. Éric Marty, 5 vol., t. 5, 429-446.

Calvino, Italo (2016), "Presentazione." In Il sentiero dei nidi di ragno. Milano: Mondadori.

Cambon, Glauco (1979), Eugenio Montale's Poetry. A Dream in Reason's Presence. Princeton: Princeton University Press.

Contini, Gianfranco (1970), "Preliminari sulla lingua del Petrarca." In *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino: Einaudi, 169-192.

Deleuze, Gilles (1993), Critique et clinique. Parigi: Éditions de Minuit.

Eckermann, Johann Peter (2011), *Gespräche mit Goethe*, ed. Christoph Michel. Berlin: Deutscher Klassiker-Verlag.

Luperini, Romano (1999), "Montale e il canone poetico del Novecento." In *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*. Roma/Bari: Laterza, 116-124.

Mengaldo, Pier Vincenzo (1994), Storia della lingua italiana. Il Novecento. Bologna: il Mulino 1994.

Montale (2003), Ossi di seppia, ed. Pietro Cataldi e Floriana d'Amely. Milano: Mondadori.

Montale, Eugenio (1996), Il secondo mestiere: arte, musica, società, ed. Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.

- (2007), Tutte le poesie, ed. Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- (2009), Satura, ed. Riccardo Castellana. Milano: Mondadori.
- (2011), *Le occasioni*, ed. Tiziana de Rogatis. Milano: Mondadori.

Pasolini, Pier Paolo (1973), "Montale." In Passione e ideologia. Milano: Mondadori, 295-298.

Reckwitz, Andreas (2012) Die *Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Rüdiger, Horst (1966), "Göttin Gelegenheit. Gestaltwandel einer Allegorie." In *Arcadia* vol. 1, 121-166. [https://doi.org/10.1515/arca.1966.1.1.1]

Scarpati, Claudio (1983), "Sullo stilnovismo di Montale." In *La poesia di Montale* (Atti del convegno internazionale, Milano 12.-14.09.1982 e Genova 15.09.1982), ed. Sergio Campailla/Cesare Federico Goffis Milano: Le monnier, 253-262.

Simmel, Georg (2008), "Philosophie der Landschaft." In *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und* Kunstphilosophie, ed. Ingo Meyer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 42-52.

Stierle, Karlheinz (1979), *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld: Scherpe.

Stierle, Karlheinz (1997), "Im Zwischenreich der Dichtung. Zum poetischen Werk Eugenio Montales." In *Italienisch* vol. 37, 2-22.

West, Rebecca (1981), *Eugenio Montale. Poet on the Edge*. Cambridge (Mass.), London: Harvard Univ. Press. Zambon, Francesco (1994), *L'iride nel fango*. '*L'Anguilla' di Eugenio Montale*. Parma: Pratiche.

Note

- La pervasività del termine 'creatività' è sintomatica della progressiva estetizzazione della vita quotidiana in cui valori originati dal campo delle arti si vedono applicati a fenomeni del lifestyle, del consumismo, ma anche al dinamismo di una economia tardocapitalista in cui la produzione 'creativa', cioè non-industriale diventa sempre più importante. Su questo punto, cf. il libro purtroppo non ancora tradotto di Reckwitz (2012).
- Deleuze (1993, 138): "[...] un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. À la limite, il prend ses forces dans une minorité muette, inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même." Soprattutto la fine della citazione dimostra una stretta consonanza con la emblematica "sillaba storta" della celebre poesia montaliana *Non chiederci la parola...*
- Cf. Stierle (1979), e specificamente rispetto a Montale (1997, 2-22).
- L'edizione citata è la seguente: Eugenio Montale, Ossi di seppia, a cura Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano 2003.
- ⁵ Si tratta naturalmente degli incriminati "poeti laureati" della poesia *I limoni*.

- ⁶ "Die Landschaft als Nahlandschaft ist ein Umraum, die Landschaft als Fernlandschaft eine erblickte Landschaft, die in gegliederter Erschlossenheit bis zu einem Horizont führt, der nur zufällige Grenze ist für ein Schauen, das gleichsam ins Unbegrenzte weiterdringen möchte." (Stierle 1979, 21)
- Gli scenari di una esperienza di liminalità a cui si allude sono stati analizzati più circonstanziatamente da Rebecca West (1981).
- ⁸ Si riferisce qui l'idea centrale di Simmel (2008, 42-52).
- L'edizione citata è la seguente: Eugenio Montale, Le occasioni, a cura di Tiziana de Rogatis, Milano 2011.
- Pare opportuno rammentare l'ipotesi di Claudio Scarpati in merito alla scelta del titolo *Le occasioni*. Scarpati si riferisce alla prefazione del grande critico letterario e amico di Montale Gianfranco Contini per la sua edizione delle *Rime* di Dante, uscita nel 1939 a Torino. La differenza delle poesie ivi raccolte rispetto al prosimetro della *Vita nova* viene formulata da Contini come segue: "L'intera esperienza dello stilnovista è spersonalizzata, si trasferisce in un ordine universale: persa qualsiasi memoria delle occasioni, cristalliza immediatamente." Scarpati conclude perciò: "È difficile resistere alla tentazione di pensare che il titolo della seconda raccolta di Montale discenda di qui." (Cf. Scarpati 1983, 256).
- La natura "immanente" di Clizia è sottolineata dallo stesso Montale in una lettera a Glauco Cambon del 16 ottobre 1961 in cui afferma: "Il suo compito di inconsapevole Cristofora non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù [...]. La sua fisionomia è sempre corrucciata, altera, la sua stanchezza è mortale, indomabile il suo coraggio: se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi [...]." (Montale 1996, 1498).
- ¹² Si veda Pasolini (1973, 295-298).
- L'edizione citata è la seguente: Eugenio Montale, Satura, a cura di Riccardo Castellana, Milano 2009.
- Nell'ultimo verso della poesia senza titolo che comincia con *Non ho mai capito se io fossi...* di *Satura*.
- Sulla percezione quasi immediata della cesura che marca *Satura* rispetto alla produzione poetica precedente si vedano in particolare queste due interviste: "*Satura* di Eugenio Montale [Intervista di Maria Corti, 1971]" e "Il Montale di *Satura* [Intervista di Mario Miccinesi, 1971]", in: Montale (1996, 1699-1701 e 1702-1703).
- Sebbene sia profondamente sbagliato attribuire a Montale una formazione postmoderna o anche solo una lettura sostenuta dai teorici strutturalisti e post-strutturalisti, la sua idea di un hapax assente e nonostante tutto desiderato coincide in modo inatteso con quel desiderio battezzato "utopia del linguaggio", esposto da Roland Barthes nel suo discorso inaugurale al Collège de France del 1977. (cf. Barthes 2002, 429-446).

Bruno Munari: teoria e pratica della creatività

Margherita Zanoletti (Milano)

Nel corso della sua settantennale carriera creativa, Bruno Munari (1907-1998) sperimentò un'ampia gamma di tecniche e generi, anticipando e influenzando molte tendenze successive. Tuttavia, egli fu non solo artista e designer, ma anche sofisticato intellettuale e scrittore prolifico, come testimonia la sua intensa attività pedagogica, di divulgazione e narrazione attraverso oltre centottanta libri. Il presente contributo analizza la produzione scritta di Munari in relazione al tema della creatività, centrale nel suo lavoro, mediante l'analisi comparativa di una serie di testi e di opere d'arte visiva. In particolare, trarremo spunto dai libri didattici Fantasia (1977) e Da cosa nasce cosa (1981), in cui Munari tenta di spiegare come interagiscono fantasia, invenzione, creatività e immaginazione e fornisce regole pratiche per stimolare e alimentare le capacità creative di bambini e adulti. Come parole e immagini suggeriscono, il processo creativo munariano incorpora deliberatamente idee, invenzioni e materiali eterogenei. L'approccio dell'artista non è sequenziale e lineare, bensì fondato su una tridimensionalità cognitiva, che si traduce nella rielaborazione e risemiotizzazione di un'idea in molteplici segni e forme.

During his 70-year creative career, Bruno Munari (1907-1998) experimented with a wide range of techniques and genres, anticipating and influencing many subsequent trends. However, he was not only an artist and designer, but also a sophisticated intellectual and a prolific writer, as evidenced by his intense activity of pedagogical and narrative dissemination through over 180 books. This contribution analyzes Munari's written production in relation to the theme of creativity, a major topic in his work, through the comparative analysis of a series of texts and visual works. In particular, we will focus on the didactic books Fantasia (1977) and Da cosa nasce cosa (1981), where Munari attempts to explain the ways in which fantasy, invention, creativity and imagination interact, and provides practical rules to stimulate and nourish the creativity of children and adults. As words and images suggest, Munari's creative process deliberately incorporates heterogeneous ideas, inventions and materials. His approach is not sequential nor linear, but rather based on a cognitive three-dimensionality which translates into the re-elaboration and resemiotization of an idea in multiple signs and shapes.

1. Munari e la creatività in immagini e parole

Tra i massimi artisti e designer europei del XX secolo, vera e propria icona del disegno industriale italiano, Bruno Munari (1907-1998) (fig. 1) è stato anche uno dei teorici più pratici a occuparsi di arte e di design nel Novecento. Il suo contributo intellettuale si colloca nell'ambito del fare, ed è radicato in un'azione artistica estesa oltre settant'anni. Per tale lasso di tempo, in accordo con un'idea di arte in cui laboratorio e costruzione collettiva sono concetti fondanti, teoria e pratica vanno a braccetto.

Ogni sperimentazione creativa di Munari ha infatti trovato una forma teorica in numerose pubblicazioni scritte, il cui fine non è solo narrare il proprio lavoro di artista, ma anche stimolare l'interazione del pubblico con la sua opera (cf. Hàjek 2012, 21). "Preciso designer di macchine fantastiche," osserva Stefano Bartezzaghi, "Munari applicava procedimenti analoghi anche al linguaggio, che per lui è un altro fra i tanti dispositivi, artificiali e naturali, che nel mondo si aiutano l'uno con l'altro a superare le proprie lentezze, stanchezze e pigrizie" (Bartezzaghi 2016, [16s.]). Spiegare a parole il proprio lavoro e coinvolgere il pubblico stesso nell'atto creativo è

stata la strategia maieutica impiegata dall'artista per rendere la società più consapevole dei problemi estetici della modernità (cf. Hàjek 2012, 21).

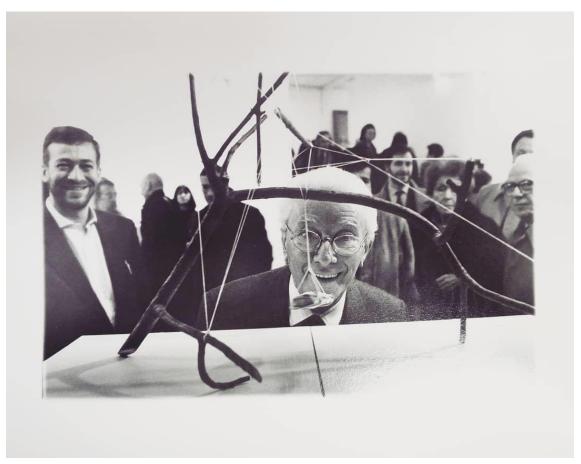


Fig. 1: Bruno Munari mostra Alta Tensione, Galleria Vismara, Milano 1991. Courtesy Archivio Fotografico Enrico Cattaneo. © Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

Tuttavia, mentre aspetti specifici della produzione visiva di Munari hanno ricevuto attenzione critica, stimolando un numero crescente di studi e approfondimenti, il suo uso della parola a oggi è stato esplorato limitatamente (cf. Zanoletti 2017, 193-225; 2015b, 107-110; 2015c, 122-125). Questo malgrado dal 1929 al 1998 l'artista abbia pubblicato oltre centottanta libri che includono trattati sull'arte e sul design, pubblicazioni dalla grafica sperimentale, libri didattici e libri cosiddetti per l'infanzia (cf. Maffei 2008; Antonello 2019, 331-351; Campagnaro 2019, 81-96; 2016, 93-105). Munari considerava i libri opere d'arte a tutti gli effetti e, nello stesso tempo, come un tramite preferenziale per comunicare il suo pensiero, mettendo per iscritto i suoi progetti visivi, traslandoli a un livello di lettura diverso e illustrando ogni tecnica e risultato. "Giocando d'anticipo" rispetto alla critica d'arte, con i suoi libri Munari ha storicizzato autonomamente il suo operato; sia perché, erede futurista e spirito libero, non aveva bisogno di critici e curatori, sia per smitizzare lo stereotipo consolidato dell'artista romantico e distante dalla massa. La produzione di libri assecondava inoltre l'idea munariana che un oggetto artistico non dovesse essere in qualunque caso un "pezzo unico", privilegio di pochi, ma che potesse talvolta

collimare con una produzione seriale; e metteva in luce l'esigenza da parte di Munari di favorire un accesso all'arte antielitario. Un accesso *open-source*: collettivo, demitizzato e democratico.

Questo contributo esplora il legame tra le sperimentazioni visive di Munari e la sua produzione scritta soffermandosi sul tema della creatività, uno dei *leitmotiv* della sua opera (cf. Belpoliti 2016; Zanoletti 2015a, 95-98). Secondo Munari, la creatività è una capacità produttiva e concreta, da coltivare e accrescere, che collega fantasia e ragione. Come vedremo, gli scritti munariani affrontano l'argomento della creatività e del processo creativo raccontando come la sua opera è stata concepita e realizzata. Sono inoltre ideati per stimolare e sviluppare l'intelligenza e l'inventiva di chi legge, attraverso l'uso ipertestuale di parole, forme, colori e materiali. In parallelo, il tema della creatività permea la produzione visiva di Munari, che illustra tangibilmente il suo *modus operandi*, svela i meccanismi mentali implicati, l'intervento dell'immaginazione o del caso e le fasi della costruzione dell'opera stessa.² Viste da questa prospettiva, anche queste opere sono contributi pedagogici *open access* sulla creatività.

Il percorso di analisi offerto indaga l'evoluzione della filosofia estetica di Munari senza ricorrere a una classificazione cronologica o per serie di opere, bensì individuando alcune linee di raccordo tra gli ambiti verbale e visuale e mettendo in luce la consonanza e la complementarietà tra produzione visiva e produzione scritta. In questo senso, sulla scia di quanto suggerito da Miroslava Hàjek in un recente contributo critico, tenteremo di adottare un approccio multidisciplinare e multi-direzionale (Hájek 2012, 15).

2. Ma chi è Bruno Munari?³

Perché la ricerca estetica di Munari dovrebbe esigere un approccio multidisciplinare e multidirezionale? La risposta è semplice quanto complessa: perché si tratta di un artista molteplice, pluridimensionale, politecnico. Personalità a cavallo tra arte, design, grafica, invenzione, pensiero, scrittura, critica, pedagogia, cinema, fotografia, e altro ancora, ben gli si addice la sintesi interpretativa offerta da Luciano Caramel, che lo descrive come un artista totale.⁴

Caramel sottolinea che il metodo munariano è "unitario e polidimensionale" e che in esso si fondono "razionalità e fantasia, calcolo e invenzione, progetto e caso, manualità e tecnologia". Ma l'aspetto più totale, secondo il critico, è "la concezione globale della vita e del mondo", ovvero il rapporto tra uomo e natura che, a detta di Caramel, "è alla base di tutto, e tutto motiva e determina". In altre parole, sembra suggerire Caramel, Munari era multidimensionale anche nel pensiero, e solo un approccio globale può rivelarsi utile per comprendere la sua opera. In questo senso anche Hàjek parla di multipolarità cognitiva, e non solo espressiva:

L'opera di Munari sorprendeva l'osservatore partendo da un concetto essenziale e andando avanti a esplorarlo da tutte le prospettive possibili e in ogni possibile forma. Ciò significa che qualunque approccio alla sua ricerca estetica dev'essere multi-direzionale. Fu lo stesso Munari ad affermare che è necessario pensare in almeno tre dimensioni. (Hàjek 2012, 15)⁶

Il paradigma della totalità è certamente legato al Futurismo,⁷ che ispirò la prima fase del percorso dell'artista. Tuttavia, la multipolarità, poliedricità e politecnicità di Munari sono testimoniate soprattutto dalla complessa gamma di tecniche intraprese e di opere prodotte, capace di influenzare e anticipare movimenti e manifestazioni successivi come l'arte cinetica, lo spaziali-

smo, l'arte concettuale, l'Arte Povera e la bio mimetica. Di fatto, soprattutto a partire dai primi anni Cinquanta, Munari capisce che l'arte "pura", staccata dal quotidiano non è utile alla società nella misura in cui lo era stata fino a quel momento e pone l'attenzione su una gamma di settori che includono l'architettura, il cinema, l'editoria e soprattutto il design, promuovendo l'idea bauhausiana di integrazione e "sintesi tra le arti" (Munari 1966, 19).

È forse questo il motivo per il quale una figura così poliedrica, sempre intenta a testare l'agilità mentale dei suoi interlocutori, è a lungo rimasta e per molti versi rimane a tutt'oggi un caso sfuggente. In gran parte, anzi, un caso marginalizzato e nascosto (cf. Cantelli 2018, 114-116). Come rileva Gillo Dorfles, "lui non era né un pittore, né un designer, né un pedagogo, ma era tutte queste cose insieme, e tale caratteristica lo rende un caso unico non solo nel panorama italiano, ma anche in quello mondiale" (Fiz 2004, 123-125). L'ingegno leonardesco di Munari ha messo in moto un ventaglio totalizzante di discipline, pratiche, idee e influenze.

E in virtù di questa totalità, a prescindere dalla moltitudine di opere prodotte e dalla varietà impressionante del suo lascito, l'opus munariana è concettualmente coerente. Lo standard di qualità delle sue opere, che si mantiene altissimo dall'inizio alla fine della sua carriera, è intimamente legato alla centralità nel suo lavoro della sperimentazione e della creatività, nozioni che incarnano alla perfezione la sua ricerca estetica. Ecco perché questo tema ed ecco perché, a parere di chi scrive, una comprensione più approfondita di cosa significasse creatività per Munari permette di comprendere più globalmente la sua opera.

3. Fantasia e creatività

L'artista lavora con la fantasia, il designer usa la creatività, amava ripetere Munari. Come ha osservato Paola Antonelli, le sperimentazioni munariane negli ambiti di arte e design scaturiscono dal fervore creativo dell'artista, mentre la fase immaginativa é affidata al pubblico. Permettendo in tal modo all'arte di diventare un dispositivo esperienziale, basato sull'interazione (cf. Antonelli 1999, 92). Serie cinetiche e fluttuanti come la *Macchine inutili*, lo vedremo più avanti, ridisegnano il contesto spaziale: l'oservatore risulta immerso in un ambiente multidimensionale dove un refolo d'aria, il calore e il colore di una fonte luminosa e la presenza e la posizione del fruitore nella stanza danno vita a forme in continuo *fieri*. Nei *Negativi-positivi* ogni elemento della composizione occupa sfondo o primo piano a seconda dell'interpretazione sensoriale di chi osserva. In questi e molti altri casi, l'intervento della casualità e quello immaginativo del fruitore integrano l'inventiva dell'artista, in una sorta di "opera aperta".

Questo tema è al cuore di *Fantasia*, libro didattico pubblicato per la prima volta nel 1977. Leggero in superficie ma profondo nella sua essenza, concepito come un manuale per ragazzi e insegnanti di scuola, *Fantasia* è in realtà un ossimoro letterario, ovvero un saggio anticonvenzionale, ricco di excursus divertenti, illustrazioni e digressioni tipografiche. Nelle prime pagine del volume, ricorrendo a una orchestrazione grafica sperimentale l'autore definisce la fantasia, l'invenzione, la creatività e l'immaginazione in relazione all'intelligenza e alla memoria:

Fantasia

Tutto ciò che prima non c'era anche se irrealizzabile.

Invenzione

Tutto ciò che prima non c'era ma esclusivamente pratico e senza problemi estetici.

Creatività

Tutto ciò che prima non c'era ma realizzabile in modo essenziale e globale. Immaginazione

La fantasia l'invenzione la creatività pensano, l'immaginazione vede. (Munari 1977, 8-15)

A partire da queste definizioni aforistiche, Munari analizza le possibilità di fantasia, invenzione, creatività e immaginazione nell'ambito della comunicazione visiva, proponendo una serie di esercizi pratici per stimolare l'elasticità mentale e la capacità immaginifica di bambini e adulti. Nonostante l'artista non abbia instaurato contatti diretti con la pedagogia attiva, questa operazione segnala una possibile influenza delle teorie costruttiviste, che stabiliscono un legame tra sviluppo del pensiero creativo e apprendimento attivo:

Se vogliamo che il bambino diventi una persona creativa, dotata di fantasia sviluppata e non soffocata (come in molti adulti) noi dobbiamo quindi fare in modo che il bambino memorizzi più dati possibili, nei limiti delle sue possibilità, per permettergli di fare più relazioni possibili [...]. (Munari 1977, 30)

Con queste parole, Munari incoraggia la partecipazione attiva dei bambini come strumento per ampliare le loro capacità percettive: non soltanto la visione, ma anche le sensorialità acustica, tattile e ritmica. Una percezione in 3-D, propone l'artista, è requisito fondamentale per oltrepassare la convenzionalità espressiva.

L'interesse (meta)pedagogico di Munari è forse all'origine del binomio da lui teorizzato tra creatività e progetto, e tra creatività e metodo globale, olistico:

La creatività è [...] un uso finalizzato della fantasia, anzi della fantasia e dell'invenzione, in modo globale. La creatività è usata nel campo del design, considerando il design come modo di progettare, un modo che, pur essendo libero come la fantasia e esatto come l'invenzione, comprende tutti gli aspetti di un problema [...]. (Munari 1981, 17s.)

Lo stile saggistico della prosa di Munari in *Fantasia*, evidente in questi stralci, è talvolta attenuato, altre volte esaltato dalle illustrazioni. Le immagini sono spesso accostate al testo con effetto spiazzante e ironico, e per enfatizzare la semplicità e la varietà alle argomentazioni. In realtà, come svela la lettura attenta di un campione più allargato di testi, al pari della polifonia di tecniche espressive e comunicative impiegate in ambito visivo, anche la scrittura di Munari è una costellazione di voci. ¹⁰ Include materiali di riporto e note a margine, gioca su più livelli grafici, adotta un linguaggio semplice, ma denso (cf. Belpoliti 2016).

Il connubio tra creatività e metodo è al centro di un altro saggio illustrato di Munari, *Da cosa nasce cosa* (1981), che tratta le implicazioni pratiche e metodologiche della creatività. Qui la creatività è annoverata tra le fasi fondamentali che conducono alla risoluzione di un problema:

Creatività non vuol dire improvvisazione senza metodo: in questo modo si fa della confusione e si illudono i giovani a sentirsi artisti liberi e indipendenti. La serie di operazioni del metodo progettuale è fatta di valori oggettivi che diventano strumenti operativi nelle mani di progettisti creativi. [...] Il metodo progettuale [...] non è qualcosa di assoluto e di definitivo; [...]. E questo fatto è legato alla creatività del progettista che, nell'applicare il metodo, può scoprire qualcosa per migliorarlo. (Munari 1981, 17s.)

Questa enfasi su oggettività e metodo in relazione al processo creativo allude alla tendenza di Munari a descrivere la propria arte come puro procedimento tecnico e meccanico, in contrasto con la visione moderna dell'artista-genio, che lo descrive come un elitario illuminato escluso dal

vivere comune.¹¹ Creatività come processo, più che come risultato. E seppure si tratti di un processo che conserva un lato surreale e imperscrutabile, in modo divertito ma serio Munari sembra voler demistificare un cliché, inimicandosi a lungo la critica storica italiana (fig. 2).

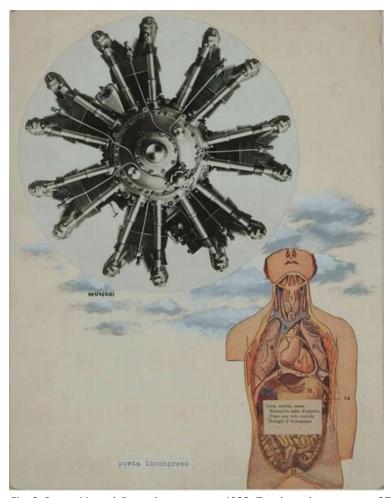


Fig. 2: Bruno Munari, Poeta incompreso, 1933. Tecnica mista su carta, 27.8 x 21.8 cm. Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, Bologna.© Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

4. (D)alla teoria (d)alla pratica

In *Fantasia*, Munari non si limita a definire l'arte e la creatività, ma suggerisce un vero e proprio metodo creativo, basato su una serie di regole. Fondendo modello normativo e modello eversivo (cf. Munari 1977, 195), queste regole definiscono le varie modalità di intervento trasformativo sull'esistente o sull'immaginato. Secondo l'artista il modo più diretto per allenare la creatività, come nella topologia, è quello di studiare e modificare le caratteristiche di un oggetto intervenendo su una variabile alla volta, attraverso:

capovolgimento ripetizione affinità visive cambio di colore cambio di materia cambio di luogo cambio di funzione cambio di moto cambio di dimensione fusione di diversi elementi in un unico corpo

In effetti, la definizione stessa di "arte programmata", movimento di cui Munari fu uno dei fondatori nel 1962, implica un tipo di progettazione in cui sono ammesse infinite variazioni su un unico tema. In altre parole, Munari artista basa la sua ricerca sul presupposto che cambiamento e variazione siano le testate d'angolo della creatività.

In *Fantasia*, Munari offre svariati esempi per ogni tipo di trasformazione suggerito. E' tuttavia possibile visualizzare questi principi non soltanto leggendo gli esempi esposti nel libro, ma scandagliando l'intera sua opera. Vediamo insieme qualche caso.

capovolgimento:

Il principio creativo numero uno è per Munari il capovolgimento, che l'autore compendia con un titolo emblematico (Munari 1977, 38):

FUOCO FREDDO

GHIACCIO BOLLENTE

Il carattere totale dell'opera di Munari implica la coesistenza coerente di contrari, opposti e parti complementari, un principio che rimanda molto da vicino alla cultura zen, conosciuta e ammirata dall'artista. Sia la sua produzione visiva, sia il suo uso del linguaggio segnalano il rovesciamento dinamico come un meccanismo creativo fondamentale.

Un chiaro esempio di rovesciamento sono le già citate "macchine inutili" (1933-1934), oggetti da appendere al soffitto realizzati con materiali poveri e leggeri, omaggio cinetico al dadaismo sotto forma di composizioni di forme geometriche e organiche; macchine prive di funzionalità e sacralità futuriste, create per puro piacere estetico, stimolazione sensoriale e divertimento. Secondo Munari, "una macchina inutile che non rappresenti assolutamente nulla è il congegno ideale grazie a cui possiamo tranquillamente far rinascere la nostra fantasia, quotidianamente afflitta dalle macchine utili" (Munari 1937).

Il nome stesso "macchina inutile" è un ossimoro, e sintetizza il contrasto tra l'idea di utilità (di solito associata alla macchina) e quella di inutilità (di solito associata all'arte). Ancora più paradossale è la relazione tra movimento casuale, imposto dalla leggerezza dei materiali, e programmazione delle forme: un contrasto che segnala la volontà dell'artista di inglobare il caso come variabile espressiva della composizione, spezzando rigidezza e ripetitività (cf. Antonello 2009, 313-334).

Anche la serie di "libri illeggibili", inaugurata nel 1949 e sviluppata fino ai primi anni novanta, gioca sul principio del rovesciamento. Questi libri, privi di parole ma ricchi di colori, forme, materialità, ritmo e proporzioni grafiche, sovvertono le caratteristiche del libro tradizionale eliminando, ad esempio, il titolo e il nome dell'autore sulla copertina, la pagina interna dedicata al

titolo, l'indice, e gli stessi contenuti verbali, in favore dell'espressività tattile e visiva (cf. Antonello 2019; Zaffarano in AA.VV. 2020, 314).

Nei libri illeggibili, carta, spessore, trasparenza, colore e formato delle pagine si fanno carico di contenuti semantici specifici. Questi libri sono pensati per i bambini ma seducono anche gli adulti, perché soddisfano un bisogno formativo basato sui principi di relazione e intelligibilità, superando gli stereotipi comportamentali e cognitivi. Linee di colore, buchi, trasparenze e sovrapposizioni creano illusioni di movimento, rendendo questi oggetti non semplici esemplari da ammirare, ma strumenti con cui interagire in modo attivo. Echeggiando in modo sinestetico il protolinguaggio futurista, i "libri illeggibili" di Munari mostrano come un linguaggio puramente visivo, pur imitando un oggetto letterario, possa aprire nuovi livelli comunicativi inaccessibili alle parole.

ripetizione:

Secondo il principio della ripetizione, se moltiplichiamo un oggetto per *n* volte, otterremo di enfatizzare una forma, un colore o una funzione particolari. Un esempio? La *matrëška*, bambola russa che contiene altre bambole, una dentro l'altra.

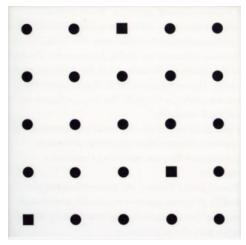


Fig. 3: Bruno Munari, piastrella Tuttotondo per Gabbianelli, 1982. © Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

Un meccanismo simile è alla base dei progetti di design "Tuttotondo" e "Tuttoquadro", elaborati da Munari per la Gabbianelli nel 1982 (fig. 3) (Munari/Finessi 2007). Per questi due progetti, derivati da una serie di sperimentazioni tecniche realizzate dal 1960 al 1981, Munari disegna una serie di piastrelle quadrate in cui gioca con la ripetizione di palindromi geometrici come il quadrato e il cerchio, introducendo qua e là variazioni minime per innescare l'ironia, creare dinamismo e attivare un effetto ottico. Queste ricerche nell'ambito dei meccanismi della percezione visiva testimoniano la complessità che si cela dietro l'essenziale semplicità, vessillo dell'opera di Munari.

Ma la ripetizione era particolarmente evidente anche nella litografia realizzata nel 1936 in occasione delle Olimpiadi di Berlino (fig. 4), opera grafica in cui, a livello visivo come sul piano verbale e semantico, la reiterazione è protagonista. "200.000 spettatori", in cui gli zero sono

cinque ma gli spettatori molti di più, "L. 7 la copia", espressione che richiama la serialità; l'anaforico "ogni giorno"; e ancora, le cifre riportate nella parte inferiore del manifesto enfatizzano la numericità, la ripetizione con variazione. Nello stesso tempo, fa eco al testo la ripetizione degli spazi bianchi verticali alternati a spazi pieni che richiamano solenni colonne, emulando l'architettura imponente del tempo.



Fig. 4: Bruno Munari, Olimpiadi di Berlino, 1936. Litografia, 80x60 cm. The Merrill C. Berman Collection, Rye, New York. © Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

In *Olimpiadi di Berlino*, le parole compartecipano alla composizione visiva e plastica dell'opera. Così come, nel libro *Alfabetiere*. *Facciamo assieme un libro da leggere*, pubblicato per la prima volta da Einaudi nel 1960, Munari invita il lettore bambino a ritagliare e incollare su ciascuna

pagina del libro, strumento prescolastico interattivo, quante più lettere uguali possibili. Le lettere accerchiano scioglilingua fonemici, giocose tiritere o fluidi nonsense che rimandano alle poesiole per fanciulli contenute in *ABC Dadà*, prototipo editoriale e opera d'arte in un solo esemplare prodotta nel 1944 (cf. Schnapp 2012, 83-93; 2017, 115-131) e, ancora prima, ai collage degli anni Trenta, ispirati alle onomatopee futuriste (fig. 5).

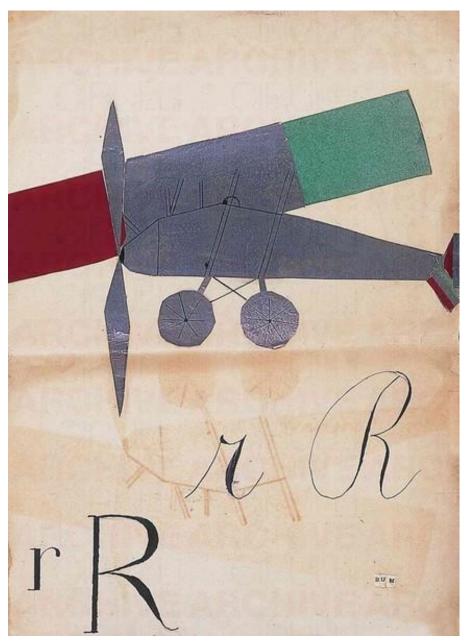


Fig. 5: Bruno Munari, rRrR (Rumore di aeroplano), 1927. Inchiostro e collage su carta, 38 x 27 cm. Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, Bologna. © Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

In modo totale, sinestetico e sintetico, codici visivi e verbali si fondono e confondono nello spazio bianco della pagina.

affinità visive:

Secondo un terzo principio, quello delle affinità visive, "ogni cosa può essere vista anche in altri modi" (Munari 1977, 64), come quando trasformiamo un pennello in una pennellessa, un immaginario pennello con due graziose treccine laterali (fig. 6).

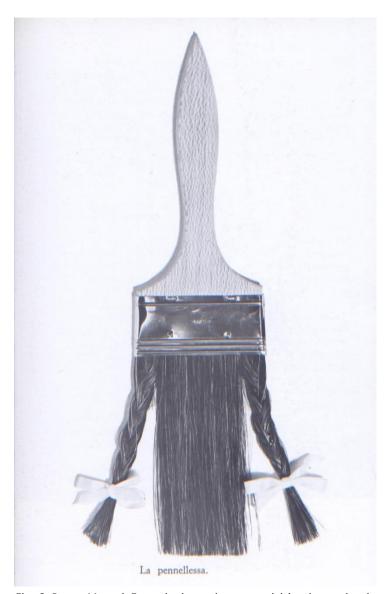


Fig. 6: Bruno Munari, Fantasia: invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive, 18 x 11 cm. Bari: Laterza, 1977, p. 65. Fotografia di Raffaele Tamburri. © Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

Per la sua pennellessa, Munari trae ispirazione dalla lingua italiana. Se nel dizionario la parola "pennellessa" indica semplicemente un grosso pennello di forma piatta e larga, usato da verniciatori, imbianchini e pittori, per l'artista la parola diventa il femminile di "pennello", così come "contessa" è il femminile di "conte", "studentessa" di "studente", e così via. È un caso tipico in cui Munari amalgama elementi visivi e verbali per creare, per assurdo, un *pun*,un gioco di parole.

Parole e immagini si intrecciano in un altro esempio di affinità visive: le famose "forchette parlanti" di Munari, che traducono un semplice oggetto di uso comune in una serie di personaggi semioticamente umani, riproponendo tutte le gestualità espressive della mano (come nel libro coevo *Supplemento al dizionario italiano*) (Munari 1958a) e trasformando la percezione del quotidiano con nuove morfologie.

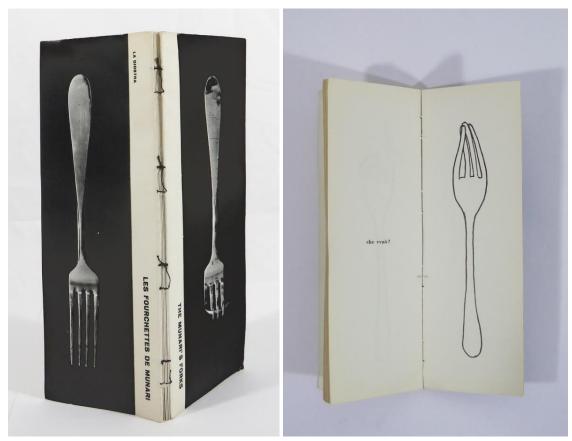


Fig. 7: Bruno Munari, Le forchette di Munari, 210 x 70 mm. [Milano], La giostra (Arti grafiche F. Ghezzi), 1958. Fotografia Libreria Antiquaria Pontremoli, Milano. © Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

Nel libro multilingue del 1958 dedicato proprio alle sue "forchette" (fig. 7), i disegni delle forchette parlanti sono corredati da parole o frasi corrispondenti a ciascun oggetto (cf. Munari 1958b). Risultato: le affinità visive tra l'oggetto forchetta e la gestualità umana sono enfatizzate sul piano intersemiotico dall'aggiunta delle parole.

cambio di luogo:

Infine, anche un cambio di luogo può essere un alibi potente per ottenere una trasformazione creativa. Luogo può senz'altro voler dire uno spazio fisico, come nel caso degli "oggetti trovati" di Munari, progetto espositivo tenuto a Milano nel 1951. Per questa mostra, Munari raccolse una serie di ready-made organici come sassi, conchiglie e sabbia, che nell'allestimento erano esibiti come oggetti interessanti come se osservati per la prima volta. Attraverso un dislocamento,

Munari richiama l'attenzione alla natura e ai suoi processi morfologici come fonte di ispirazione per creazioni formali (cf. Munari 1971, 132-135).

Ma il luogo può anche essere un luogo metaforico, ed è questo il caso dei "disturbi semantici" (1968), una serie di brevi giochi di parole sul suono e sul significato del linguaggio. Frasi come

Il sinistro è stato causato da un mancino maldestro

oppure

Nel corpo dei bersaglieri non c'è posto per un'anima di gallina (ibid., 114)

sono chiaramente caratterizzate da un dislocamento semantico, basato su fenomeni come l'assonanza, la consonanza, l'allitterazione e la paronomasia. Munari gioca con il significato ambiguo di una serie di vocaboli, che combina in brevi frasi in cui il linguaggio abdica al suo scopo comunicativo tradizionale, e il significato letterale risulta divertente e intelligente.

Un ultimo esempio di cambio di luogo è l'illustrazione di Munari in cui il suo cognome è tradotto dall'espressione giapponese "mu-nari", che significa "fare dal nulla" (fig. 8).

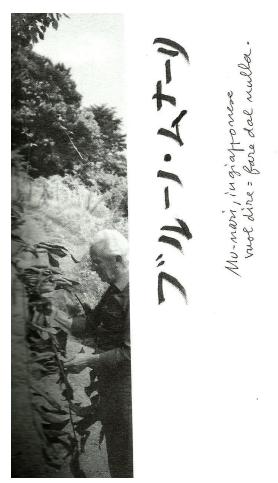


Fig. 8: Valeria Tassinari, Ma chi è Bruno Munari?, 16 x 12 cm. Mantova, Corraini 1996, p. 11.© Bruno Munari. Tutti i diritti riservati alla Maurizio Corraini s.r.l.

In questo caso si può parlare di comunicazione multimodale, perché codici visivi e verbali si sovrappongono. L'utilizzo da parte di Munari degli ideogrammi giapponesi occupa la zona di passaggio tra il suo ritratto fotografico (sulla sinistra) e il commento scritto a mano dall'artista nella sua madrelingua (sulla destra).

5. Conclusioni

Lungi dal comporre un'analisi esaustiva, la carrellata di esempi illustrati suggerisce che il tema della creatività imbeve l'intera opera di Munari, attraversando serie, periodi, influenze e progetti. Gli esercizi proposti in *Fantasia* sono infatti rispecchiati nella sua opera e nel suo linguaggio. In tutti i casi riportati sono evidenti il gusto per il gioco, il senso dell'assurdo, l'ironia. Inoltre, ciascun esempio sembra afferire all'indagine munariana, una costante dei suoi settant'anni di carriera creativa, su come una forma si può risemiotizzare un'altra.¹²

La sperimentazione creativa da parte dell'artista è stata totale e profonda, ed è al cuore di molte sue speculazioni teoriche e linguistiche, compreso il libro *Fantasia*, che in questo contributo ha orientato l'analisi delle opere, assieme a molti altri testi che accompagnano, completano e in parte anticipano la sua produzione visiva. Per approfondire la discussione, sarebbe proficuo studiare la collaborazione tra Munari e Gianni Rodari, ¹³ un altro maestro di creatività del Novecento italiano; o la riflessione di Munari sulla relazione tra creatività e tradizione, tra meccanico e organico, e tra processo creativo e mondo naturale. ¹⁴ Rimane poi incompiuto un vaglio approfondito e completo del rapporto tra parola e immagine. Da più angolature, l'argomento merita di essere scrutato sotto una lente di ingrandimento.

Tuttavia, a prescindere dagli esempi citati e dai temi affiorati in questa sede, e come molti dei contributi critici più recenti sul lascito intellettuale e creativo di Munari paiono testimoniare, è da ritenersi impensabile rinunciare a un approccio multipolare alla sua opera. Munari, dunque, come autore pluridimensionale anche nel pensiero, cosciente della propria funzione sociale a tutto campo e con una visione creativa relazionale e dialogica. Una visione che trova "spiragli di senso non ancora praticati, pieghe di possibilità lasciate sinora in ombra, accezioni nuove per le parole e le cose più comuni" (Bartezzaghi 2016, [27]).

How to cite | Come citare: Zanoletti, Margherita (2020), "Bruno Munari: teoria e pratica della creatività." In lettere aperte vol. 7, 39-55. [permalink: https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-72020/453]

Bibliografia

AA. VV. (2019): Tra Munari e Rodari, Mantova: Corraini.

AA. VV. (2000): Bruno Munari, Tokyo: Kyuryudo.

Antonelli, Paola (1999), "Bruno Munari." In I.D. vol. 46, no. 2, 92.

Antonello, Pierpaolo (2009), "Beyond Futurism: Bruno Munari's Useless Machines." In *Futurism and Technological Imagination*, ed. Günter Berghaus. Amsterdam: Brill, 313-334.

— (2012), "Bruno Munari. Il mio passato futurista." In *Doppiozero*, 20 dicembre 2012, https://www.doppiozero.com/materiali/cartoline-da/bruno-munari-il-mio-passato-futurista [09.12.2020].

- (2017), Bruno Munari's Natural Forms. In Bruno Munari: the Lightness of Art, ed. id./Matilde Nardelli/Margherita Zanoletti. Oxford: Peter Lang, 293-324. [https://doi.org/10.3726/b13173]
- (2019), "Visible Books, Unreadable Books: Bruno Munari's Iconotextual Playground." In *Italian Studies* vol. 74, no. 4, 331-351. [https://doi.org/10.1080/00751634.2019.1658919]

Bartezzaghi, Stefano (2016), Un personaggio in cerca di aurore. Mantova: Corraini.

Belpoliti, Marco (2016), "Bruno Munari. Creatività." In *Doppiozero*, 24 ottobre 2016, https://www.doppiozero.com/materiali/bruno-munari-creativita [09.12.2020].

Belpoliti, Marco (2020), "Il medium Munari." In *Munari per Rodari: segni sghembi, sghiribizzi, macchie, colori e scarabocchi*, ed. AA.VV. Mantova: Corraini, 93-99.

Campagnaro, Marnie (2016), "The Function of Play in Bruno Munari's Children's Books. A Historical Overview." In *Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education* vol. 11, no. 3, 93-105.

— (2019), "Do Touch! How Bruno Munari's Picturebooks Work." In *Rivista di Storia dell'educazione* vol. 1, 81-96.

Cantelli, Chiara (2018), "Fantasia e creatività in Bruno Munari... a partire da un gatto di nome Meo Romeo." In *Studi sulla Formazione* vol. 21, 111-123.

Caramel, Luciano (1995), "Munari o dell'arte della totalità." In *Mostra di Bruno Munari inventore artista scrittore designer architetto grafico gioca con i bambini*. Mantova: Corraini.

De Mauro, Tullio (1984), "Conclusioni della prima giornata." In Se la fantasia cavalca con la ragione. Atti del Convegno di Reggio Emilia (10-12 novembre 1982), ed. Carmine De Luca. Bergamo: Juvenilia, 130-132.

Fiz, Alberto (2004), *Intervista a Gillo Dorfles*, in: Tinguely e Munari – Opere in azione, ed. Alberto Fiz. La Spezia: Mazzotta, 123-125.

Hàjek, Miroslava (2012), *Bruno Munari, Futurista*, in: *Bruno Munari: My Futurist Past*, ed. Miroslava Hàjek/Luca Zaffarano. Cinisello B. (MI): Silvana, 13-29.

Maffei, Giorgio (2008), Munari. I libri, Mantova: Corraini.

Mason, Silvia (2005), "Bruno Munari: arte, design e natura." In *Muse polifile. Ricerche in sociologia dell'arte,* vol. 3, ed. Raimondo Strassoldo. Udine: Forum Edizioni, 63-78.

Menna, Filiberto (1966), "Munari o la coincidenza degli opposti." In La botte e il violino vol. 3, , 11-18.

Munari, Bruno (1937), "Che cosa sono le macchine inutili e perché." In *La Lettura* (supplemento del *Corriere della Sera*), 37, 1, Luglio 1937.

- (1958a), Supplemento al dizionario italiano. Torino: Carpano.
- (1958b), Le forchette di Munari, Milano: La giostra (Arti grafiche F. Ghezzi).
- (1966), Arte come mestiere. Bari: Laterza [ristampa 1997].
- (1971), Codice ovvio, Torino: Einaudi.
- (1977), Fantasia: invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive. Bari: Laterza [ristampa 2006].
- (1981), Da cosa nasce cosa: appunti per una metodologia progettuale. Bari: Laterza [ristampa 2011].

Munari, Bruno e B. Finessi (2007), Tuttotondo Tuttoquadro. Mantova: Corraini.

Panizza, Laura (2009), "L'incontro di Bruno Munari con la didattica attiva. I fondamenti pedagogici dei laboratori 'Giocare con l'arte'." In *Ricerche di pedagogia e didattica* vol. 4, 1-19.

Rodari, Gianni (1973), Grammatica della fantasia, Torino: Einaudi.

Schnapp, Jeffrey (2012), "The Visible Hand." In *Bruno Munari: My Futurist Past*, ed. Miroslava Hàjek/Luca Zaffarano. Cinisello B. (MI): Silvana, 83-93.

Schnapp, Jeffrey (2017), "The Little Theatre of the Page." In *Bruno Munari: the Lightness of Art*, ed. Pierpaolo Antonello/Matilde Nardelli/Margherita Zanoletti. Oxford: Peter Lang, 115-131.

Tassinari, Valeria (1996), Ma chi è Bruno Munari? Mantova: Corraini.

- Zaffarano, Luca (2012), "The Maximum With the Minimum." In: *Bruno Munari: My Futurist Past*, ed. M. Hàjek/L. Zaffarano. Cinisello B. (MI): Silvana, 149-163.
- Zanoletti, Margherita (2015a), "Creatività." In *Munari politecnico*, ed. Marco Sammicheli e Giovanni Rubino. Busto Arsizio (VA), Nomos, 95-98.
- (2015b), *Parola*. In *Munari politecnico*, ed. Marco Sammicheli/Giovanni Rubino. Busto Arsizio (VA), Nomos, 107-110.
- (2015c), Scrittore. In Munari politecnico, ed. M. Sammicheli/G. Rubino. Busto Arsizio (VA), Nomos, 122-125.
- (2017), "Word Imagery and Images of Words: Bruno Munari the Writer." In *Bruno Munari: the Lightness of Art*, ed. Pierpaolo Antonello/Matilde Nardelli/Margherita Zanoletti, Oxford: Peter Lang, 193-225.

Note

- Un esempio di smitizzazione è contenuto nell'incipit di *Arte come mestiere* (Munari 1966, ristampa 1997, 7): "Molte persone mi conoscono per 'quello delle macchine inutili' e ancora oggi ricevo qualche richiesta di questi oggetti che ideai e costruii verso il 1933. A quei tempi imperava il 'novecento italiano' con tutti i suoi serissimi maestri, tutte le riviste d'arte non parlavano d'altro che di queste granitiche manifestazioni artistiche e io, con le mie macchine inutili facevo proprio ridere". In queste righe l'ironia è calibrata, ma evidente nella contrapposizione tra i "serissimi maestri", le riviste e le opere d'arte incrollabili e la fragile leggerezza dei propri *mobile*. Le virgolette, e in altri casi le maiuscole o le variazioni tipografiche, segnalano al lettore le ambiguità di senso.
- "Un metodo così deliberatamente didattico non è finalizzato a spiegare la bellezza di opere che riescono a comunicare senza il bisogno di spiegazioni aggiunte, ma corrisponde all'intento pedagogico di descrivere il processo creativo, rivelare l'atto sperimentale e violare un codice stabilito dall'immaginazione" ["Such a deliberately didactic method is not aimed at explaining the beauty of works that are able to communicate without the need for additional explanations, but corresponds to a pedagogical intention of describing the creative process, of revealing the experimental act and of violating a code established by the imagination"]. (Zaffarano 2012, 159s.) Laddove non diversamente specificato, la traduzione italiana è di chi scrive.
- ³ V. Tassinari, *Ma chi è Bruno Munari?*, Mantova, 1996.
- Secondo Caramel, "segno e sigillo dell'arte di Bruno Munari, di tutta l'arte di Bruno Munari, è la totalità. Per il ventaglio, totalizzante appunto, delle sue estrinsecazioni, dalla pittura e dalla 'scultura', e ovviamente dal disegno, alla grafica, all'illustrazione, alla scrittura, all'intervento ambientale, alla performance, al teatro, fino alle connesse attività teoriche e di divulgazione nel campo della visione e in quelle didattiche, nell'ultimo quindicennio particolarmente, e significativamente, coltivate nei laboratori per bambini, in musei e scuole." (Caramel 1995, 9)
- "E ancora per il metodo, unitario e polidimensionale, ove si fondono razionalità e fantasia, calcolo e invenzione, progetto e caso, manualità e tecnologia, utile e 'non utile', norma e libertà, ordine e 'disordine', analisi e ironia, con attenzione alle materie naturali e artificiali come all'idea, al fare come al pensare, in una sintesi necessaria di mente e di mano. Ma soprattutto per la concezione globale della vita e del mondo, e quindi alla presenza dell'uomo nel contesto della natura, che è alla base di tutto, e tutto motiva e determina." (Caramel 1995, 9)
- "Munari's work surprised the viewer by starting from an essential concept and going on to explore it from all possible perspectives and in every possible form. This means that any approach to his aesthetic research must be multi-directional. Munari himself stated that it is necessary to think in at least three dimensions." (Hàjek 2012, 15)

- Sulla totalità dell'opera di Munari e la sua relazione con il Futurismo: Menna (1966, 11-18) e Antonello (2012).
- Sperimentazione e creatività sono individuati come fondativi dell'intera opera munariana da Hàjek, che afferma: "per orientarci all'interno della sua opera è necessario seguire le sue tracce principali: e cioè, l'esplorazione delle facoltà percettive e sensoriali, e la ricerca delle modalità di superamento delle limitazioni oggettive" ["To orient ourselves within his oeuvre it is necessary to follow its principal routes: namely, the exploration of the perceptual and sensorial faculties, and the search for ways to overcome objective limitations"]. (Hàjek 2012, 14)
- ⁹ Così Laura Panizza: "È convinzione di chi scrive che, pur non avendo avuto contatti diretti con la pedagogia attiva, Bruno Munari abbia ricercato le stesse finalità didattiche perseguite da coloro che si opponevano all'insegnamento meramente trasmissivo, donando la personale esperienza professionale al fine di liberare l'espressività e la creatività dei bambini." (Panizza 2009, 1-19)
- Va notato, a questo proposito, come sovente le immagini animino la scrittura di Munari non soltanto sotto forma di illustrazioni, ma proprio attraverso emblemi verbali: "Purtroppo la gente parla di colori con troppa leggerezza creando confusioni alle quali però anche le persone che amano esprimersi con precisione sono costrette ad adattarsi. Di che colore è il vino bianco? è giallo. E il vino nero? è rosso. Se provate a ordinare un litro di vino giallo il cameriere vi guarderà con compassione." In queste righe, il gusto per il paradosso è esibito con leggerezza e precisione (Munari 1966, 82).
- "Si rende oggi necessaria un'opera di demolizione del mito dell'artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti. Occorre far capire che finché l'arte resta estranea ai problemi della vita, interessa solo a poche persone. È necessario oggi, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal suo piedestallo e si degni di progettare l'insegna del macellaio (se la sa fare)." (Munari 1966, 19)
- ¹² Si veda il testo critico di Luca Zaffarano in AA.VV. (2020, 308).
- Rodari e Munari sono contemporanei e le loro storie si intrecciano: Munari sarà l'illustratore di una serie di libri di Rodari. Rodari (1973) dedica un libro al tema della creatività pochi anni prima dell'uscita di *Fantasia*. Come Munari, Rodari suggerisce che la libertà della fantasia nasce dal rigore della regola: "Rodari amava la nettezza, amava la logica, amava la grammatica. L'amava tanto che voleva offrire continuamente a tutti la possibilità di cambiare, di costruire modi nuovi di organizzazione, non di disorganizzazione, nuove grammatiche, non antigrammatiche. [...] Era uno che dimostrava continuamente che è possibile amare le grammatiche, a patto che si sappia costruirle, si sappia passare da una grammatica all'altra, si sappia viverle non come una costrizione, ma come una scelta di coerenza, di regolarità, sostituibile con altre scelte, quando serva e quando piaccia" (De Mauro 1984, 131). Sul rapporto tra Munari e Rodari, si veda anche il contributo di Vanessa Righi all'interno del catalogo della mostra *Tra Munari e Rodari* (2019, AA.VV.), tenuta a Roma nel 2020, e Belpoliti (2020, 93-99).
- ¹⁴ Su guesto tema: Mason (2005, 63-78) e Antonello (2017, 293-324).

Riflessioni sul concetto d'ispirazione in due saggi di Italo Svevo e Luigi Pirandello

Albert Göschl (Graz)

Il seguente articolo si propone di analizzare quale valore può assumere il concetto d'ispirazione, espresso in maniera diretta o mediata a seconda dei casi, in due saggi di Italo Svevo e Luigi Pirandello. Entrambi questi contributi possono essere considerati come dei documenti paradigmatici, sia nell'ambito della saggistica italiana, sia rispetto alla visione protototipica dell'ispirazione nel primo Novecento.

The following contribution aims to analyze what value the concept of inspiration has, expressed directly and indirectly in two texts by Italo Svevo and Luigi Pirandello. Both essays can be considered paradigmatic texts, as well for the Italian essayistic writing as for the typical understanding of the concept of inspiration in early twentieth century.

1. Sul valore del saggio letterario nel primo Novecento

Contrariamente a quanto di solito si tende a pensare, anche nel Novecento italiano il saggio letterario rappresenta un genere di un'enorme produttività e ricchezza. La saggistica letteraria italiana trova soprattutto tra la fine dell'Ottocento e il secondo dopoguerra un posto specifico all'interno del sistema letterario, specialmente nell'ambito della critica e della prosa d'arte, che costituisce la forma tipica del saggismo¹ moderno in Italia (cf. p.es. Berardinelli 2008, Valli 2001).

Tuttavia, per la letteratura italiana è opportuno fare una distinzione tra il saggio *letterario* e il saggio critico *sulla letteratura*, trattandosi di due forme ben distinte. Il saggio letterario, in realtà, non ha nulla a che fare con la letteratura, il che significa che non deve trattare una tematica letteraria *stricto sensu*. Non è perimetrato da un tema ben preciso, ma caratterizzato dal fatto che può parlare di qualunque cosa, a condizione che l'espressione sia "letteraria". Il saggio letterario, in quanto tale, si colloca fra letteratura e scienza, tra poesia e filosofia, combinando il valore del contenuto referenziale con il valore estetico dell'espressione. Su questo punto vale la pena ricordare con Adorno (1958) che il saggio può essere inteso addirittura come una forma anarchica del pensiero, nella misura in cui si sottrae ad ogni dogmatismo accademico, pur producendo nuove conoscenze che spesso sono più universali di quanto possa essere il risultato di un articolo scientifico.

Poiché un'introduzione approfondita al problema del saggio letterario non può essere affrontata nel contesto del presente contributo, queste brevi righe di carattere preliminare saranno sufficienti ad esprimere la natura, per così dire, "astratta" del genere in questione.²

Nelle pagine che seguono verranno presentati due saggi di rilevanza per la tematica dell'attuale numero di *lettere aperte* da essi affrontata: uno di Italo Svevo – composto tra il 1926 e il 1928 –, l'altro di Luigi Pirandello – scritto insieme a suo figlio Stefano Landi, nel 1935. Poco noti, questi lavori introducono dei problemi teorici importanti relativamente al motivo dell'ispirazione, inteso, questo, sia sul piano argomentativo, che contenutistico.³

2. Ispirazione, pazienza e natura

Il testo di Svevo, che s'intitola proprio "L'ispirazione", pur essendo rimasto allo stadio di un frammento, può essere considerato come un breve saggio personale con forte accento riflessivo, che lascia intravedere le maggiori caratteristiche del saggio familiare classico (nel senso inglese di *familiar essay*), calcato sui modelli della tradizione francese, dunque sull'esempio di Montaigne.

Il saggio inizia con la descrizione di una scena che, per via della sua componente narrativa, potrebbe essere tratta da un romanzo o da una novella:

Il vecchio autore si stese sulla sua poltrona e per compiacere tutti gl'invitati che s'erano assiepati a lui intorno raccontò. Aveva mangiato e bevuto e, sanissimo, non era vecchio tanto da soffrirne. Continuava il suo riposo parlando e fu sincero del tutto. (Svevo 1968, 681)

Non si sa né di quale autore si parli, né a quale quadro referenziale questa piccola introduzione possa appartenere. Ad ogni modo, la tecnica della cornice narrativa in cui si svolge il ragionamento è una tecnica ben diffusa nella saggistica italiana (si pensi, ad esempio, a Giacomo Leopardi e Emilio Cecchi)⁴. Dopo questo breve paragrafo introduttivo cambia la prospettiva e la parola viene data direttamente al "vecchio autore", del quale si è fatta menzione subito prima. Inizia a questo punto uno sviluppo di tipo monologico, che finisce col rappresentare il vero e proprio "pensiero saggistico" del testo.

Subito si mostra un io pensante molto accentuato, grazie alla dislocazione a sinistra e alla struttura chiastica dell'enunciato: "Io all'ispirazione ci credo e non credo nella pazienza" (ibid.). Già in questa prima frase siamo confrontati con il "tema del testo". L'io saggistico o anche *l'io pensante* – ed è opportuno parlare proprio di un *io pensante*, visto che il termine di narrazione e quindi di *io narrante* non è per niente adatto a riferirsi ad una forma di scrittura riflessiva com'è quella del saggio (tanto più che, nello specifico, la cornice narrativa esclude che l'io saggistico possa essere identificato con la voce di Svevo) – si fida dell'ispirazione e vede nella pazienza un concetto che pare essere il contrario del primo. Ispirazione e pazienza si configurano quindi come due concetti opposti. Già qui si comprende che l'ispirazione deve essere intesa come un atto veloce, opposto alla lunghezza ed alla continuità. L'ispirazione è qualcosa che capita a momenti. In questo senso sembra che Svevo abbia un concetto piuttosto romantico dell'artista "geniale", ovvero dell'ispirazione come un-fatto che accade indipendentemente dall'attività cosciente del soggetto.

Il concetto d'ispirazione non trova il suo opposto soltanto nella pazienza, che richiede un'attività regolare, stabile, che dura nel tempo, ma ne trova anche un altro nel concetto di natura. Così Svevo oppone esplicitamente l'ispirazione all'immagine della natura: cosa resterebbe dell'uomo, se questo venisse privato delle possibilità offerte dall'ispirazione? Nient'altro che l'indole di un animale selvatico. Il nucleo di questo breve testo è dunque costituito da una sezione fortemente metaforica:

L'ispirazione capita, crea, poi se ne va e lascia solo l'animale che essa per un istante animò pieno del ricordo e impegnato in un lavoro che oramai è lasciato solo privo dell'ispirazione ch'egli ricorda più o meno chiaramente. (ibid.)

Ma l'ispirazione è spiegata anche attraverso un'altra immagine, che crea un rapporto con la luce intermittente di un faro: "L'ispirazione è come quel faro che ad ogni tratto manda un raggio di luce. Si dimentica presto e quando si rinnova pare si sia spostato mentre è proprio immoto" (ibid.)

A questo punto voglio lasciare per un momento il saggio di Svevo e passare ad un testo di Arthur Koestler, critico e scrittore austro-ungarico, che negli anni sessanta del Novecento cercava di analizzare il processo creativo nell'arte e nel lavoro scientifico.

Nel suo libro *Der göttliche Funke* (tradotto in italiano con il titolo *L'atto di creazione*) Koestler individua il vero processo creativo del lavoro scientifico e artistico nell'uso della cosiddetta *bisociazione*. Il processo epistemologico non funziona attraverso causalità sistematiche, bensì attraverso associazioni che combinano concetti appartenenti a due aree indipendenti (cf. Koestler 1966, 37s.). La bisociazione intesa in questo senso, di fatto, non è altro che una semplice metafora. Tra un'ispirazione artistica e un'ispirazione scientifica che porta ad un allargamento della coscienza non c'è differenza qualitativa. Tutte e due funzionano attraverso il concetto di metafora, che Koestler illustra sulla base di varie scoperte come quella del sistema circolatorio – anche questa scoperta aveva come base una metafora (il cuore come pompa), in assenza della quale, forse, non sarebbe stata possibile (cf. Koestler 1976).

Il saggio stesso che si colloca fra arte e scienza, e quindi anche tra ispirazione artistica e ispirazione scientifica, opera attraverso queste bisociazioni basandosi sull'uso della metafora, come Svevo nel suo testo sull'ispirazione, conferendo un senso di tipo pragmatico a delle abduzioni di carattere estetico.

Ma torniamo al saggio di Svevo. Nel suo frammento l'io pensante continua con il seguente ragionamento:

Figurarsi come l'ispirazione sia breve quando ha da segnare non solo una linea, non solo una direzione ma una parte di vita, la sua imitazione e la sua simulazione. Allora credo che occorra la formica ma una formica che sa intendere il linguaggio dell'ispirazione e anche sa ricordarne e il sistema e l'importanza: una formica dal senso critico. (Svevo 1968, 681)

Al di là della struttura sintattica della citazione, è sorprendente in queste ultime righe l'uso della metafora. Come può essere intesa la metafora della formica? Se si guarda alla struttura dell'enunciato, sembra che le due frasi di cui si compone intrattengano un rapporto d'ordine causale. Si può supporre che la formica, da un lato, sia una pars pro toto del comportamento animalesco e istintivo e, dall'altro, possa essere intesa come reificazione di una forma di diligenza disumana, perché senz'anima. Il carattere della formica è, pertanto, quello di un animale diligente che con molta pazienza, ma "senza pensiero" si adatta alle ingiunzioni della collettività. Un'immagine simile viene descritta anche da Kant nella sua lezione sulla pedagogia, laddove si parla degli uomini senza ingegno:

[...] ein Mensch, der viel Gedächtnis, aber keine Beurteilungskraft hat. Ein solcher ist dann ein lebendiges Lexikon. Auch solche Lastesel des Parnasses sind nötig, die, wenn sie gleich selbst nichts Gescheites leisten können, doch Materialien herbeischleppen, damit andere etwas Gutes daraus zustande bringen können.⁵ (Kant 1803, 731)

Svevo cerca di fare una sintesi di due concetti opposti. È l'io pensante che sostiene che la forma migliore sarebbe "una formica che sa intendere il linguaggio dell'ispirazione" (Svevo 1968, 681). In un tale orizzonte logico, ispirazione e pazienza non sarebbero più nemici, ma insieme costituirebbero la sintesi ricercata dall'artista.

Anche in altri luoghi della produzione dell'autore si può ipotizzare un'influenza di Esopo e di La Fontaine, come in questo caso particolare, rispetto al binomio cicala-formica. Nella fiaba di cui la cicala e la formica sono protagoniste, alla formica diligente che pensa al proprio futuro con saggia previsione si contrappone la cicala, associabile invece all'"uomo ispirato". A ben guardare, anche nella fiaba la formica, alla fine, è presentata come un soggetto capace di intendere il linguaggio dell'ispirazione: garantisce la sopravvivenza della cicala, a condizione che questa prosegua il suo "mestiere artistico" (La Fontaine 1678, 4s.)

In un certo senso, la formica creata dall'io pensante concilia il concetto dell'ispirazione artistica con quello della persistenza insipida, trasformandosi in tal modo in una sorta di desiderio utopico dell'autore.

Oltre alla densa struttura metaforica del testo, l'originalità del frammento si delinea in modo particolare nei passi in cui ci si serve degli *exempla*, ossia di piccole digressioni storiche, attuali o di carattere privato. Dopo l'equivalenza tra concetti esoterici ed ispirazione, Svevo inserisce così la descrizione di una spedizione al polo Nord:

E mi fa ridere quando parlano di telepatie e di spiritismi. Non si tratta d'altro che d'ispirazione. Già è evidente che un'ispirazione sorprende il passato e il presente e prevede l'avvenire. Che cosa è una buona idea davanti alla quale l'umanità lenta e assorta nelle cose che vede e tocca apre tanto di bocca? È tutto. Il passato, il presente e l'avvenire. Quando io mi misi a piangere sentendo che Byrd e Amundsen arrivavano a estendere al Nord la signoria dell'uomo era un'ispirazione. Vedevo uccisi un maggior numero di orsi, di foche e di balene, le bestie più amabili perché grosse e inermi. Una vera ispirazione da profeta. Solo un poco facile perché conoscevo la sorte degli elefanti all'Equatore. (Svevo 1968, 681)

La visione patetica associata all'evento della spedizione quale atto profetico viene immediatamente svalutata da un'altra immagine, quella legata alla sorte degli elefanti - secondo un movimento tipico del pensiero saggistico. Anche qui abbiamo nuovamente un intreccio tra il concetto dell'ispirazione e quello della natura. Il modo in cui Svevo parla degli animali stupisce un po', ma è perfettamente conforme a quanto espresso negli altri saggi e frammenti sul darwinismo, una nozione da cui l'autore, com'è noto, trae molta ispirazione, senza semplicemente riprenderne le idee in modo acritico. Il fatto che nella descrizione della spedizione al polo Nord l'autore veda "uccisi un maggior numero di orsi, di foche e di balene, le bestie più amabili perché grosse e inermi" fa pensare soprattutto alla teoria sveviana del mammut, in cui l'autore sviluppa l'idea ironica secondo la quale "la signoria dell'uomo sulla natura" sarebbe indissociabile dalla storia di animali grossi come il mammut, perché l'ombra di questi ultimi avrebbe conferito agli uomini la sicurezza necessaria per potersi sviluppare tranquillamente. In fondo, il fatto che in questo saggio sull'ispirazione gli animali grossi vengano uccisi suggerisce l'idea di un superamento finale della storia umana, in un'ottica quasi psicanalitica - tant'è che in queste pagine la teoria del complesso edipico sembra voler essere reinterpretata in chiave evoluzionistica (cf. Minghelli 2002, 15).

3. Ispirazione e noia

Un'idea d'ispirazione in apparenza radicalmente opposta a quella tematizzata nel frammento sveviano traspare da un saggio letterario che Pirandello ha scritto insieme a suo figlio Stefano Landi qualche anno dopo "L'ispirazione".

Il saggio "Stefano o della bontà", inizialmente pubblicato nella rivista *L'illustrazione Italiana* del 18 luglio 1935, comincia riportando in maniera indiretta il ragionamento del figlio maggiore di Pirandello:

Il maggiore dei miei figli, Stefano, suol dire che la migliore condizione di spirito per un artista, la più proficua per il suo lavoro, è la noia: "dalla quale vaporano idee e fantasmi"; e, fedele alla sua massima, fa di tutto per condurre una vita monotona. S'apparta, è lieto di rinunziare a ogni distrazione. (Pirandello 1935, 1504)

La concezione dello spirito artistico di Stefano all'inizio può sembrare profondamente distante rispetto a quella che ha cercato di teorizzare Svevo. In effetti, per Stefano l'ispirazione non proviene da un atto spontaneo di creatività, ma proprio dal suo contrario, da una paziente attesa. L'io pensante di Luigi inizialmente dà anche ragione a suo figlio: "Io non me lo posi mai per principio; ma, se penso alla mia vita fino ai cinquant'anni, vissuta tutta fra le quattro pareti del mio scrittoio, regolata e metodica, posso consentire con lui" (ibid.).

Ma l'io saggistico esplicita che ormai la sua idea sull'ispirazione è cambiata: "Se non che, in questi ultimi tempi da che mi sono messo a girare il mondo, ho visto che, anche senza noia, si può ben produrre lo stesso" (ibid.). Non senza invidia Stefano rimprovera a suo padre il fatto che per lui la noia non è più necessaria come motore d'ispirazione:

Non hai più bisogno di solitudine, di lontananza materiale fra te e gli altri, né d'un largo di tempo vuoto, per predisporti l'animo ad ascoltar la voce segreta delle tue creature: ti basta un momento di sosta fra una faccenda e l'altra, fra un incontro e l'altro, per riprendere intero il tuo spirito e metterlo all'istante in istato di grazia (ibid.)

Il cambiamento nel modo di concepire l'ispirazione artistica diventa quindi una questione di generazioni. L'ispirazione smette di essere un fatto casuale che non può essere influenzato dal soggetto stesso, e sembra che diventi un metodo, una sorta di prassi ripetibile in funzione delle esigenze dell'autore.

Un simile discorso era stato fatto anche da Nietzsche che, nella sua interpretazione antimetafisica, ha concepito l'ispirazione artistica non come evento divino, ma come il risultato di un confronto dialettico, basato su una lunga e, quindi, altrettanto paziente riflessione (cf. Hornig 1976),

Wenn sich die Productionskraft eine Zeit lang angestaut hat und am Ausfliessen durch ein Hemmnis gehindert worden ist, dann giebt es endlich einen so plötzlichen Erguss, als ob eine unmittelbare Inspiration, ohne vorhergegangenes inneres Arbeiten, also ein Wunder sich vollziehe. Diess macht die bekannte Täuschung aus, an deren Fortbestehen, wie gesagt, das Interesse aller Künsterl ein wenig zu sehr hängt. Das Capital hat sich eben nur angehäuft, es ist nicht auf einmal vom Himmel gefallen. (Nietzsche 1988, af. 156, 147) ⁷

Anche la sintesi operata da Svevo tra umano ingegno e istinto animalesco attraverso l'immagine della "formica critica" affonda le sue radici in una tradizione europea ottocentesca, "Genie ist Fleiß" ("Il genio è impegno"), le cui tracce si fanno risalire a vari autori, tra cui Theodor Fontane. Allo stesso periodo appartiene anche la citazione di Georges Buffon "Il genio non è altro che una grande attitudine alla pazienza", e di Mme Necker "le génie se forme par la patience, en considérant longtemps une idée, et en trouvant enfin des rapports féconds et bien liés." (Necker 1801, 154).

4. Il superamento dell'ispirazione

Nei testi di Svevo e di Pirandello si palesano due concezioni distinte dell'ispirazione che coesistono nel primo Novecento, e che rinviano ai noti archetipi della visione artistica, articolandosi rispettivamente intorno ai concetti di "poeta vate" e di "poeta artefice".

Svevo oppone ispirazione e pazienza, ispirazione e natura, e vede nell'ispirazione un atto quasi divino – non senza un sottotono ironico. Solo la formica dal senso critico, quindi la combinazione tra diligenza e ispirazione, può superare tale polarità. Stefano concepisce l'ispirazione in modo del tutto contrario. La noia (e in fin dei conti la noia ha molto a che fare con la pazienza) diventa nelle sue considerazioni una condizione necessaria per l'ispirazione.

Ciò detto, in entrambi i testi presi in esame la "voce saggistica" assume un atteggiamento rassegnato riguardo al concetto d'ispirazione. Mentre Stefano cerca di fare di tutto per convincere suo padre, il padre si ritira. La noia diventa per lui una situazione pesante e inaccettabile. Gli provoca addirittura un senso di angoscia, perché in presenza della noia il soggetto è costretto a confrontarsi con se stesso:

Ma io, ormai, ritorno anche in questo alla vita di tutti: aborro dalla noia. E la noia è per me la presenza di me stesso libero. Solo. Mi dico cose troppo tristi o mi sollecito ad azioni enormi. Non so dove mi potrei condurre. (Pirandello 1935, 1505)

I tempi dell'ispirazione sono passati. L'atto artistico non può che esprimersi attraverso il lavoro, attraverso la figura del poeta artefice che non ha visioni divine, ma al contrario è ben cosciente che con impegno e sudore si possono produrre degli oggetti artistici che possono ispirare a loro volta i lettori a cui sono destinati.

L'indifferenza per l'ispirazione in Svevo assume tuttavia altri contorni. Mentre le riflessioni di Svevo sull'ispirazione, fin qui illustrate, erano soprattutto generiche, nell'ultimo paragrafo l'io saggistico collega il concetto al suo soggetto. La voce pensante, prima di essere interrotta violentemente all'interno di una frase, conclude il frammento affermando: "Noi non sappiamo bene distinguere fra ispirazione e ispirazione, ma a me non importa perché credo si tratti sempre della stessa creatura" (ibid.).

Questa è chiaramente una frase suscettibile di svalutare l'essenziale di quanto affermato in precedenza. Una dichiarazione assolutamente enigmatica, che corona il carattere profetico che questo breve testo assume, quasi apparentandolo a qualche aforisma nietzschiano o al pensiero di Zarathustra.

Perché l'autore propone la sua analisi, se alla fine tutto questo "non importa"? Da un lato, la conlusione del suo testo la si potrebbe intendere nel senso di una costruzione ironica, come ce

ne sono tante nella storia del saggio inteso quale genere, a partire da Montaigne (basti pensare alla fine dell'essai I.31 sui cannibali). Dall'altro, la zoomorfizzazione del concetto di ispirazione attraverso la parola "creatura" suggerisce nuovamente, in queste righe, un rinvio al campo semantico della natura e delle bestie, che nella "visione profetica" (secondo le parole dell'autore) avrebbero dovuto essere uccise – implicando, di fatto, che il concetto di ispirazione possa, in qualche modo, essere responsabile, se non altro in alcune circonstanze, di un suo eventuale auto-annullamento.

Qui come altrove il testo mostra bene cosa si possa permettere un saggio letterario: di lasciare, per finire, il lettore da solo, in maniera da invitarlo a proseguire autonomamente le riflessioni in corso. Il saggio letterario cerca sempre, per così dire, di rendere insicuri. La sua funzione non è quella di dire al lettore come stanno le cose. Il suo compito è piuttosto di rendere conto delle contraddizioni, senza risolverle in modo univoco. Alla base di questo concetto sta un profondo scetticismo che collega tutti i prodotti della lunga tradizione di *essays* – anche in Italia.

Pazienza e Ispirazione, Natura e Uomo sono i "concetti concorrenti", intorno ai quali il discorso sull'ispirazione di Svevo e Pirandello si articola – il rapporto dicotomico che questi termini intrattengono sembra tracciare una demarcazione da molti punti di vista insuperabile tra l'idea di un poeta vate, ispirato da una qualità divina, e quella di un poeta artefice, che crea tramite lavoro e sudore. Attraverso la forma saggistica entrambi gli autori relativizzano, tuttavia, le proprie analisi e le proprie convinzioni, contribuendo in tal modo a problematizzare la diffidenza che nutrono tutti e due nei confronti di una concezione, per molti versi metafisica, dell'ispirazione artistica, intesa in senso lato.

How to cite | Come citare: Göschl, Albert (2020), "Riflessioni sul concetto d'ispirazione in due saggi di Italo Svevo e Luigi Pirandello." In lettere aperte vol. 7, pp. 57-65.

[permalink: https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-72020/454]

Bibliografia

Adorno, Theodor W. [1958], "Der Essay als Form." In *Noten zur Literatur*, ed. Rolf Tiedemann (2003). Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 9–33.

Berardinelli Alfonso (2008), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario.* Venezia: Marsilio.

Cantarutti, Giulia/Luisa Avellini/Silvia Albertazzi (2007) (eds.), *Il saggio: Forme e funzioni di un genere lette-rario.* Bologna: Il Mulino.

Cecchi, Emilio [1919], "Una comunicazione accademica." In *Saggi e viaggi*, ed. Margherita Ghilardi (1997). Milano: Mondadori, 42–46.

— [1949], "Saggio e prosa d'arte." In *Saggi e viaggi*, ed. Margherita Ghilardi (1997). Milano: Mondadori, 321-36.

Dalmas, Davide (2012), *Il saggio, il gusto e il cliché: Per un'interpretazione di Mario Praz*. Palermo: duepunti. Dolfi, Anna (2012) (ed.), *La saggistica degli scrittori*. Roma: Bulzoni.

Ferrecchia, Maria (2000). Il saggio come forma letteraria. Lecce: Pensa MultiMedia.

La Fontaine, Jean de (1678), Fables choisies. Mises en vers, tome premier. Paris: D. Thierry

Leopardi, Giacomo (1988), "Elogio degli uccelli." In *Operette morali*, ed. Giorgio Ficara. Milano: Mondadori, 192–200.

Göschl, Albert (2016), Die Logik des essayistischen Gedankens. Zur Analyse der italienischen Essayistik zwischen Fin de Siècle und Zweitem Weltkrieg vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte. Heidelberg: Winter.

Hornig, Gottfried (1976), "Inspiration." In *Historisches Wörterbuch der Philosophie* vol. IV, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 401–407.

Kant Immanuel (1803), "Über Pädagogik." In Kant-Studien-Ausg. VI, ed. W. Weischedel, 731.

— (2004), Antologia di scritti pedagogici, ed. G. Formizzi. Verona: Il Segno dei Gabrielli.

Koestler Arthur (1966), Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern, München: Scherz.

— (1976), "Was Kunst und Wissenschaft gemeinsam haben. Die PEN-Rede." In *Die Zeit*, 03.09.1976.

Marchese, Lorenzo (2019), Storiografie Parallele: Cos'è La Non-Fiction? Macerata: Quodlibet.

Minghelli G. (2002) *In the Shadow of the Mammoth. Italo Svevo and the Emergence of Modernism.* Toronto: Univ. of Toronto Press.

Necker, Suzanne Curchod (1801), *Nouveaux mélanges extraits des manuscrits de M.me Necker*. Paris: Pougens.

Nietzsche, Friedrich (1988), *Menschliches, allzu menschliches*. Kritische Studienausgabe. Vol. I e II, ed. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Monaco: De Gruyter.

Pedullà, Walter/Giorgio Patrizi (2008) (ed.), *Il saggio del Novecento*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Pirandello Luigi (1935), "Stefano o della bontà." In *Saggi e interventi*, ed. Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori, 2006, 1504–1508.

Praz, Mario (1924), "Introduzione." In Charles Lamb, Saggi di Elia, ed. Mario Praz, Lanciano: Carabba.

— (1936), "Saggio." In *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, ed. Istituto della Enciclopedia italiana, vol. XXX. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 434-435.

Svevo Italo (1968), "L'ispirazione." In *Racconti – Saggi. Pagine sparse* ed. Bruno Maier. Milano: Dall'Oglio, 681–682.

Note

- Per una spiegazione più dettagliata del concetto di saggismo si veda Berardinelli (2008).
- Oltre ai 'testi fondatori' per una teoria della saggistica italiana di Praz (1924; 1936) e Cecchi (1949), teorie più recenti sulla questione del saggio letterario italiano si trovano, tra l'altro, in: Marchese (2019), Dalmas (2012), Dolfi (2012), Pedullà (2008), Berardinelli (2008), Cantarutti (2007) e Ferrecchia (2000). Per un'analisi della teoria sul saggio letterario a livello internazionale si veda anche anche Göschl (2016).
- Un'analisi di entrambi i saggi da un punto di vista meramente narratologico si trova anche in Göschl (2016, 161s. e 266s.).
- ⁴ Alludo soprattutto all'"Elogio degli uccelli" presente nelle *Operette*, così come al saggio "Una comunicazione accademica" di Cecchi (1919).
- Tradotto in italiano: "[U]n uomo, per esempio, che ha molta memoria, ma nessuna capacità di giudizio: un individuo simile è un'enciclopedia vivente. Sono necessari pure questi asini da soma del Parnaso, i quali, anche se non sanno da soli concludere niente di buono, tuttavia trascinano con sé i materiali perché gli altri ne sappiano trarre qualcosa di buono." La traduzione è presa dal testo edito da G. Formizzi (2004, 107s.).

- È proprio per via di questa descrizione che il saggio non può essere stato scritto prima del 1926, l'anno in cui si svolge la spedizione al polo nord. Per ulteriori informazioni sulla genesi del saggio cf. Minghelli (2002).
- Traduzione "Quando l'energia creativa ha ristagnato per un certo tempo e qualche ostacolo le ha impedito di effondersi, alla fine prorompe così improvvisamente, come se si producesse un'ispirazione improvvisa, senza un preliminare lavoro interiore, dunque un miracolo. Ciò dà luogo alla nota illusione, al cui perdurare, come abbiamo detto, gli artisti sono un po' troppo interessati." (Nietzsche, *Umano troppo umano*, "Ancora l'ispirazione")

Quand "tout est vrai, mais ...": mémoire et "imagination créatrice" dans Les naufragés et les rescapés de Primo Levi

Guido Furci (Paris 3, Sorbonne Nouvelle – Sorbonne Alliance)

Raccontare "bene" significa raccontare "in modo da essere capiti" – osserva Jorge Semprún in La scrittura o la vita (1994). Semprún aggiunge : "ciò non sarà possibile senza un minimo di artificio. Quanto basta perché il racconto diventi arte!". Una simile presa di coscienza sembra attraversare un numero significativo di testimonianze della seconda metà del XX secolo. Senza formularla in questi termini, Primo Levi la problematizza lungo tutta la sua produzione letteraria, ed in maniera particolarmente interessante ne I sommersi e i salvati (1986), su cui si è deciso di concentrarsi nel presente contributo.

To tell "well" is to tell "so as to be heard", remarks Jorge Semprún in Literature or Life (1994). To this he adds: "We will not get there without a little artifice. Enough artifice to turn it into art!". This observation seems to haunt the production of a significant number of testimonies from the second half of the 20th century. Without phrasing it in these terms, Primo Levi adopts it throughout his literary career, notably in his work-testament The Drowned and the Saved (1986), which is the object of the present contribution.

"La mémoire humaine est un instrument merveilleux mais trompeur. C'est une vérité usée, [familière] non seulement [aux] psychologues, mais aussi [à] quiconque a regardé avec attention le comportement de [ses proches] ou son propre comportement", met en exergue Primo Levi dans l'incipit du dernier livre publié de son vivant. Il continue : "[l]es souvenirs qui gisent en nous ne sont pas gravés dans la pierre ; ils ont non seulement tendance à s'effacer avec les années, mais souvent ils se modifient ou même grossissent, en incorporant des [filaments] étrangers. Les magistrats le savent bien : il n'arrive presque jamais que deux témoins oculaires du même fait le décrivent de la même façon ou avec les mêmes mots, [y compris] si le fait est récent et qu'aucun des deux n'a un intérêt personnel à le déformer." Bien qu'il soit difficile d'argumenter de manière satisfaisante cette faible fidélité à notre histoire personnelle – souvent écrite comme dans une langue inconnue, dans un alphabet dont nous ignorons les règles de fonctionnement les plus rudimentaires –, il est évident (et désormais "assumé") que certaines conditions particulières peuvent contribuer à en altérer davantage la transmission : "les traumatismes [d'ordre physiologique, cérébral, ou provoqués par une blessure intangible], l'interférence d'autres souvenirs 'concurrentiels', des états anormaux de la conscience, des répressions, des refoulements".

En effet, si "même dans des [situations] normales une lente dégradation est à l'œuvre, un obscurcissement des contours, un oubli [progressivement dû à l'âge]"¹, il va de soi que face aux "souvenirs d'expériences exceptionnelles, d'offenses subies ou infligées [...] les facteurs qui peuvent oblitérer ou déformer l'enregistrement mnémonique [s'intensifient et, cela est inévitable, se multiplient]". Évidemment, "le souvenir d'un traumatisme, souffert ou infligé, est lui-même traumatisant parce que son rappel fait souffrir ou, pour le moins, perturbe"; c'est pourquoi, dans la plupart des cas, "celui qui a été blessé a tendance à [chasser] le souvenir pour ne pas renouveler la douleur; celui qui a blessé, repousse le souvenir dans les profondeurs afin de s'en libérer, d'alléger son sentiment de culpabilité". Contrairement à toute circonstance où le rappro-

chement éventuellement analogique quoique paradoxal entre "victime" et "oppresseur" finit par être littéralement "exorcisé", ici l'association des deux termes (ainsi que des entités auxquelles ils renvoient) s'affiche sans détour. Certes, l'auteur tient à préciser que "sur ce point il importe de s'exprimer clairement" afin d'éviter les amalgames et d'alimenter des controverses stériles ; cela dit, la proximité – même typographique – de l'un et de l'autre brise un tabou dont Levi reconnaît la valeur fondamentale, mais qui ne devrait pas être perçu en tant que tel dans l'espace public – le but étant de comprendre au mieux le message qu'il véhicule, avant de chercher à en pondérer le bien-fondé.

Dans *Les naufragés et les rescapés* (1986), cet encouragement devient un véritable projet politique visant, d'abord, la remise en question radicale d'une dichotomie des plus dangereuses – quand bien même il y serait fait recours en raison de sa charge provocatrice –, ensuite, la déconstruction d'une dualité complexe, dont le livre dans son ensemble s'efforce de nuancer l'emploi, sans pour autant contester les propos qui en sont à l'origine. Inévitablement, une démarche de ce type empiète, dans ce texte, sur l'avancée d'autres réflexions de Levi – notamment en matière de responsabilité individuelle ou collective, d'instrumentalisation du passé à des fins moralisatrices et d'encadrement institutionnel du discours testimonial –; or, le fait qu'elle s'explicite dès le premier chapitre confirme sa vocation propédeutique et nous pousse à aborder l'intégralité de l'ouvrage au prisme d'un binôme en l'absence duquel le concept de "zone grise" aurait dû être pensé, donc théorisé, dans une perspective diamétralement différente de celle que l'on connaît tous.

Victime et oppresseur, on nous le répète, sont "dans le même piège" ; néanmoins, pour Levi "c'est l'oppresseur, et lui seul, qui l'a préparé et qui l'a déclenché, et s'il en souffre, il est juste qu'il en soit ainsi, et il est inique que la victime en souffre, comme elle le fait". D'autant plus que l'offense subie s'avère généralement inguérissable, qu'elle se prolonge dans le temps et que "les Érinyes, auxquelles nous devons bien croire, ne tourmentent pas seulement le bourreau (si même elles le tourmentent, aidées ou non par le châtiment humain), mais perpétuent son œuvre en refusant la paix à celui qu'il a torturé"³. Dans ce sens, les mots du philosophe autrichien Jean Améry (de son vrai nom Hans Chaim Mayer) restent incontournables ; si Levi les évoque – avant d'entrer dans une polémique bien connue que nous n'approfondirons pas ici⁴ – c'est pour en rappeler, d'une part, l'à-propos, d'autre part, cette espèce de "justesse définitive", réfractaire à toute sorte de reformulation – raison pour laquelle l'auteur choisit de les reprendre hors texte, dans une traduction personnelle au plus proche de l'original, plutôt qu'au moyen d'une paraphrase – :

Chi è stato torturato rimane torturato. [...] Chi ha subito il tormento non potrà più ambientarsi nel mondo, l'abominio dell'annullamento non si estingue mai. La fiducia nell'umanità, già incrinata dal primo schiaffo sul viso, demolita poi dalla tortura, non si riacquista più. (Levi 1997, 1007)

En dépit d'une divergence de points de vue par rapport aux comportements à assumer vis-à-vis de ses propres ennemis ainsi que de la postérité⁵, Levi reconnaît à Améry le mérite d'avoir su affirmer une fois pour toutes, sans laisser de place au malentendu, que "[q]ui a été torturé reste torturé. [...] Qui a subi le supplice ne pourra plus jamais vivre dans le monde comme dans son milieu naturel", car "l'abomination de l'anéantissement ne s'éteint jamais" et "[l]a confiance dans l'humanité, déjà entamée dès la première gifle reçue, puis démolie par la torture, ne [peut pas

s'acquérir à nouveau]" (Levi 2015, 25). ⁶ Comme dans une équation, ce constat répété à maintes reprises dans *Par-delà le crime et le châtiment* ⁷ fait écho à une conviction qui, réitérée dans *Les naufragés et les rescapés*, occupe une place équivalente dans l'économie de l'œuvre :

Ogni vittima è da piangere, ed ogni reduce è da aiutare e commiserare, ma non tutti i loro comportamenti sono da proporre ad esempio. L'interno dei Lager era un microcosmo intricato e stratificato; la "zona grigia" [...], quella dei prigionieri che in qualche misura, magari a fin di bene, hanno collaborato con l'autorità, non era sottile, anzi costituiva un fenomeno di fondamentale importanza per lo storico, lo psicologo ed il sociologo. Non c'è prigioniero che non lo ricordi, e che non ricordi il suo stupore di allora: le prime minacce, i primi insulti, i primi colpi non venivano dalle SS, ma da altri prigionieri, da "colleghi", da quei misteriosi personaggi che pure vestivano la stessa tunica a zebra che loro, i nuovi arrivati, avevano appena indossata. (Levi 1997, 1004)

Dans les essais où elles interviennent, les certitudes de Levi tout comme celles d'Améry – son "ami virtuel et [...] interlocuteur privilégié" (Levi 2015, 125) – agissent en tant que "patrons" à partir desquels de nouvelles considérations sont "taillées" ; prémisses d'un discours débuté ailleurs, elles marquent à la fois les conclusions d'un raisonnement dont les livres qu'elles intègrent dressent le bilan, et le début d'une nouvelle forme d'engagement, visant "à éclairer certains aspects [impénétrables] du phénomène Lager⁸" et, par là, à "répondre à la question la plus urgente, celle qui angoisse tous ceux qui ont eu l'occasion [d'entendre les récits des rescapés]", autrement dit : "de [cette réalité] concentrationnaire, quelle part est morte et ne reviendra plus, comme l'esclavage et le code du duel ? quelle part est revenue ou est en train de revenir ? que peut faire chacun de nous pour que, dans ce monde gros de menaces, celle-ci au moins se révèle vaine ?" (Levi 2015, 20s.).

Loin d'apparaître complexe, la formule susceptible de nous protéger d'autres catastrophes de la même ampleur que la Shoah semble pouvoir être contenue dans un diagramme de Venn : les aires d'intersection entre les ellipses renfermeraient, sinon la solution, du moins les indices nécessaires à une reconfiguration du problème soulevé par les interrogations ci-dessus ; les lignes délimitant chaque ensemble rappelleraient quant à elles que le but d'une telle schématisation n'est pas de minimiser la portée de ce qui la motive, mais plutôt de remettre en cause - si possible de manière irrévocable – la défaillance présumée de n'importe quelle issue. Il serait très ingénu de croire en ce que Levi lui-même ne croit pas jusqu'au bout - dans le cas contraire, rien ne l'aurait empêché de compléter son texte par une image qui, en revanche, ne voit le jour que dans la tête du lecteur - ; cependant, c'est justement dans ces conjonctions que les mathématiciens qualifient d'"impossibles", dans ces régions généralement hachurées, qu'émerge de façon ostensible, au sein du diagramme mentalement esquissé, l'éventualité d'un discours, non pas sur l'impact et les conséquences du désastre, mais sur les conditions qui l'ont rendu possible. Levi sait bien que, s'il est difficile de recréer les circonstances exactes qui ont devancé un évènement - dans le but de "percer le mystère" et atteindre un niveau de connaissance sans précédent de l'évènement en question⁹ –, il est d'autant plus laborieux d'éviter qu'un phénomène calamiteux – dont on ne connaît pas en détail la genèse, malgré les milliers de suppositions exprimées à son égard – se produise à nouveau, et ce, même indépendamment de la volonté humaine, c'est-àdire d'une grande majorité d'hommes et de femmes. C'est pourquoi, il préfère se pencher sur les constats les plus glaçants, quitte à dévoiler des vérités atroces au point de paraître inaudibles, au lieu de se cacher derrière des châteaux de cartes tout aussi aveuglants, mais dont la fonction se limiterait à préserver un équilibre individuel, sans tenir compte du fait que – comme le suggèrent les Évangiles et, plus fermement encore, l'*Apocalypse de Jean* – "se mentir à soi-même c'est ébranler la loyauté de son prochain" ¹⁰.

"Toute victime est digne d'être pleurée, tout [survivant] est à aider et à plaindre", décrète Levi avant d'ajouter : "mais leurs comportements ne sont pas tous à proposer en exemple". Il est bien connu que "[l]'intérieur des Lager était un microcosme complexe et stratifié" ; or, la "zone grise", celle peuplée de "prisonniers qui dans une mesure quelconque, parfois en vue du bien, ont collaboré avec les autorités", ne représentait pas un territoire restreint, une faible portion de la population du Camp, mais un aspect véritablement constitutif de son mode de fonctionnement, un rouage de la mécanique concentrationnaire – ce qui apparaît assez clairement dans l'extrait cité. "Il n'est pas un prisonnier qui ne se le rappelle, et qui ne se rappelle son étonnement", nous précise-t-on, avant d'affirmer de manière résolue : "les premières menaces, les premières insultes, les premiers coups ne venaient pas des SS, mais d'autres prisonniers, de 'camarades', de ces personnages [troubles] qui portaient eux aussi la même tenue zébrée qu'eux, les nouveaux arrivés, venaient d'endosser." Il est évident que la restitution d'un tel constat trahit la nécessité de partager ce qui ressemble à un enseignement 11. Or, si survivre à Auschwitz peut impliquer une remise en question irréversible de la confiance en l'autre, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille céder à une remise en question définitive de l'Autre.

C'est ce que Levi n'a de cesse de rappeler lorsqu'il évoque la solidarité dont certains ont su faire preuve malgré tout ; c'est ce à quoi ses remarques autour du principe d'individuation se réfèrent, en particulier quand il retrace la trajectoire de ceux qui ont "basculé" – autrement dit, de ceux qui se sont détournés d'eux-mêmes plus ou moins consciemment selon les circonstances, mais toujours sous le joug pervers de l'endoctrinement. Des textes sacrés mentionnés plus haut et reconnaissables entre les lignes, sa réflexion ne garde que quelques traits essentiels : l'utilité de répandre non pas la "bonne nouvelle", mais une prise de conscience du fait qu'il faut réagir - y compris si les choses semblent sans espoir, ou alors pour contrer le danger qu'elles le deviennent - ; l'urgence pour le témoin oculaire de se faire "témoin instrumentaire", afin de porter un regard rétrospectif et, dans la mesure du possible, "distancié" sur sa propre expérience – ce qui revient à participer au processus de verbalisation du passé au moyen d'une écriture encore plus sobre que d'habitude et indéfectiblement adressée aux générations futures – ; la portée eschatologique d'une parole apte à dire la fin d'un monde (non pas la fin du monde) ; la charge visionnaire – presque hallucinatoire – d'un texte souvent théorique, mais qui penche du côté du récit là où il est important de capturer l'attention de l'auditoire, et pourquoi pas à l'aide d'un "arrêt sur image".

De dérivation néoplatonicienne, ce dernier se prête aussi bien à la vulgarisation d'un concept dont l'approfondissement spéculatif s'avérerait difficile d'accès, qu'à la tentative de dynamiser un raisonnement dont l'avancée demeure – ne serait-ce que sur le plan formel – proche des modèles chrétiens qui l'inspirent. Bien évidemment, la réception de ces modèles est filtrée par l'emploi qui en a été fait en Italie, non seulement par Dante, mais aussi et surtout par les philosophes humanistes 12; toutefois, à la différence de ce qui se passe dans d'autres publications, elle produit ici un type de syncrétisme également "idéologique". Sonia Gentili effleure cette question dans un travail consacré, entre autres, aux pratiques de "visualisation" mises en œuvre depuis l'Antiquité classique, dans le but de provoquer une réponse à un stimulus émo-

tionnel (cf. Gentili 2005, 22s.). Quant à nous, nous nous attarderons à titre d'exemple sur un passage qui nous permettra de creuser cette problématique, et d'en étudier la pertinence dans la seule section de *Les naufragés et les rescapés* où la notion de "zone grise" ¹⁴ est abordée de façon véritablement concluante :

Al mio ritorno da Auschwitz mi sono trovato in tasca una curiosa moneta in lega leggera, che conservo tuttora. È graffiata e corrosa ; reca su una faccia la stella ebraica (lo "Scudo di Davide"), la data 1943 e la parola getto, che alla tedesca si legge ghetto ; sull'altra faccia, le scritte QUITTUNG ÜBER 10 MARK e DER ÄLTESTE DER JUDEN IN LITZMANNSTADT, e cioè rispettivamente Quietanza su 10 marchi e Il decano degli ebrei in Litzmannstadt : era insomma una moneta interna di un ghetto. Per molti anni ne ho dimenticato l'esistenza, poi, verso il 1974, ho potuto ricostruirne la storia, che è affascinante e sinistra. (Levi 1997, 1037)

À son retour d'Auschwitz, Levi trouve dans sa poche une curieuse monnaie en alliage léger, éraflée et corrodée, qui porte sur une face l'étoile de David, la date 1943 et le mot allemand "getto", sur l'autre face les inscriptions, toujours en allemand, "Quittance de 10 Marks" et "Le doyen des Juifs de Litzmannstadt". Ce n'est que dans les années 1970 – à une époque où *Les naufragés et les rescapés* existe donc déjà en tant que projet¹⁵ – que l'auteur peut reconstruire l'histoire "fascinante et sinistre" de cette pièce. Il décide d'y revenir au moyen d'une ekphrasis, dans des pages où fresque historique et portrait psychologique s'entremêlent, pour renseigner le lecteur sur un épisode somme toute assez marginal – et en même temps emblématique de la pluralité d'interprétations qui peuvent être fournies lorsque l'on s'efforce de rendre compte d'une situation-limite ou des comportements auxquels elle peut donner lieu.

Col nome di Litzmannstadt, in onore di un generale Litzmann vittorioso sui russi nella prima guerra mondiale, i nazisti avevano ribattezzato la città polacca di Łódź. Negli ultimi mesi del 1944 gli ultimi superstiti del ghetto di Łódź erano stati deportati ad Auschwitz: io devo aver trovato sul suolo del Lager quella moneta ormai inutile.

Nel 1939 Łódź aveva 750 000 abitanti, ed era la più industriale delle città polacche, la più "moderna" e la più brutta: viveva sull'industria tessile, come Manchester e Biella, ed era condizionata dalla presenza di una miriade di stabilimenti grandi e piccoli, perlopiù antiquati già allora. Come in tutte le città di una certa importanza dell'Europa orientale occupata, i nazisti si affrettarono a costituirvi un ghetto, ripristinandovi, aggravato dalla loro moderna ferocia, il regime dei ghetti del Medioevo e della controriforma. Il ghetto di Łódź, aperto già nel febbraio 1940, fu il primo in ordine di tempo, ed il secondo, dopo quello di Varsavia, come consistenza numerica: giunse a contenere più di 160 000 ebrei, e fu sciolto solo nell'autunno del 1944. Fu dunque il più longevo dei ghetti nazisti, e ciò va attribuito a due ragioni: la sua importanza economica e la conturbante personalità del suo presidente. (Levi 1997, 1037s.)

"Litzmannstadt était le nom dont les nazis, en l'honneur d'un général Litzmann, vainqueur des Russes lors de la Première Guerre mondiale, avaient rebaptisé la ville polonaise de Lodz. Durant les derniers mois de 1944, les derniers survivants du ghetto de Lodz avaient été déportés à Auschwitz", explique Levi comme dans une considération prononcée à voix haute. À la manière de l'un de ses alter ego littéraires aux prises avec la réévocation d'une histoire face à un interlocuteur en chair et en os, il ajoute : "j'avais sans doute trouvé sur le sol, dans le camp, cette pièce devenue inutile" (Levi 2015, 60s.). Dernier vestige d'un temps et d'un espace désormais révolus, cet objet qui a perdu sa valeur matérielle se charge d'une puissance symbolique extrêmement évocatrice : par ce que les rhétoriciens qualifieraient de "synecdoque particularisante" ¹⁶, il nous catapulte dans une réalité que nous avons l'impression soudainement de percevoir avec tous

nos sens et, par un double mouvement de zoom en avant puis en arrière¹⁷, nous rapproche dangereusement d'un personnage à l'allure déroutante :

Si chiamava Chaim Rumkowski: già piccolo industriale fallito, dopo vari viaggi ed alterne vicende si era stabilito a Łódź nel 1917. Nel 1940 aveva quasi sessant'anni ed era vedovo senza figli; godeva di una certa stima, ed era noto come direttore di opere pie ebraiche e come uomo energico, incolto ed autoritario. La carica di Presidente (o Decano) di un ghetto era intrinsecamente spaventosa, ma era una carica, costituiva un riconoscimento sociale, sollevava di uno scalino e conferiva diritti e privilegi, cioè autorità: ora Rumkowski amava appassionatamente l'autorità. Come sia pervenuto all'investitura non è noto: forse si trattò di una beffa nel tristo stile nazista (Rumkowski era, o sembrava, uno sciocco dall'aria perbene, insomma uno zimbello ideale); forse intrigò egli stesso per essere scelto, tanto doveva essere forte in lui la voglia del potere. (Levi 1997, 1038)

Il s'agit de Chaim Rumkowski: "petit industriel ayant fait faillite, après divers voyages et une succession de hauts et de bas, il s'était établi à Lodz en 1917. En 1940, il avait près de soixante ans et était veuf sans enfants; il jouissait d'une certaine estime et était connu en sa qualité de président d'œuvres charitables juives[,] comme un homme énergique, inculte et [despotique, mais aussi en tant que 'doyen' du ghetto]." Cette charge était en elle-même effrayante, commente Levi; ceci étant, comme il le précise immédiatement, "c'était une charge, [une responsabilité qui impliquait] une reconnaissance sociale, [qui] élevait d'un degré et conférait des droits et des privilèges, c'est-à-dire l'autorité". Or, Rumkowski devait aimer passionnément l'autorité. Levi nous dit "[qu'on] ignore comment il était parvenu à [son] investiture", mais n'hésite pas à avancer deux suppositions: "peut-être s'est-il agi d'une farce dans le [parfait] style nazi (Rumkowski était, ou paraissait, un sot à l'air comme il faut, bref, un fantoche idéal); peut-être intrigua-t-il lui-même pour être choisi [par le régime], tellement le désir du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui" Petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui petatorité de soix du pouvoir devait être [pressant] en lui petatorité de soix du p

Bien qu'insistant sur le fait que face à Rumkowski une espèce d'impotentia judicandi ne peut que paralyser – nous contraignant à suspendre tout verdict définitif -20, l'auteur semble néanmoins vouloir accorder plus d'importance à cette deuxième supposition²¹. Pour Levi, il est clair que "le système" a pu encourager les ambitions d'un individu facilement influençable ; et pourtant, en dehors de toute éventuelle manipulation, Rumkowski a dû tracer sa route en pensant, dans un premier temps, qu'il se jouait de ses contacts - sans soupçonner que son jeu puisse se retourner contre lui -, puis, que s'allier à la Mort aurait fini par l'épargner, d'une manière ou d'une autre. "C'est une chose prouvée que les quatre années de sa présidence, ou plutôt de sa dictature, furent un étonnant mélange de rêve mégalomane, de vitalité barbare[, mais aussi de] réelle[s] capacité[s] de diplomate et d'organisateur", indique Levi en synthétisant une documentation conséquente collectée au fil du temps au sujet de ce petit tyran "impuissant vers le haut et tout puissant vers le bas", qui vante "le trône et le sceptre, [ne redoutant pas l'incohérence] ni la dérision". Bien sûr, une fois passées en revue les compétences du personnage dans ses différents domaines d'activité, la suite du texte se concentre plutôt sur les modalités par lesquelles il "arriva [progressivement] à se voir [...] dans le rôle d'un monarque absolu mais éclairé, [...] sans aucun doute poussé sur cette voie par ses [supérieurs]" (Levi 2015, 61s.):

Da loro ottenne l'autorizzazione a battere moneta, sia metallica (quella mia moneta), sia cartacea, su carta a filigrana che gli fu fornita ufficialmente. In questa moneta erano pagati gli operai estenuati del ghetto; potevano spenderla negli spacci per acquistarvi le loro razioni alimentari, che ammontavano in

media a 800 calorie giornaliere (ricordo, di passata, che ne occorrono almeno 2 000 per sopravvivere in stato di assoluto riposo).

Da[i suoi] sudditi affamati, Rumkowski ambiva riscuotere non solo obbedienza e rispetto, ma anche amore [...]. Poiché disponeva di un esercito di eccellenti artisti ed artigiani, pronti ad ogni suo cenno contro un quarto di pane, fece disegnare e stampare francobolli che recano la sua effigie, con i capelli e la barba candidi nella luce della Speranza e della Fede. Ebbe una carrozza trainata da un ronzino scheletrico, e su questa percorreva le strade del suo minuscolo regno, affollate di mendicanti e di postulanti. Ebbe un manto regale, e si attorniò di una corte di adulatori e di sicari ; dai suoi poeti-cortigiani fece comporre inni in cui si celebrava la sua "mano ferma e potente", e la pace e l'ordine che per virtù sua regnavano nel ghetto ; ordinò che ai bambini delle nefande scuole, ogni giorno devastate dalle epidemie, dalla denutrizione e dalle razzie tedesche, fossero assegnati temi in lode "del nostro amato e provvido Presidente". (Levi 1997, 1038s.)

En effet, "[i]l obtint [directement de ses chefs] l'autorisation de battre monnaie, soit en métal [c'est le cas de la pièce que Levi a retrouvée], soit sur [le] papier à filigrane qui lui fut fourni [de manière officielle]." C'est avec cette monnaie, souligne l'auteur, "qu'étaient payés les ouvriers exténués du ghetto"; ces derniers "pouvaient la dépenser dans les débits de vivres pour acquérir leurs rations alimentaires qui s'élevaient en moyenne à huit cents calories quotidiennes", tout en sachant - comme Levi ne manque pas de le rappeler - "qu'il en faut au moins deux mille [à un être humain] en état de repos complet". Peut-être parce qu'il était associé aux seuls droits dont les gens disposaient, à une époque et dans un contexte où bien qu'exploités et affaiblis ils percevaient encore un "salaire", Rumkowski "avait l'ambition de recevoir de ses sujets affamés non seulement le tribut de l'obéissance et du respect, mais aussi celui de l'amour"²². Pouvant compter sur une "armée d'excellents artistes et artisans, prêts à obéir à son moindre signe contre un quart de pain, il fit dessiner et imprimer des timbres à son effigie, avec chevelure et barbe blanche dans la lumière de l'Espérance et de la Foi"; de plus, il parvint à obtenir le privilège de circuler dans "une voiture tirée par une rosse squelettique", dans laquelle il s'amusait à parcourir "les rues de son royaume minuscule, peuplé de mendiants et de solliciteurs". Telle la caricature d'un seigneur d'antan, "[i]l eut un manteau royal et s'entoura d'une cour d'adulateurs et d'hommes de main ; il fit composer par ses poètes-courtisans des hymnes célébrant sa 'main ferme et puissante', et la paix et l'ordre qui, grâce à son œuvre, régnaient dans le ghetto". Ce n'est pas tout : "il ordonna qu'on donne des sujets de rédaction à la louange de 'notre Président aimé et sage' aux enfants des infâmes écoles [décimées] chaque jour par les épidémies, la dénonciation et les rafles allemandes"23.

Comme tous les autocrates, Rumkowski eut hâte d'organiser une police efficace, destinée en principe au maintien de l'ordre, en fait à protéger sa personne et imposer sa discipline : elle était formée de six cents gardiens armés de gourdins et d'un nombre indéterminé de mouchards. Afin d'asseoir son leadership, il prononça aussi quantité d'allocutions publiques²⁴, dont le style est très facilement reconnaissable en raison de ses similitudes avec la technique oratoire de Mussolini et de Hitler, caractérisée par "[une] déclamation inspirée, [un] feint discours avec la foule, [...] la création du consensus par la sujétion et l'applaudissement" (Levi 2015, 63) :

Forse questa sua imitazione era deliberata; forse era invece una identificazione inconscia col modello dell'"eroe necessario" che allora dominava l'Europa ed era stato cantato da D'Annunzio; ma è più probabile che il suo atteggiamento scaturisse dalla sua condizione di piccolo [oppressore, che] non teme di essere contraddetto [...]. (Levi 1997, 1039)

"Son imitation était peut-être délibérée; peut-être était-elle, au contraire, une identification inconsciente au modèle du 'héros nécessaire' qui dominait alors l'Europe et avait été chanté par D'Annunzio", commente Levi en dénonçant les effets néfastes de toute une littérature qui, au début du XX^e siècle, s'était faite porte-parole d'un conservatisme philomilitaire et, dans la plupart des circonstances, problématiquement nationaliste. Cette question, comme tant d'autres, reste irrésolue ; d'autant plus que Rumkowski fut beaucoup plus complexe qu'il n'apparaît dans les pages de Les naufragés et les rescapés. L'auteur le met en évidence lui-même en observant, d'abord, que ce drôle de personnage "ne fut pas seulement un renégat et un complice", puisque "non content de [l'avoir fait] croire, il [a dû] s'être progressivement convaincu [...] qu'il était un messie, le sauveur de son peuple, dont il [a dû malgré tout] avoir désiré le bien, au moins par intervalles"; ensuite, que "son [association] avec les oppresseurs alterne, ou se joint à une [assimilation] avec les opprimés" - si "l'homme, [comme le] dit Thomas Mann, est un être contradictoire, [...] il le devient [à plus forte raison lorsqu'il] est plus [fermement] soumis à des tensions : il échappe alors à notre jugement, comme une boussole s'affole au pôle magnétique" 25 – ; enfin, qu'une histoire comme celle de Rumkowski "n'est pas fermée sur elle-même", mais qu'elle est "grosse de prolongements", en ce qu'elle "crie et demande [que la postérité] la comprenne, car on entrevoit en elle un symbole, comme dans les rêves et dans les [mouvements] du ciel"²⁶.

Ajoutons qu'il existe au moins deux versions du sort final de Chaim Rumkowski²⁷, "comme si [l'ambivalence] sous le signe de laquelle il avait vécu s'était prolongée pour entourer sa mort". Selon certains, au moment de la liquidation du ghetto, il aurait accepté d'être déporté avec son frère, dont il ne voulait pas se séparer ; d'autres soutiennent qu'après avoir essayé sans succès de sauver Rumkowski et ses propres affaires – en remettant à plus tard l'élimination du ghetto – Hans Biebow, un louche entrepreneur allemand qui avait investi dans la main d'œuvre juive à Lodz, aurait réservé à son protégé un traitement de faveur, lui permettant de voyager jusqu'à Auschwitz avec le décorum convenant à son [rang], autrement dit "dans un wagon spécial accroché à la queue d'un convoi de wagons de marchandises bourrés de prisonniers non privilégiés". Inutile de dire que pour n'importe quel Juif à la merci des Allemands il n'y avait qu'un seul destin. Comme Levi l'explique en guise de conclusion, "[n]i la lettre [de recommandation adressée par Biebow aux administrateurs du Lager], ni le wagon ['de luxe' dans lequel il quitta le ghetto avec les siens] ne suffirent à sauver Chaim Rumkowski, roi des Juifs" 28. À Auschwitz les traces de ce prisonnier tout sauf ordinaire ont été vite perdues – ce qui n'a pas empêché les légendes de proliférer à son sujet : la plus atroce voudrait qu'il ait été battu à mort à proximité du "krématorium II" par d'anciens habitants du ghetto de Lodz désireux de se venger, puis incinéré par une bande de Sonderkommandos (Ungar 2004, 57 n.127).

Il n'est pas anodin que l'excursus consacré à Rumkowski ne se termine pas par une référence directe à ces derniers. Ailleurs dans *Les naufragés et les rescapés* (Levi 1997, 1028-1037; 2015, 49-60), Levi tente de réhabiliter la trajectoire de ceux qui avaient été affectés à ces "unités spéciales"²⁹, afin de revenir en connaissance de cause sur un exemple très particulier de "collaboration" qui avait fait l'objet de trop de raccourcis dans ses contributions précédentes. Or, un rapprochement manifeste entre Rumkowski et les *Sonderkommandos* aurait pu donner lieu aux malentendus que l'auteur essaie justement de dissiper dans son étude de la "zone grise" c'est pourquoi, tout en incluant les *Sonderkommandos* dans l'analyse de ce que ce territoire de l'entre-deux est censé représenter – et suggérer, métaphoriquement parlant³¹ –, n'importe quel

parallèle entre Rumkowski et d'autres possibles "types" est soigneusement évité, dans le but de limiter le raisonnement à un seul cas de figure à la fois. Il est clair que, dans la section consacrée à la "zone grise", plusieurs cas de figure sont pris en compte par souci de complétude – et parce que tous, chacun à sa manière, empêchent d'exprimer un avis tranché au sujet de leur situation spécifique³² – ; ceci étant, le fait qu'ils se succèdent et se fassent écho les uns aux autres, sans forcément donner lieu à de véritables comparaisons, est révélateur de la démarche que Levi décide d'adopter, tout comme de la "dialectique" qu'il s'efforce de mettre en place.

Comme les passages repris plus haut le montrent bien, celle-ci se définit par l'emploi d'une série de séquences indépendantes, dont les unes ne signifieraient pas la même chose en l'absence des autres. De fait, si dans le Rapport sur Auschwitz rédigé à quatre mains avec le médecin Leonardo De Benedetti les hypotyposes encourageaient l'implication affective du lecteur et que la contamination de la prose par la poésie telle qu'elle a été expérimentée depuis Si c'est un homme n'a eu de cesse d'accentuer, entre autres, les moments à plus forte intensité dramatique, ici ce sont les différentes digressions, chacune isolant quelques épisodes marquants de l'existence d'individus susceptibles d'être situés par l'auteur dans la "zone grise", qui se détachent de l'ensemble et nous parlent. À forte composante descriptive, ces détours ne nous éloignent pas des propos de fond ; au contraire, ils nous happent ponctuellement dans des microhistoires qui, entrecoupant le développement principal, contribuent à rendre moins "abstraite" la portée documentaire du discours. Bien que cela puisse paraître paradoxal de devoir rendre moins virtuel un enchaînement d'énoncés censés relever d'une pratique testimoniale, c'est précisément ce que la brutalité de certaines scènes nécessite. Ainsi, à l'incrédulité qu'elles peuvent engendrer Levi oppose une telle quantité de détails - très souvent illustratifs - que seule la mauvaise foi pourrait les remettre en cause. Issus de son bagage personnel mais aussi des dépositions que d'autres ont produites suite à la libération des Camps, ces éléments enrichissent le contenu informatif du texte, tout en laissant émerger un travail d'agencement auquel l'écrivain, préoccupé autant par les mots que par leur habillage, se dédie méticuleusement.

"La mémoire, ce n'est pas seulement les faits, les choses vues, et le relevé de leur emboîtement, c'est aussi la chaleur d'une émotion", affirme l'écrivain israélien Aharon Appelfeld dans l'introduction à une suite de conférences dispensées aux États-Unis entre la deuxième moitié des années 1980 et le début des années 1990. Après un court paragraphe dans lequel, comme Levi, il met en garde son auditoire quant à une éventuelle inconstance des souvenirs, il ajoute : "[l]a mémoire est sans aucun doute l'essence de la création. Mais, de temps en temps, la mémoire est [un agglomérat], si l'on peut dire, où ce qui est important et ce qui ne l'est pas se [mélangent;] elle exige un [je ne sais quoi de] dynamique qui la fasse bouger, lui donne des ailes – et c'est généralement ce que fait l'imagination." Il continue plus loin : "[l]e pouvoir de l'imagination créatrice ne réside pas dans [...] l'exagération, comme il en donne parfois le sentiment, mais dans un nouvel agencement des faits. Il ne s'agit pas d'inventer des faits nouveaux, mais [d'en sélectionner et] de les distribuer correctement : [au fond, c'est] leur ordre [qui] rend visible 'l'idée' de l'auteur" (Appelfeld 2006, 14)³³, tout comme ses intentions les plus profondes.

Encore plus que dans les autres ouvrages de Levi, dans *Les naufragés et les rescapés* il est important d'affirmer irrévocablement à quel point la transmission d'un témoignage ne peut se passer d'une certaine créativité³⁴ lorsqu'il s'agit, d'une part, de choisir, disposer, relier, d'autre part, d'élaborer et partager une réflexion autour des évènements relatés – y compris des évènements de la compris des évènements des évènements de la compris de la compris des évènements de la compris de la com

nements relatés par autrui, si leur inclusion s'avère déterminante au vu des données à communiquer. Nous l'avons vu en reparcourant les vicissitudes de Rumkowski; c'est ce qu'il est possible de constater également là où, toujours dans la même section du texte, Levi se concentre sur la figure de Miklos Nyiszli. Médecin hongrois, celui-ci a compté parmi les très rares survivants de la dernière "équipe spéciale" d'Auschwitz; c'était un anatomo-pathologiste bien connu dans son pays d'origine, un expert en autopsies et le bras droit du médecin-chef des SS de Birkenau, "ce [Josef] Mengele qui est mort [en 1979 au Brésil,] en échappant à la justice" (Levi 2015, 54)³⁵.

En échange de ses services – qui consistaient souvent en expérimentations perverses et atroces sur les autres détenus³⁶ –, Nyiszli avait obtenu des avantages matériels pendant toute la période de son emprisonnement; certains Allemands avaient fini par le considérer presque comme un confrère. Clairement, son expérience offre un point de vue inédit non seulement sur la vie dans les Camps, mais aussi sur les différentes stratégies d'anéantissement utilisées par les nazis. Levi s'y intéresse à deux reprises : initialement, pour évoquer un match de football entre SS et SK (*Sonderkommandos*) auquel il n'a pas assisté, mais dont l'image semble s'être cristallisée dans sa mémoire depuis la première fois qu'il en a entendu parler; après, pour franchir le seuil des chambres à gaz, en s'obligeant à porter son regard plus loin, au-delà de cette frontière à proximité de laquelle il s'était arrêté quand il avait cherché à restituer la disparition de son amie Vanda Maestro³⁷.

À propos du match, "Nyiszli raconte [...] qu'il [s'y est rendu] pendant une pause du 'travail'"; le récit quasi photographique de ce rassemblement permet à Levi d'observer que "[r]ien de [comparable] n'est jamais arrivé, ni n'aurait été concevable, avec d'autres catégories de prisonniers", et de répéter que si "avec eux, avec les 'corbeaux du crématoire', les SS pouvaient aller sur le terrain" c'était parce que, finalement, tout en étant différents, ils se sentaient appartenir au même monde, contribuer à l'entretien d'un même dispositif. "Derrière cette armistice on lit un rire satanique", affirme l'auteur avant de nous le faire entendre : "c'est consommé, nous y sommes arrivés, vous n'êtes plus l'autre face, l'antirace, l'ennemi premier du Reich millénaire ; vous n'êtes plus le peuple qui refuse les idoles. Nous vous avons choisis, corrompus, entraînés jusqu'au fond avec nous. Vous êtes comme nous, vous les orgueilleux : salis de votre sang comme nous. Vous aussi, comme nous et comme Caïn, avez tué votre frère. Venez, nous pouvons jouer ensemble."³⁸

En ce qui concerne les chambres à gaz, "Nyiszli raconte un autre épisode digne d'être médité": l'effectif d'un convoi à peine déchargé est entassé dans une chambre et tué; une poignée d'hommes accomplit son horrible travail quotidien, "démêler l'enchevêtrement de cadavres, les laver avec des lances et les transporter au [four]". Une chose exceptionnelle se produit: sur le sol, au milieu des corps, git une jeune fille encore vivante. L'espace d'un instant, Levi nous plonge dans l'exiguïté de la pièce destinée à la mise à mort simultanée des derniers arrivés et hasarde une hypothèse: "les corps humains ont peut-être formé une barrière autour d'elle, emprisonné une poche d'air qui est restée respirable". Face à cette situation des plus improbables³⁹, les gens présents sont aussi démunis que perplexes: "la mort est leur [tâche] de toutes les heures, la mort est une habitude [...], mais cette femme est vivante", sa silhouette se dégage de l'amas de chair qui attend d'être transporté au crématoire et questionne par son regard indéchiffrable les individus autour d'elle. Ceux-ci "la dissimulent, la réchauffent, lui apportent du

bouillon de viande, l'interrogent"; la jeune fille a seize ans, elle ne s'oriente pas, elle ignore où elle se trouve, "elle a [connu] sans comprendre [le parcours dans le] train scellé, [...] la brutale sélection préliminaire, [le] déshabillage, [...] l'entrée dans la chambre dont [nul] n'est jamais sorti vivant". Elle n'a pas compris "mais elle a vu", explique Levi, c'est pourquoi elle doit mourir, "et les hommes de l'équipe le savent, comme ils savent qu'eux-mêmes doivent mourir, et pour la même raison".

Si en commentant le match entre SS et SK Levi fait recours à une focalisation variable, qui culmine avec la prise de parole d'une espèce de Mal personnifié, dès qu'il essaie de revenir sur ce qui reste d'une "personne" et de la pitié qu'elle suscite dans une réalité dominée par les "masses anonymes" il ne peut s'empêcher, dans une incise, de précipiter son lecteur au cœur de la tragédie pudiquement retracée. De façon aussi rapide qu'immersive, dans les deux cas l'auteur fait en sorte que l'on parvienne à revivre avec lui ce dont il ne peut témoigner que par procuration: les "tableaux" qu'il consigne font office de "portes spatio-temporelles", mais, contrairement à ce qui advient dans la plupart des textes de science-fiction⁴⁰, elles nous propulsent dans un ailleurs qui a bel et bien existé – aussi impensable que cela puisse paraître. Le parti pris étant de placer son propre vécu et les considérations qu'il génère au sein d'un discours protéiforme et inévitablement "pluriel" - c'est-à-dire marqué par les points de contact ou de dissemblance par rapport à d'autres discours issus d'expériences approchantes -, la "créativité" prônée par Appelfeld s'applique ici à un niveau macrostructural – dans l'organisation interne du texte –, mais aussi et spécialement afin de "combler les vides", affiner les représentations, les rendre palpables, voire facilement "assimilables" par des lecteurs qui seront de plus en plus éloignés des faits en question.

"La vie dans la Shoah ne réclame [rien de nouveau ou de fabriqué de toute pièce]", affirme Appelfeld; cette vie "était si 'riche' [que l'on pouvait en être] saturé". Dès lors, pour ceux qui s'efforcent d'en rendre compte, "la difficulté littéraire [n'est] pas d'empiler un [épisode] sur un autre, mais de retenir les plus nécessaires, ceux qui abordent [l'esprit] de l'expérience et non ses marges" (Appelfeld 2006, 14). En relevant le défi qu'une telle entreprise implique - comme nous l'avons observé, ne serait-ce que sommairement, en ces quelques pages – Levi s'inspire aussi bien de la "grande littérature" que des outils qu'elle met à la disposition de ceux qui veulent s'en servir⁴¹; il use aussi bien de sa riqueur de chimiste que de l'"inventivité" dont les sciences sociales ont su faire preuve, afin de divulguer le plus largement possible les résultats de leurs recherches. Sur ce point, il est utile de rappeler avec Francis Affergan que le discours anthropologique et, plus encore, le discours ethnographique possèdent des traits bien précis : parmi ceuxci, le fait de se présenter sous une forme irréductiblement "narrative" ; d'avoir tendance à produire une fiction qui ne peut qu'advenir "sous le régime de l'attestation" - en d'autres termes, au moyen d'un "je" incapable de canaliser ses propos, sinon par le prisme de la fonction phatique - ; de procéder d'une autorité affective conférée par le "terrain" et rendue possible grâce à au moins deux types de modalités distinctes - "auto-implicative" ("j'y étais", "j'ai vu"), "comparative" ("cela me fait penser à") – ; de postuler que ce qui est raconté "existe", car si "cela est" (ou "fut") n'importe qui pourrait, sinon "s'y rendre", du moins le vérifier. 42 Or, fasciné par la porosité de ces disciplines, tout comme par l'impact que le structuralisme a exercé sur le traitement de leurs objets d'étude, Levi a rapidement relevé le potentiel d'une telle approche de l'écriture pour le mettre au service de sa propre entreprise autoriale. Dans la grande majorité de ses textes, et même dans les fictions – nous pensons *in primis* à *Maintenant ou jamais* (1982), mais aussi, entre autres, à *La clé à molette* (1978) –, il a adopté ou il a fait adopter à son narrateur une position analogue à celle du chercheur qui, de retour d'une enquête dans un pays inconnu, s'efforce d'en diffuser les conclusions auprès d'un auditoire demandant à être "convaincu", de façon plus ou moins manifeste selon les situations. Si dans *Les naufragés et les rescapés* cette habitude se double d'une propension à l'enchâssement d'histoires rapportées, c'est pour parfaire et rendre encore plus percutantes les réflexions engagées dans un livre dont les enjeux sont censés nous poursuivre une fois sa lecture achevée.

Il en va ainsi du tissage icastique mis au service d'une meilleure recevabilité du texte – sur la classification duquel la critique a toujours eu du mal à s'exprimer, bien qu'elle ait dû le qualifier d'"essai" depuis sa sortie. Levi en revendique la nécessité surtout dans les toutes dernières pages: "[l]'expérience dont nous sommes dépositaires, nous, les survivants des Lager nazis, est étrangère aux nouvelles générations de l'Occident, et elle le devient de plus en plus au fil des années", affirme-t-il. Ce à quoi il ajoute : "[p]our les jeunes des années cinquante et soixante, c'étaient les affaires de leurs pères, [parfois] on en parlait en famille, les souvenirs conservaient encore la fraîcheur des choses vues[; p]our les jeunes de ces années quatre-vingt, ce sont celles de leurs grands-pères : lointaines, effacées, 'historiques'" (Levi 2015, 195). À bien y regarder, c'est pour lutter contre chaque nouveau risque d'effacement, pour attirer l'attention d'une génération harcelée non seulement par une remise en cause définitive de l'eurocentrisme⁴³, mais aussi par "la menace nucléaire, le chômage, l'épuisement des ressources naturelles, l'explosion démographique, les technologies qui se renouvellent dans une accélération frénétique [à laquelle] il faut s'adapter" (ibid., 195), que le "témoin" défend ici avec viqueur son statut d'"écrivain", capable de dérouler la bobine de son propre vécu sans se priver de l'inscrire dans un horizon de pensée plus vaste, ni de se consacrer ouvertement à ce travail de recadrage et d'adaptation intrinsèque à la conception de n'importe quelle diégèse.

Si parallèlement à la rédaction de *Les naufragés et les rescapés*, "[d]éjà arrive à l'âge adulte une [multitude] sceptique, privée non d'idéaux, mais de certitudes[,] défiante à l'égard des grandes vérités révélées, [et] prête, en revanche, à accepter les petites, changeant de mois en mois au gré de la vague agitée des modes culturelles, dirigées ou sauvages" (ibid., 196), il ne faut pas s'étonner qu'à ce stade le dessein de Levi se fasse davantage pragmatique. "C'est arrivé, cela peut donc arriver de nouveau : tel est le noyau de ce que nous avons à dire" (ibid.), lance l'auteur, argumentant que la furie nazie, en dépit de sa défaite, a vite exhibé les techniques de la persécution et de la terreur à au moins une douzaine de pays qui ont une façade sur la mer Méditerranée, l'océan Atlantique ou Pacifique. Il enchaîne, comme pour nous avertir : "[l]'exemple hitlérien a montré l'étendue des ravages d'une guerre menée à l'âge industriel, même sans qu'on recoure aux armes nucléaires ; [pendant] ces vingt dernières années la funeste aventure américaine au Viêt-nam, le conflit des îles Malouines, la guerre entre l'Iran et l'Irak et les évènements du Cambodge et de l'Afghanistan en sont une confirmation" (ibid., 198). Bien sûr, il serait naïf d'espérer que les affrontements les plus récents ne serviront pas à leur tour de modèle ; ceci étant, si les personnages que Levi a croisés ou qu'il aurait pu côtoyer pendant la période de la déportation viennent hanter avec véhémence les pages de son dernier livre - sous un semblant qui n'a rien de spectral, car le lecteur doit bien ressentir qu'ils ont existé -, c'est pour mettre à distance les effets d'une manœuvre politique cynique dans laquelle tout un chacun pourrait se retrouver compromis.

Voici la question que le Grand Khan adresse à Marco Polo dans Les villes invisibles (1972) l'un des ouvrages les plus suggestifs d'Italo Calvino – : "à quoi bon s'obstiner, lorsque l'on admet dès le départ que tout est inutile, que l'ultime accostage ne peut être que la ville infernale, là où, sur une spirale toujours plus resserrée, va finir le courant ?" À l'instar du philosophe italien Stefano Brogi (2006, 235-238), nous défendons la thèse selon laquelle Les naufragés et les rescapés serait à la fois une longue réponse à cette interrogation, et le plus haut commentaire de la réplique formulée par le marchand vénitien dans cette mise en fiction romanesque : "l'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons en étant ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément au plus grand nombre : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée, elle demande une attention, un apprentissage continuels : chercher et savoir reconnaître qui et quoi au milieu de l'enfer n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place" (Calvino 1972, 169s. [nous traduisons]). Forcément, un projet de ce genre aspire à être mutualisé; il était prévisible que Levi s'applique à le repérer chez tous ceux qui, comme lui, visent à faire de leur condition de rescapés la matière d'une exploration⁴⁴ qui touche à l'universel.

How to cite | Come citare: Furci, Guido (2020), "'Quand "tout est vrai, mais...': mémoire et "imagination créatrice" dans Les naufragés et les rescapés de Primo Levi." In lettere aperte vol. 7, 67-85. [permalink: https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-72020/456]

Bibliografia

Affergan Francis (1994), "Textualisation et métaphorisation." In *Communications*, vol. 58, 31-44. [https://doi.org/10.3406/comm.1994.1877]

Améry, Jean (1966), Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Munich: Szczesny.

Améry, Jean (1995), *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*. Arles: Actes Sud. Appelfeld, Aharon (1994), *Beyond Despair – Three Lectures and a Conversation with Philip Roth*. New York: Fromm International.

Appelfeld, Aharon (2006), L'héritage nu, traduit de l'anglais par Michel Gribinski, Paris, Éditions de l'Olivier.

Brogi, Stefano (2006), I filosofi e il male. Storia della teodicea da Platone ad Auschwitz. Milan: Franco Angeli.

Browning, Christopher R. (1992), Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland. New York: Harper Collins.

Calvino, Italo (1972), Le città invisibili. Turin: Einaudi.

Cassata, Francesco (2016), Fantascienza ? – Science Fiction ? Turin: Einaudi.

Coquio, Catherine (2015), Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire. Paris: Armand Colin.

Daros, Philippe (2012), *L'art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris: Honoré Champion.

Gentili, Sonia (2005), L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana. Rome: Carocci.

Halioua, Bruno (2007), *Le procès des médecins de Nuremberg. L'irruption de l'éthique médicale moderne*. Paris: Vuibert.

Horwitz, Gordon J. (2010), *Ghettostadt. Łódź and the Making of a Nazi City*. Cambridge: Harvard University Press

Kandel, Eric (2007), *In Search of Memory. The Emergence of a New Science of Mind*. New York: W. W. Norton & Co. Draaisma, Douwe (2008), *De heimweefabriek. Geheugen, tijd & ouderdom*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Levi, Primo (1997), *Opere*, œuvres complètes rassemblées par Marco Belpoliti, introduction de Daniele Del Giudice, vol. 2. Turin, Einaudi.

Levi, Primo (2015), Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard.

Mesnard, Philippe/Yannis Thanassekos (2010) (ed.), *La zone grise. Entre accommodement et collaboration*. Paris: Kimé.

Perret, Catherine (2013), L'Enseignement de la torture, Réflexions sur Jean Améry. Paris: Seuil.

Presser, Jacob (1957), De nacht der Girondijnen, Amsterdam: Boekenweek.

Refini, Eugenio (2012), "Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory." In *Translations of the Sublime*, ed. Caroline Van Eck/ Stijn Bussels/ Maarten Delbeke/ Jürgen Pieters, Leiden: Koninklijke Brill NV, 33-53.

Roth, Philip (2004), Parlons travail, traduit de l'anglais par Josée Kamoun. Paris: Gallimard

Roth, Philip (2001), Shop Talk: A Writer and His Colleagues and Their Work. Boston: Houghton Mifflin.

Jorge Semprún (1994), L'écriture ou la vie, Paris, Gallimard.

Sem-Sandberg, Steve (2011), *Les dépossédés*, traduit en français par Johanna Chatellard-Schapira. Paris, Robert Laffont.

Trunk, Isaiah (2007), Łódź Ghetto. A History, traduit du yiddish par Robert Moses Shapiro. Bloomington: Indiana University Press.

Unger, Michal (2004), Reassessment of the Image of Mordechai Chaim Rumkowski, Jérusalem, Yad Vashem – Keterpress Enterprises.

Wexler, Zohar (2013), Kichinev 1903. Paris: L'espace d'un instant.

Note

- Ce sur quoi Eric Kandel ne manque pas d'insister dans un livre extraordinaire, où la grâce de l'écrivain s'allie au talent du scientifique : Kandel (2007) [Sur "les âges de la mémoire", la "fabrique des souvenirs" et leurs incidences réciproques, voir aussi : Draaisma (2008). Les travaux de Draaisma, d'ores et déjà disponibles en anglais et ne serait-ce que partiellement en italien, sont en train d'être édités en France chez Flammarion et chez Seuil.]
- ² Autrement dit, expulsé d'un corps, mais à entendre en tant que "corps social".
- ³ Cette citation et les précédentes sont tirées de : Levi (2015, 23-25).
- Surtout que, dans la plupart des cas, elle est entretenue par des universitaires qui s'affrontent à coup de thèses et antithèses, sans tenir compte du fait que les désaccords de fond entre les deux auteurs dérivent plus de la contingence que d'une orientation idéologique revendiquée contrairement à ce que laisse entendre Yannis Thanassekos (ancien directeur de la Fondation Auschwitz de Bruxelles), dans une contribution par ailleurs intéressante : https://ecoleclio.hypotheses.org/221.
- Il en est notamment question dans Perret (2013). Avec une certaine profondeur d'analyse, cet essai revient et sur les différentes réponses possibles à la violence endurée (riposter, se soumettre, se ven-

ger...), et sur la définition de la violence proprement dite, à savoir sur toute forme d'agression cherchant à couper l'individu de sa sensibilité (y compris dans des situations de la vie quotidienne ou "en temps de paix"). Le travail de Catherine Perret doit sans aucun doute beaucoup à la très belle biographie de Jean Améry, rédigée en allemand par Irene Heidelberger-Leonard, et disponible en français chez Actes Sud depuis 2008. Dommage seulement qu'il ne garde pas le ton "détaché" et le registre relativement neutre de cette source d'inspiration privilégiée; dommage que, malgré ses qualités, l'entreprise de Catherine Perret s'avère tendancieuse chaque fois qu'elle rapproche Levi – "héritier de la bourgeoisie juive assimilée, [...] fils d'une dynastie d'ingénieurs" – d'Améry – "issu de la petite bourgeoisie prolétarisée, [glorieux] autodidacte" (p. 69). Nous passerons sur les conséquences que de tels raccourcis entraînent, tout comme sur les pièges tendus par ce genre d'approximations.

- André Maugé respecte la version fournie par Levi et ne se sert pas de celle proposée en français par Françoise Wuilmart: "Celui qui a été torturé reste un torturé. [...] Celui qui a été soumis à la torture est désormais incapable de se sentir chez soi dans le monde. L'outrage de l'anéantissement est indélébile. La confiance dans le monde qu'ébranle déjà le premier coup reçu et que la torture finit d'éteindre complètement est irrécupérable." Cf. Améry (1995, 79).
- Pour l'édition originale, cf. Améry (1966).
- Entre la parution du *Rapport sur Auschwitz* (1946) et celle de *Les naufragés et les rescapés*, il est évident que des prises de conscience individuelles et collectives ont bien eu lieu; or, il est tout aussi normal que, malgré les trente-cinq années qui se sont écoulées depuis la publication de ce dernier livre (*du* dernier livre), nombre d'énigmes n'aient pas encore été résolues. La difficulté d'en gérer les enjeux a récemment fait l'objet d'ouvrages dans lesquels toute tentative d'obtenir des réponses tend *in fine* à retravailler notre rapport au passé, dans le but de "vivre autrement" le temps présent. Parmi ceux-ci nous rappelons au moins Coquio (2015).
- C'est notamment la démarche du physicien qui partage avec certains chimistes ce besoin de recréer en laboratoire les conditions propices à l'apparition d'un phénomène jusque là théorisé (ou observé dans la nature).
- Cette phrase n'apparaît jamais en ces termes dans les sources bibliques sous-jacentes à *Les naufragés* et les rescapés, mais elle a été utilisée à plusieurs reprises par les commentateurs pour éclairer la reformulation d'un "énoncé" (Exode XX, 16 ; Deutéronome V, 20) qui joue un rôle prépondérant dans le *Livre de Job* et qui fait l'objet de développements significatifs dans le Nouveau Testament.
- D'autant plus que Levi, tout comme Imre Kertész d'ailleurs, n'a jamais hésité à formuler les choses en ces termes, allant jusqu'à affirmer qu'"Auschwitz a été [s]a vraie université". [Pour Kertész, nous renvoyons en premier lieu à *A holocaust mint kultúra* (Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1993), inclus dans *L'Holocauste comme culture. Discours et essais*, traduit du hongrois par Charles Zaremba et Natalia Zaremba-Huzsvai, Arles, Actes Sud, 2009. Les propos de Kertész sont indissociables de la violence à laquelle il a été exposé sous l'occupation soviétique, après la faillite de l'insurrection antitotalitaire de Budapest de 1956.]
- Que Levi cite relativement peu, mais dont l'influence est quelque peu revendiquée dans *La ricerca delle radici* par l'intermédiaire de Giuseppe Parini, Carlo Porta et Giuseppe Gioacchino Belli.
- Cela vaut la peine de rappeler qu'à l'origine ce terme était indissociable de celui de *phantasia*; en effet, pour les Anciens et pendant une bonne partie de la période que les historiens de l'art ont tendance à qualifier de "pré-moderne" –, donner à (sa)voir quelque chose à quelqu'un, y compris dans un cadre testimonial (*de visu*), ne pouvait qu'impliquer un travail de "réélaboration créative" communément accepté en tant que tel. Sur cet aspect, cf. à titre d'exemple Refini Eugenio (2012, 33-53 et en part. 44-45).

- Hybride, amphibienne, bivalente. Sur le champ de pertinence de cette notion par l'examen de situations concrètes, voir : Mesnard/Thanassekos (2010).
- Levi y fait allusion dans son introduction à l'édition italienne de Presser (1957). Paru chez Adelphi en 1975, ce texte est l'un des seuls que Levi ait traduit du néerlandais (langue dont il avait une connaissance partielle en raison de sa familiarité avec l'allemand et l'anglais).
- Lorsqu'elle exprime "le plus pour le moins", la synecdoque est habituellement dite "généralisante", "croissante" ou "expansive" (ex. totum pro parte) ; dans le cas inverse (ex. pars pro toto), elle est dite "particularisante", "décroissante" ou "restrictive". Notons que Levi fait moins souvent recours aux synecdoques qu'à d'autres formes de métonymies, ce qui rend d'autant plus marquant le procédé en question.
- Il est simple d'imaginer ce qu'une transposition de la scène donnerait à l'écran : intérieur jour, plan moyen, Levi (peut-être assis à son bureau, l'air pensif) sort de sa poche un objet ; plan rapproché sur ce qui se révèle être une vieille pièce abimée ; gros plan sur les doigts de Levi qui retournent la pièce ; zoom arrière et, par le biais du zoom, retour dans le passé. Lorsque l'objectif s'éloigne de la monnaie, le spectateur se rend compte que quelqu'un d'autre est en train de la manipuler, avant de la remettre dans la poche de son manteau et de poursuivre sa promenade... dans le ghetto de Lodz. D'autres ont remarqué le potentiel cinématographique de ces pages de *Les naufragés et les rescapés* où la voix de l'auteur, soucieuse d'assurer les transitions, pourrait aisément se traduire par une "voix off" ; Olivier Demangel s'en était inspiré lors de la rédaction d'un scénario qui, malheureusement, n'a pour l'instant pas été tourné.
- Sur le ghetto de Lodz et ses habitants, voir en particulier : Trunk (2007). Paru pour la première fois en 1962, ce livre demeure un point de départ incontournable pour tous ceux qui cherchent à reconstruire de manière détaillée l'organisation interne de cette "ville dans la ville". À propos de la transformation de Lodz, de point de rassemblement temporaire pour les Juifs au centre industriel susceptible d'approvisionner l'Allemagne nazie, cf. aussi Horwitz (2010).
- Pour cette citation et les précédentes, cf. Levi (2015, 61).
- Évidemment, si Levi insiste c'est pour contrer une tentation qu'il considère, au fond, comme légitime. Ceci étant, contrairement à ce qui se passe dans *Si c'est un homme* (1947) et surtout dans son poème-épigraphe *Shemà* dont le ton est chargé des mêmes accents injonctifs que le poème réquisitoire *Dans la ville du massacre*, composé en hébreu et en yiddish par Haïm Nahman Bialik (1873-1934) au lendemain du pogrom de Kichinev de 1903 [pour l'une des rééditions françaises les plus récentes, voir Wexler (2013)] –, aucune autre instance énonciatrice, qu'elle soit humaine ou céleste, ne s'élève dans *Les naufragés et les rescapés* pour se confondre avec l'écrivain. La prose du dernier livre de Levi est sans aucun doute dense, chargée de références multiples, mais elle se veut moins "multifocale" que dans les ouvrages précédents.
- Mise également en avant par l'historien du droit Etienne Jaudel in *La malédiction du pouvoir. L'histoire tragique de Mordechaï Chaïm Rumkowski, président du conseil juif du ghetto de Lodz* (Paris, Michel Houdiard, 2005). [Pour approfondir cf. Unger (2004).]
- En cela, Levi identifie un trait marquant des dictatures modernes (qui les distingue des anciennes). Il est un peu dommage qu'il ne développe pas davantage ce qu'il entend par là.
- Pour cette citation et les précédentes, cf. Levi (2015, 62).
- Certains ont été conservés ; c'est le cas de *Donnez-moi vos enfants* prononcé en 1942 suite à la décision des nazis de déporter environ vingt mille enfants juifs du ghetto dans les camps de la mort , dont la transcription est désormais disponible en plusieurs langues et dans plusieurs bases de données. [Nous renvoyons à titre d'exemple à l'adresse suivante :

http://www.holocaustresearchproject.org/ghettos/rumkowski.html (28.12.2020). Ce texte est souvent cité en tant qu'emblème par excellence de l'ambigüité, non seulement politique, de Rumkowski ; il a été repris il y a quelques années dans un roman suédois, comparé dès sa parution à Les Bienveillantes de Jonathan Littell : Sem-Sandberg (2011).]

- Il n'est pas exclu que Levi pense ici au Thomas Mann du *Doktor Faustus* en particulier, bien que son admiration aille surtout aux premiers romans de l'auteur.
- Pour cette citation et les précédentes, cf. Levi (2015, 63-66).
- "En septembre 1944, comme le front russe se rapprochait, les nazis commencèrent à liquider le ghetto de Lodz. Des dizaines de milliers d'hommes et de femmes furent déportés à Auschwitz, *anus mun*di, lieu de drainage de l'univers allemand ; épuisés comme ils l'étaient, presque tous furent supprimés immédiatement. Un millier d'hommes resta dans le camp afin de démonter le parc des machines et d'effacer les traces du massacre : ils furent libérés peu après par l'Armée rouge, et c'est à eux que l'on doit les renseignements rapportés ici." (Cf. ibid., 64 ; tout comme dans le *Rapport sur Auschwitz*, ici aussi Levi admet explicitement avoir fait recours à des témoignages autres que le sien pour rendre compte de manière exhaustive de la suite des évènements.)
- Pour cette citation et les précédentes, cf. ibid., 64s.
- 29 "Au sujet [des] Sonderkommandos des bruits vagues et incomplets circulaient déjà [...] pendant la captivité [...], mais l'horreur intrinsèque de cette condition humaine a imposé à tous les témoignages [y compris à ceux qui ont été produits ou divulgués bien après la fin de la deuxième guerre mondiale] une sorte de retenue[. C'est] pourquoi, aujourd'hui encore, il n'est pas facile d'imaginer 'ce que cela voulait dire' d'être contraint d'exercer pendant des mois [cette fonction]. Certains témoins ont déclaré qu'une grande quantité d'alcool était mise à la disposition de ces malheureux et qu'ils se trouvaient en permanence dans un état d'abrutissement et de prostration total. L'un d'eux a déclaré : 'Quand on fait ce travail, ou on devient fou le premier jour, ou l'on s'y habitue.' Mais un autre : 'Bien sûr, j'aurais pu me tuer ou me faire tuer, mais je voulais survivre pour me venger et pour porter témoignage. Il ne faut pas croire que nous sommes des monstres : nous sommes comme vous, seulement bien plus malheureux.' [...] D'hommes qui ont connu cette extrême destitution de la dignité humaine, on ne peut attendre une déposition au sens judiciaire du terme, mais quelque chose que tient de la lamentation, du blasphème, de l'expiation et du besoin de se justifier, de se récupérer euxmêmes. Il nous faut attendre d'eux l'épanchement libérateur plutôt qu'une vérité à face de Méduse." (Ibid., 52-53); ici encore, une image mythologique vient renforcer la prégnance du récit, comme cela s'était produit entre autres avec les Érinyes (vedi supra).
- Levi conteste en première instance l'idée selon laquelle les *Sonderkommandos* auraient bénéficié de "privilèges" dus à leur condition particulière: "[C]eux qui [faisaient partie de ces unités] n'avaient pour privilège (payé de quel prix!) que celui de manger pendant quelques mois à leur suffisance, et ils ne pouvaient certainement pas être enviés. Sous cette dénomination vague à souhait d'équipe spéciale', les SS désignaient le groupe de prisonniers auquel était confiée la gestion des fours crématoires. C'était à eux de maintenir l'ordre parmi les nouveaux arrivés [...] qui devaient être introduits dans les chambres à gaz, d'extraire de ces chambres les cadavres, d'arracher des mâchoires les dents en or, de couper les chevelures des femmes, de trier et classer les vêtements, les chaussures, le contenu des bagages, de transporter les corps aux crématoires et de surveiller le fonctionnement des fours, d'extraire et de faire disparaître les cendres [...]. Ces *Sonderkommandos* [qualifiés aussi de *Geheimnisträger*, "porteurs de secret"] n'échappaient pas au destin commun, loin de là, et les SS mettaient le plus grand soin à ce qu'aucun homme qui en avait fait partie ne pût survivre et raconter." (Ibid., 49s.)

- La littérature italienne contemporaine compte à elle seule plusieurs exemples d'auteurs ayant cherché à thématiser ce "limbe" pour mieux enquêter sur son statut au sein de sociétés dites "démocratiques". Nous ne citerons ici que les plus médiatisés, en l'occurrence Roberto Saviano *Gomorra* (Milan, Mondadori, 2006), *ZeroZeroZero* (Milan, Feltrinelli, 2013), *La paranza dei bambini* (Milan, Feltrinelli, 2016) et Walter Siti *Troppi paradisi* (Turin, Einaudi, 2006), *Resistere non serve a niente* (Milan, Rizzoli, 2012). Si Walter Siti est sensiblement influencé par la pensée de Primo Levi qu'il cite explicitement dans quelques ouvrages –, Roberto Saviano interprète de l'une des plus récentes versions audio de *Si c'est un homme* (Rome, emons:audiolibri, 2013) emprunte à ce dernier des constructions syntaxiques récurrentes et facilement reconnaissables. Lorsqu'il consigne sur la page l'épitaphe de très jeunes victimes de la mafia, par exemple, Saviano recourt aux mêmes structures que Levi dans les passages consacrés à la mort de la petite Emilia ou à la disparition de Vanda Maestro. Cf. respectivement les chapitres "Le voyage" dans *Si c'est un homme* (éd. Einaudi, 1958) et "Le camp principal" dans *La trêve* (1963).
- Levi précise que ce n'est pas juste un "empêchement", mais une espèce d'inhibition extrême qui nous terrasse lorsque nous nous penchons sur des histoires semblant venir d'un autre monde.
- ³³ [nous soulignons]. Pour l'édition originale en anglais, voir Appelfeld (1994). La "conversation avec Philip Roth" dont il est fait mention dans ce titre n'est pas reproduite dans le livre en français, mais elle a été publiée dans : Roth (2004; 2001).
- La notion de "créativité" telle que nous l'employons ici est naturellement indissociable de celle d'"artifice", voire d' "artifice rhétorique".
- "[N]ous savons aujourd'hui que Mengele n'était pas le pseudo-savant criminel, pervers, fou et solitaire qui rassurait, paradoxalement, comme image de repoussoir absolu dans les marges de l'humanité, et dont l'étude aurait eu un caractère quasi tératologique", explique Richard Prasquier, dans la préface à : Halioua (2007), *Le procès des médecins de Nuremberg. L'irruption de l'éthique médicale moderne*, Paris, Vuibert (voir p. 6). [Dans la même perspective, cf. Browning (1992).]
- "Nyiszli [avait pris en charge, entre autres,] l'étude des jumeaux : Birkenau, en effet, était le seul endroit au monde où existait la possibilité d'examiner des cadavres de jumeaux au moment-même où ils étaient tués." (Cf. ibid.)
- ³⁷ Cf. chapitre "Le camp principal" (*La trêve*).
- Pour cette citation et les précédentes, cf. Levi (2015, 54-55).
- Et à laquelle le réalisateur László Nemes songe dans les séquences initiales de son *Saul fia* (distribué en France en 2015 sous le titre *Le fils de Saul*).
- Genre auquel Levi s'est mesuré assez régulièrement, surtout dès la deuxième moitié des années 1960. [Pour approfondir : Cassata (2016). Le titre de ce livre fait allusion à ce qui était marqué sur la petite bande cartonnée qui accompagnait la première édition des *Histoires naturelles*, publiée sous pseudonyme en 1966.]
- À l'instar des autres livres de Levi, dans *Les naufragés et les rescapés* les références littéraires abondent. Souvent, elles viennent en aide à l'auteur lorsqu'il essaie de faire dialoguer son répertoire d'images avec d'autres instantanés, certes plus "canoniques", mais dont l'interprétation permet d'appuyer les thèses en cours de développement. Voici, à titre d'exemple, la citation qui suit immédiatement le "réveil" de la jeune fille dans la chambre à gaz : "[C]es esclaves abrutis par l'alcool et le massacre quotidien sont transformés : ils n'ont plus devant eux [...] le flot de gens épouvantés, hagards, qui descendent des wagons ils ont devant eux une personne. Comment ne pas se rappeler le 'respect inhabituel' et l'hésitation de l'abject croque-mort' devant le cas particulier, devant la petite Cecilia morte de la peste que, dans *Les fiancés* [d'Alessandro Manzoni], sa mère refuse de voir jeter

sur la charrette, au milieu des autres cadavres ? [...] Il n'existe pas de rapport proportionnel entre la pitié que nous éprouvons et l'étendue de la douleur qui provoque la pitié : une unique Anne Frank éveille davantage d'émotion que les milliers qui souffrirent comme elle, mais dont l'image est restée dans l'ombre. Il est peut-être nécessaire qu'il en soit ainsi : si nous devions et pouvions souffrir des souffrances de tous, nous ne pourrions pas vivre." (Cf. Levi 2015, 56). À la sortie de *Schindler's List* (1993) plusieurs journalistes avaient mis en relation ces quelques lignes de Levi avec le choix de Spielberg de coloriser en rouge le manteau d'une enfant déportée.

- Nous paraphrasons ici Affergan (1994, 31-44) [cité dans Daros (2012)].
- "Les empires coloniaux, cédant à la pression des peuples d'Afrique et d'Asie assoiffés d'indépendance, se sont morcelés, non sans tragédies et luttes entre les nouvelles nations. L'Allemagne, partagée en deux pour un futur indéfini, est devenue 'respectable' [mais ne] détient, de fait, [que] les destins [des pays limitrophes]. L'affrontement des deux Grands, États-Unis et Union soviétique, né de la Seconde Guerre mondiale, se prolonge, [bien que] les idéologies sur lesquelles s'appuient les gouvernements des deux seuls vainqueurs du dernier conflit [aient] beaucoup perdu de leur crédibilité et de leur splendeur." (Cf. ibid., 195s.)
- ⁴⁴ Aucun synonyme ne saurait remplacer ce mot et le champ sémantique auquel il renvoie ici.

Lettera aperta. Istruzioni Increative

Maurizio Ferraris (Torino)

La nostra società vive nel mito della creatività, al punto che c'è addirittura una figura professionale, il creativo, che mi sembra degna di un romanzo di Achille Campanile, e che suggerisce (per restare nel genere) una variante alla vecchia gag dei Fratelli De Rege: "Vieni avanti, creativo!". La situazione è lievemente surreale. Quando in certi ambienti si dice "faccio il creativo" nessuno ride, mentre penso che tutti riderebbero se uno dicesse "faccio il pensatore" o magari "faccio il genio". Curioso, no? Il mito della creatività, mi sembra, ha fatto grandissimi danni, dall'arte alla finanza (creativa), gettando discredito su tutto il duro e grigio lavoro che sta dietro non solo al genio, ma anche semplicemente a una persona decente. Visto che non sono creativo, ho pensato di scrivere un decalogo, come il Creatore. Ma poiché non sono proprio per niente creativo, l'idea di queste regole (o meglio antiregole) increative è copiata da un bellissimo libro di parecchi anni fa, le *Istruzioni per rendersi infelici* di Paul Watzlawick.

- 1. Non pensate a un elefante rosa. Ovviamente, ci avete pensato. Chiedere di diventare creativi non è diverso, e proporre un metodo per diventare creativi non sembra diverso dall'ordine di disobbedire o dall'ingiunzione di essere naturali. E proprio come quando ti dicono di essere naturale incominciano le palpitazioni, le orticarie e i sorrisi tirati (ti verrebbe voglia di dire che no, che tu sei artificiale), così alla ingiunzione del creare vien voglia di opporre una resistenza passiva: io no, non creo, neanche sotto tortura.
- 2. Andate a scuole repressive. Mi è capitato di leggere il sito di un tizio che se la prendeva con la scuola, dicendo che frustra la creatività. Una storia già sentita tante volte (cioè ben poco creativa), e che non spiegava come mai tanti creatori siano sorti in passato, cioè in epoche di scuole terribilmente repressive. Il bello è che quel tizio che se la prendeva con la scuola ne aveva aperta a sua volta una. In ogni caso, la repressione aguzza l'ingegno, mentre l'esortazione a essere creativi è paralizzante.
- 3. Non esagerate con le idee. Hegel ha detto una volta una cosa terribilmente vera: le idee sono a buon mercato come le mele. In proposito, mi hanno raccontato un aneddoto, non so quanto vero, ma che esprime bene quello che voglio dire. Una volta un tale incontrò Einstein e gli disse: "lo mi sveglio alla mattina alle cinque e annoto le idee". E Einstein: "lo no. Sa, io di idee ne ho avute al massimo una o due".
- 4. Copiate, non create. Il segreto della creatività è un segreto di Pulcinella. Per diventare creativi bisogna fare il contrario di quello che consigliava quel tale della scuola della creatività; bisogna copiare, copiare e ancora copiare. Quando tutto quello che abbiamo copiato ci uscirà dagli occhi, quando ogni verso, ogni nota, ogni disegno ci sembrerà una citazione, ecco che saremo dei creatori o (almeno) non saremo dei ripetitori. Questo non vale solo nell'arte, ma nella vita, dove (fateci caso) il più delle volte i principianti ripetono schemi già visti, proprio come gli autori inesperti adoperano frasi fatte. Il punto è molto semplice, e l'ha enunciato una volta Umberto Eco: si sbaglia ad associare il genio alla sregolatezza; il genio non ha meno regole degli altri, ne ha molte di più.

- 5. Inventariate, non inventate. Per copiare, l'inventario e il catalogo sono una grande risorsa, lo sapevano già i latini. "Inventio", in latino, vuol dire due cose: l'idea che sembra sorgere dal nulla, l'invenzione dell'inventore, e quella che viene trovata in un repertorio ("inventio" era anche inventariare, trovare i luoghi comuni buoni per fabbricare discorsi retoricamente persuasivi). Ora, non c'è niente che aiuti a inventare tanto quanto lo è l'inventariare, per esempio con il fasto alessandrino offerto oggi da Internet. E se proprio non si riesce a inventare, si ha almeno la consapevolezza che certe pretese invenzioni sono vecchie come il cucco.
- 6. Classificate, non costruite. Questo principio discende direttamente dal precedente. Che fastidio, dopotutto, i creatori, e che piacere, invece, i classificatori, che mettono ordine nella massa di quello che c'è prendendo a modello il motto del Monsieur Teste di Paul Valéry: Transit classificando.
- 7. Esemplificate, non semplificate. Diceva Leibniz: chi abbia visto attentamente più figure di piante e di animali, di fortezze o di case, letti più romanzi e racconti ingegnosi, ha più conoscenze di un altro, anche se, in tutto quello che gli è stato dipinto o raccontato, non ci fosse una sola cosa vera. Gli esempi sono una grande e lussureggiante risorsa, e sono il bello della cultura, che dunque non paralizza la creatività, ma la rende possibile.
- 8. Cercate oggetti e non soggetti. Diceva Amleto: "Ci sono più cose fra la terra e il cielo che in tutte le nostre filosofie". E Rilke: "Loda all'Angelo il mondo, mostragli quello che è semplice, quel che, plasmato di padre in figlio, vive, cosa nostra, alla mano e sotto gli occhi nostri. Digli le cose. Resterà più stupito." Gli oggetti che popolano la nostra vita sono un universo di esempi concreti, e in più non praticano (in genere) le mistificazioni e automistificazioni dei soggetti. A guardarli bene, c'è da trarne una quantità di idee e di soluzioni, o, mal che vada, si possono riempire pagine e pagine come fa Balzac quando non sa come andare avanti con i suoi romanzi.
- 9. *Mandate al creatore i creativi*. Non in senso maligno, ma così, alla buona, che se li goda Lui, noi ci teniamo i banali e i ripetitivi.
- 10. Fate un monumento a Bouvard e Pécuchet. Con l'inflazione di creativi, il non-creativo è una bestia rara, da cercare con il lanternino, e magari da ammirare e da riverire. Propongo dunque un monumento a Bouvard e Pécuchet, i due più grandi eroi di Flaubert, i due copisti per eccellenza, e raccomando a tutti la lettura di un magnifico libro del filosofo Marco Santambrogio: Manuale di scrittura (non creativa), uscito qualche anno fa da Laterza.

How to cite | Come citare: Ferraris, Maurizio (2020), "Lettera aperta. Istruzioni increative." In lettere aperte vol. 7, 87-88. [permalink: https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-72020/455]

Gli autori

Anna Cafaro ha ottenuto la Laurea in Lingue e Letterature Moderne (110 cum Laude). Ha viaggiato per vari anni in Spagna, Grecia, Australia e Canada dove oltre a esibirsi in concerti di musica, ha insegnato la lingua e la cultura italiana. Nel 2002 si è trasferita negli Stati Uniti, e ha conseguito un MA e PhD in Romance Languages (Boston College, MA) con specializzazione in Storia e Teoria del Teatro. Dal 2009 ha insegnato Lingua e Letteratura Italiana a Bard College, NY dove ha diretto il Dipartimento di Studi Italiani e il Programma di Study Abroad in Taormina, Sicily. E' autrice di vari articoli sul cinema e teatro impegnato. I suoi temi di ricerca includono: il relativismo culturale, la rappresentazione artistica dell'immigrazione, del femminicidio e altri abusi dei diritti umani. A livello pedagogico si interessa particolarmente all'insegnamento della lingua e cultura italiana agli stranieri di età avanzata. Nel 2017 si è trasferita a Londra, dove oltre ad insegnare lingua e cultura italiana in un College per adulti, ha fondato un Centro Culturale Italiano in cui organizza serate di film con dibattito, eventi di teatro e musica, oltre a cucina, storia, e viaggi virtuali.

Maurizio Ferraris è professore ordinario di filosofia teoretica presso l'Università degli studi di Torino e presidente del LabOnt - Centro interdipartimentale di ontologia. Membro consultivo del Center for Advanced Studies of South East Europe (Rijeka) e del Internationales Zentrum für Philosophie (NRW), ha ricevuto la laurea honoris causa presso l'Università di Flores (Buenos Aires) e presso l'Università di Pécs. È editorialista per La Repubblica e per Neue Zürcher Zeitung, direttore di Rivista di Estetica, Critique, Círculo Hermenéutico editorial e Revue francophone d'esthétique. Ha scritto quasi sessanta libri che sono stati tradotti in diverse lingue, tra cui Storia dell'ermeneutica (1988), Estetica Razionale (1997), Dove sei? Ontologia del telefonino (2005), Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce (2009), il Manifesto del nuovo realismo (2012), e Mobilitazione totale (2015). Ha lavorato nei campi dell'estetica, dell'ermeneutica e dell'ontologia sociale, legando il suo nome alla teoria della documentalità e al nuovo realismo contemporaneo.

Guido Furci ha studiato Filologia Moderna all'Università di Siena e all'Università Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. È stato allievo della Selezione Internazionale dell'École Normale Supérieure (section "Lettres et Sciences Humaines", option "Études cinématographiques"), assegnista di ricerca nel dipartimento di letteratura francese dell'Università di Ginevra, visiting scholar e teaching assistant alla New York University e alla Johns Hopkins University (Baltimora), borsista della Fondation pour la Mémoire de la Shoah (Parigi). Dopo aver diretto per due anni l'École Suisse Internationale di Parigi e Digione e aver collaborato per un anno in qualità di Junior Research Fellow con l'Institute for Medical Humanities e la School of Modern Languages and Cultures dell'Università di Durham (UK), è stato nominato Maître de conférences (Professore Associato) in Letteratura Generale e Comparata all'Università Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, dove attualmente dirige il MHiC-Lab (Medical Humanities in Context) e il gruppo di ricerca in studi ebraici del consorzio Sorbonne Paris Cité. Specialista dell'opera di Primo Levi, Aharon Appelfeld e Philip Roth (di cui ha ricostituito le corrispondenze pubbliche e private, grazie al sostegno della Library of Congress di Washington DC), collabora regolarmente con numerose riviste scientifiche francesi ed internazionali.

Albert Göschl ha studiato lingua e letteratura italiana e filosofia all'università di Graz (Austria) e Siena. Il suo progetto di dottorato *Die Logik des essayistischen Gedankens* (La logica del pensiero saggistico), premiato dall'Accademia austriaca delle scienze, è stato pubblicato nel 2016 (Heidelberg: Winter). Le aree di ricerca includono la lirica poetologica, la teoria dei generi, lo spazio utopico, e in generale la letteratura italiana del primo Novecento. Dal 2015 è assistente di ricerca al dipartimento di Studi romanistici all'università di Graz. Altre pubblicazioni s'intitolano: *Metalyrik* (Tubinga: Stauffenburg 2009), *Spuren.Suche in der Romania* (ed.) (Monaco: Lang 2014, insieme a Luca Melchior et al.) e *Observations. Be-*

lettere aperte 7|2020

obachgungen zu Literatur und Moral in der Romania und den Amerikas (ed.) (Vienna: LIT 2019, insieme a Yvonne Völkl).

Steffen Schneider ha studiato Germanistica e Romanistica a Colonia e Genova. Nel 1998 ha superato il primo esame di stato a Colonia. Dal 1999 al 2002 è stato ricercatore nell'ambito della ricerca Pragmatisierung/Entpragmatisierung - Die Literatur im Spannungsfeld ihrer autonomen und heteronomen Bestimmungen presso l'Università Eberhard Karls di Tubinga. Ha conseguito il dottorato nel 2003 con la tesi Archivpoetik - Die Funktion des Wissens in Goethes 'Faust II'. E' stato assistente di ricerca dal 2004 al 2011 presso L'istituto romanico di Tubinga, e membro del Consiglio accademico 2011-2014 ibidem, dal 2004 al 2008 redattore dell'enciclopedia Mythenrezeption. Nel 2009 ha ricevuto una borsa di ricerca DFG e ha trascorso l'anno 2009-2010 presso l'Istituto lessico intellettuale europeo del Centro nazionale di ricerca a Roma. Dal 2009 al 2012 ha diretto la rete scientifica (DFG) Aisthetik der Geister - Die Rezeption der Spirituslehren in den Künsten und der Populärkultur der Frühen Neuzeit. Ha ottenuto il postdottorato nel 2011 a Tubinga con il lavoro Kosmos - Seele - Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung. Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno, che è stato pubblicato nel 2012 dall'editore universitario Winter. Per questo lavoro Steffen Schneider ha ricevuto nel 2013 il Premio Elise Richter dell'Associazione Romanistica tedesca. Dal 2014 al 2017 è stato professore di letteratura romanza presso l'Università di Trier. Nel 2016 ha ottenuto la nomina alla cattedra di Studi Romanistici Culturali e Letterari presso l'Università Karl-Franzens di Graz. Dal 1° marzo 2017 è professore ordinario a Graz.

Paul Strohmaier Paul Strohmaier ha studiato Letteratura Comparata, Romanistica ed Anglistica alle Università di Tubinga, Maynooth e Parigi (Sorbonne). Dal 2011 è ricercatore universitario di Romanistica presso l'Università di Treviri. La sua tesi di dottorato s'intitola Diesseits der Sprache. Immanenz als Paradigma in der Lyrik der Moderne (Valéry, Montale, Pessoa) (Francoforte, Klostermann, 2017 [= Analecta Romanica 86]). Altre pubblicazioni sulla poesia: "Die Unterbestimmtheit der Welt und der Schatten der Worte. Valérys Schweigen", in: Jenseits des beredten Schweigens. Neue Perspektiven auf den sprachlosen Augenblick, a cura di Sandra Markewitz, Bielefeld, Aisthesis, 2013, p. 131-146; "Konvaleszenz, réveil und die Möglichkeit einer durée. Zur Dialektik von Augenblick und Dauer am Beispiel Valérys", in: Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania, a cura di Michael Bernsen e Milan Herold, Berlino, De Gruyter, 2015, p. 301-322; "Les possibles du corps. La Jeune Parque et la danse", in: Variations 23 (2015), p. 91-101; "Schwellenbilder. Leopardis Spuren im Werk Montales", in: Leopardis Bilder. Immagini e immaginazione oder: Reflexionen von Bild und Bildlichkeit, a cura di Barbara Kuhn e Michael Schwarze, Tubinga, Narr Francke Attempto, 2019, p. 151-169; "Heiterkeit, posthuman. Leopardi und die Astronomie", in: Lebenskunst nach Leopardi. Anti-pessimistische Strategien im Werk Giacomo Leopardis, a cura di Barbara Kuhn e Milan Herold, Tubinga, Narr Francke Attempto, 2020, p. 129-155.

Margherita Zanoletti si occupa di parola e immagine, teoria e pratica della traduzione e studi interculturali dal 2002. Tra i libri pubblicati: Oodgeroo Noonuccal, My People (in uscita, Milano 2021); Bruno Munari:
the Lightness of Art (co-curato con Pierpaolo Antonello e Matilde Nardelli, Oxford 2017); Oodgeroo
Noonuccal: with 'We are Going' (con Francesca Di Blasio, Trento 2013). Dal 2010 in Università Cattolica
del Sacro Cuore a Milano, si occupa di formazione e consulenza alla ricerca bibliografica negli ambiti
linguistico e storico-artistico.