Bérénice

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

RIVISTA SEMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

SOLFANELLI

Bérénice

RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

Comitato Direttivo

Gaetano Bonetta (direttore del Dipartimento), Maria Gabriella Adamo, Jorge Barreto, Julio Carreras (h.), Françoise Canal, Jean-Paul Curtay, Matteo D'Ambrosio, Carolina Diglio, Albert Dupont, Pietro Ferrua, Giovanni Fontana, Louis Forestier, Gabriella Giansante, Eugenio Giannì, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Gisella Maiello, Marilia Marchetti, Francesco Marroni, Nicola Mattoscio, Angelo Merante, Rosa Maria Palermo, François Poyet, Sandro Ricaldone, Vasile Robciuc, David W. Seaman, Neli Maria Vieira

Membri scomparsi: Gaetano Castorina

Comitato di Redazione

Francesco Asole, Kiki Franceschi, Andrea Chiarantini, Paul Lambert, Lex Loeb, Franco De Merolis, Marisa Ferrarini, Stella Mangiapane

Direzione e Redazione

Dipartimento di Scienze Economico-quantitative e Filosofico-educative
(Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti e Pescara)
Campus Madonna delle Piane – 66100 Chieti

E-mail
gabertozzi@yahoo.it
francoisproia@virgilio.it

Sito internet
www.rivistaberenice.com

Direttore responsabile
Marino Solfanelli

Edizioni Solfanelli
Gruppo Editoriale Tabula Fati
Via A. Aceto n. 18 – 66100 Chieti

Grafica e impaginazione
Romolo Di Michele

Stampa
Universal Book srl di Rende (CS)

Rivista semestrale
N. S.[4], anno XVIII, n. 46 – 2014
Supplemento a Abruzzo Press n. 6 del 9/01/2013
Registrazione presso il Tribunale di Chieti con il n. 1 del 1981

Volume stampato con un contributo della Fondazione Pescara-Abruzzo

FONDAZIONE PESCARABRUZZO
condividereinnovando

BÉRÉNICE

Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie

diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

N. S.[4], anno 18, n. 46 – 2014

SOMMARIO

F. Proïa *Editoriale*.....5

Sezione "Studi Comparati"

Mario Giaccio *La società degli uomini e la società dei mercanti*.....7
Vanni Beltrami *Le sculture in terracotta del Komaland*.....23
Antonella Perlino *Rita El Khayat, un percorso d'eccellenza*.....29
Annamaria D'Ambrosio *Rita El Khayat, una voce magrebina*.....39
Rodolfo Giorgi *Il problema della coscienza*.....43
Natalia Anzalone *La lingua wolof: discorso come paesaggio*.....65
Françoise Canal *"L'archiduc sans frontière" de J.-L. Sarthou*.....77

Sezione "Ricerche sulle Avanguardie"

Eugenio Giannì *Mail Art. Note per una ricognizione storica*.....81
Pietro Ferrua *Daniel Arnaut précurseur du Concrétisme*.....105
Abstracts 113

NOTRE ESPACE POÉTIQUE Due Poetesse: Gabriella Adamo e Maïté d'Annunzio.....117

RECENSIONI Rubrica diretta da Carolina Diglio.....123

Homage to Gaetano Castorina by Manuela Cipri.....127
Libri Esposizioni & INIgrafie 135
Lettere alla Direzione 141
Memorandum per gli autori 142

Illustrazione di copertina
Mario Bertozzi, *Leda con il cigno*, 1995
Penna indelibile e acquarella su carta,
cm. 32,7x22,5
Opera tratta dalla monografia
di Mario Bertozzi, *La mente dell'uomo*
Edizioni d'Arte Coinè, Forlì, 2004

Illustrazione della IV di copertina
Mario Bertozzi, *L'urlo impazzito*, 1995
Penna indelibile e acquarella su carta,
cm. 32,7x22,5
Opera tratta dalla monografia
di Mario Bertozzi, *La mente dell'uomo*
Edizioni d'Arte Coinè, Forlì, 2004

EDITORIALE

Dalla nascita della rivista, più di trent'anni fa, non era mai stato riprodotta in copertina un'opera del maestro Mario Bertozzi. In quanto direttore della rivista, Gabriel-Aldo Bertozzi era reticente a parlare di un autore unito a lui per legami di parentela. Ma, con la nuova direzione, ho preso decisamente l'iniziativa, e finalmente l'impasse è stata superata a favore di un giusto riconoscimento rivolto a un grande artista le cui opere sono improntate da un gotico contemporaneo che esprime un erotismo esasperato e un fantastico sanguigno. Breton e i surrealisti ne sarebbero rimasti senz'altro entusiasmati, ma la Romagna, pur essendo terra generosa e madre di poeti e artisti, non è purtoppo la Parigi degli Anni Folli, che invece ha portato a grande gloria autori decisamente inferiori a Mario Bertozzi. Nel 1993, dopo aver visto per la prima volta le sue opere, avevo scritto queste poche righe che testimoniano, tuttavia, la grande stima che sinceramente nutro per la persona e l'artista: "Tra ruvida realtà e incanto si muovono le mani forti dello scultore Mario Bertozzi, sia quando plasmano nella loro umana verità corpi nudi di fanciulle dolcissime, sia quando si estendono per terreni inesplorati, proponendo, attraverso vigorose sintesi elementari, animali misteriosi riportati alla loro barbara naturalità. Nel suo modo di raccontare e di modellare, Mario Bertozzi immette sempre un'intensa partecipazione umana, e la sanguigna vitalità fantastica dei suoi tori disegna mirabilmente il carattere virile di un artista tutto impregnato di verità e onestà".

Nella sezione "Libri Espozizioni & INIgrafie", vengono riprodotti gli inviti a due importanti mostre dello scultore e pittore, il quale ha anche insegnato al futuro fondatore dell'Inismo, allora in tenera età (ma lo è sempre rimasto!), i primi elementi di tecnica artistica, soprattutto scultoria.

Nella sezione "Studi comparati", le linee di analisi di Mario Giaccio si indirizzano verso l'individuazione di alcuni presupposti culturali dell'attuale agire economico. Vanni Beltrami prende in esame alcune caratteristiche della statuaria in terracotta dei Koma per poi

cercare una comparazione con la statuaria antica dell'Africa occidentale. I saggi di Antonella Perlino e di Annamaria D'Ambrosio sono dedicati alla psichiatra, antropologa e scrittrice marrochina Rita El Khayat, di cui è noto il forte impegno a favore dell'emancipazione femminile e dei diritti sociali. Rodolfo Giorgi propone un notevole dibattito sul tema della coscienza, cercando di comprendere il ruolo e la struttura delle proprietà fenomeniche. Natalia Anzalone ci presenta una ricerca sulla lingua wolof, parlata principalmente in Senegal, una lingua che ha stupito i primi esploratori dell'Africa per eufonia e razionalità. Luigi Salvatore d'Asburgo-Lorena, umanista e mecenate, grande viaggiatore su terra e su mare, alla ricerca di terre paradisiache e di un futuro migliore illuminato dalla ragione, è il protagonista dell'ultimo saggio che proponiamo in questa sezione, quello di Françoise Canal.

Per la sezione "Ricerche sulle Avanguardie", Eugenio Giannì ci parla della Mail Art, ma a lui è ben nota pure l'attività inista che gli si può imparentare solo nel nome, per essere stato, con il saggio "Ini-Postal" uno dei maggiori collaboratori al volume *"@ E-mail Art @", Mail Art/Arte Postale*, *Foto Inigrafia, Letteratura Odeporica, Letteratura prêt-à-porter* (a cura di Vito Moretti, L'Aquila, Angelus Novus, 1998), argomento (arte postale) che dovrà essere ripreso in uno dei prossimi numeri di *Bérénice* per il continuo proliferare di nuove forme di "corrispondenza" creativa. Pietro Ferrua consacra la sua attenzione al poeta provenzale Arnaut Daniel. Le 18 composizioni che conserviamo di lui sono oggetto di vari studi, con interpretazioni contrastanti. Ferrua sottolinea, invece, quanto questi canti siano stati apprezzati, nel XX secolo, da Ezra Pound e dai concretisti brasiliani, attratti dalla loro incredibile struttura.

Chiudiamo questo numero con il bel e toccante omaggio di Manuela Cipri a Gaetano Castorina. L'autrice cita, in apertura, alcuni versi del poeta Birago Diop: *I morti non sono sotto la terra / Sono nell'albero che trema / Sono nel bosco che geme / Sono nell'acqua che scorre / Sono nell'acqua che dorme / Sono in mezzo alla folla / I morti non sono morti.* Così ci piace conservare l'immagine, sempre sorridente e gioiosa, del nostro caro amico Gaetano.

F. P.

LA SOCIETÀ DEGLI UOMINI E LA SOCIETÀ DEI MERCANTI

di MARIO GIACCIO

I PRESUPPOSTI CULTURALI DELL'ATTUALE AGIRE ECONOMICO

Il problema dell'origine e della natura del capitalismo fu largamente dibattuto tra la fine del '800 e i primi anni del '900. In origine il capitalismo si presentava come il risultato dell'agire razionale per tendere al guadagno, ma era distinto dalla volontà di sopraffazione economica.

I presupposti culturali della nascita del capitalismo furono individuati da Max Weber nell'etica economica del calvinismo e, in genere, del protestantesimo ascetico. Gli affiliati di queste confessioni religiose erano convinti che la loro salvezza o la loro dannazione non dipendevano dal comportamento o dall'operare quotidiano, ma erano decretate da Dio. Il compimento del proprio dovere era voluto in qualche modo da Dio: per questo cercavano una conferma della benevolenza divina nel successo economico.

Questo significava che l'operosità, l'impegno, la conoscenza, una vita metodica ed etica, erano ricoperti da un significato religioso. Col passare del tempo il capitalismo ha perso questo carattere etico-religioso, facendo emergere solo la tendenza al profitto come scopo di vita.

In una fase più avanzata il fabbisogno di capitali e gli investimenti furono determinati dalle opportunità del mercato e da un calcolo di redditività, fino ad arrivare alla completa "commercializzazione dell'economia". I diritti patrimoniali, o i diritti di partecipazione alle imprese, cominciarono ad essere rappresentati da "titoli". Quando questi titoli assunsero la forma di documenti ne-

goziabili, la caratteristica sempre più importante del capitalismo divenne ed è la speculazione.

La tendenza ad ignorare gli aspetti etici, nell'ambito dell'agire economico, è un sentire recente. Gli autori classici, come ad esempio Adam Smith, ritenevano che il perseguimento del profitto non era possibile se non all'interno di un più ampio spettro di motivazioni morali utili al prossimo: umanità, giustizia, generosità ed altruismo.

Il comportamento etico dovrebbe riguardare le imprese, oltre che quello dei singoli, il mercato è diventato invece una specie di "zona franca" dalla morale.

Il processo di quantificazione, caratteristico delle attività economiche, è andato oltre la sfera economica, poiché si è esteso dall'atteggiamento dell'uomo verso le cose a quello verso le persone e verso se stesso: gli uomini sono valutati come oggetti tramite un valore di scambio.

Tutto viene espresso quantitativamente, ma la modalità di considerare l'esistenza uniformata mediante la moneta può andar bene nell'acquisto delle merci e non per qualsiasi attività. Ad esempio non è possibile esprimere in termini monetari il piacere di ascoltare un concerto: né il concerto né l'esperienza di ascolto sono una merce. Nonostante questo si ha la propensione a domandarsi se lo spettacolo valeva il denaro speso; il punto è che una merce e un concerto sono due cose non paragonabili!

L'impulso ad esprimere le attività quotidiane come qualcosa di quantificabile, risulta anche dalla tendenza a calcolare in termini di "tempo" se un'attività merita o meno di essere svolta: ci si pone la domanda, ad esempio, se una riunione fra amici, una passeggiata al mare, ecc. valgono il tempo impiegato per svolgerle; ciò è conseguenza del fatto che, dal punto di vista del mercato, vale più il tempo che l'uomo.

L'antica aspirazione sacra dell'uomo di "superare il tempo" è

stata sostituita dall'aspirazione profana di "avere il tempo".

La cultura occidentale è la prima cultura completamente secolarizzata della storia umana: avendo in gran parte risolto i problemi legati alle necessità primarie dell'esistenza quotidiana, si è diffusa l'idea che l'unico fine è di investire per il successo o comunque di vivere senza gravi perdite.

Collegata a questi aspetti viene formulata un'ulteriore riflessione, quella cioè se la vita valga la pena di essere vissuta. C'è un condizionamento a considerare la vita come "un fallimento" o come "un successo"; quest'idea, basata sull'interpretazione della vita come un'impresa, è un tipico concetto moderno: la vita è un'impresa e come tale dovrebbe dare un profitto; se si dovesse fallire in qualcosa vuol dire che le perdite sono superiori ai guadagni. Questo concetto è un'assurdità. Possiamo essere felici o infelici, raggiungere certi traguardi e non altri, ma ciò non è ascrivibile ad un bilancio capace di mostrare se la vita valga la pena o meno di essere vissuta. Essa implica sofferenza e fatica, delude molte speranze ed ha come conclusione la morte, ma la vita è un dono, è un'impareggiabile sfida, è una passeggiata in un mattino luminoso, è un felice momento d'amore e quindi non può essere misurata come un qualsiasi oggetto. Non vi è una risposta sensata alla domanda se essa meriti di essere vissuta, poiché la domanda non ha alcun senso.

Analogamente la maggior parte delle persone crede in Dio perché dà per scontato che Dio esiste, altri non ci credono perché danno per scontato che Dio non esiste, ma sia gli uni che gli altri non sono seriamente preoccupati: nella cultura mercantile che un uomo creda o no in Dio fa ben poca differenza, sia dal punto di vista psicologico che da quello propriamente religioso. Dio viene considerato come un remoto Direttore Generale della Società Anonima Universo. Si sa che Egli c'è e che dirige gli affari, sebbene si ha la nascosta sensazione che questi probabilmente andrebbero

avanti anche senza di lui; pur non vedendolo mai, si accettano le sue indicazioni mentre si svolge la propria rappresentazione sul palcoscenico della vita.

Benché ogni tanto si riscoprono i valori umanistici e la dignità delle persone come fattori del successo economico, l'attuale prassi di misurare la qualità della vita in termini monetari e il pregiudizio che l'economico viene prima del sociale, impediscono alla società degli uomini di prevalere sulla società dei mercanti.

LO SVILUPPO DELLA SOCIETÀ DEI MERCANTI

La società medioevale, come è noto, era caratterizzata da una mancanza di libertà individuale (anche perché l'individuo, in senso moderno, non esisteva). Vivendo in un'economia scarsamente dinamica, l'uomo medioevale, tranne qualche eccezione, doveva restare nell'ambiente nel quale era nato. Peraltro nei limiti della sua sfera sociale egli aveva molta libertà di esprimere la sua personalità nel lavoro e nella sua sfera emotiva. La Chiesa provvedeva ad alleviare le sofferenze ed a giustificare il dolore, in quanto li presentava come conseguenza del peccato originale, ma nello stesso tempo garantiva l'amore per tutti i suoi figli in quanto tutti potevano essere perdonati ed amati da Dio.

I postulati fondamentali dell'agire economico erano che gli interessi economici dovevano essere subordinati alla salvezza, che è il vero scopo della vita, che la condotta economica è un aspetto parziale della condotta delle persone, la quale è condizionata dalle norme morali. Non veniva concepita un'attività economica avulsa da un fine morale, ad es. Sant'Agostino: "I beni materiali esistono per l'uomo, e non viceversa".

La relativa stabilità che caratterizzava la vita medioevale cominciò a venir meno già nel tredicesimo secolo, in quanto alcuni membri della corporazione possedevano più capitali degli altri, impiegavano cinque o sei lavoratori anziché uno o due, e di con-

seguenza, a poco a poco, soltanto una minoranza di lavoratori poteva diventare maestro. L'unità e la stratificazione della società si indebolirono, i rapporti sociali cominciarono a ignorare le distinzioni fra le caste, tanto che la nascita e l'origine familiare divennero gradualmente meno importanti della ricchezza.

La stabilità medioevale venne del tutto meno nel XVI secolo, quando si manifestarono le prime forme di monopolio. Così Lutero (*Sul commercio e l'usura*, 1524): "Essi controllano tutte le merci e praticano spudoratamente tutti i trucchi che abbiamo menzionato, alzano e abbassano i prezzi a loro piacimento, opprimono e rovinano tutti i piccoli operatori economici ... quasi fossero padroni delle creature di Dio e svincolati da tutte le leggi della fede e dell'amore".

Per molti artigiani e piccoli commercianti fu sempre più difficile restare indipendenti in quanto si trovavano di fronte alla superiore potenza dei monopolisti o comunque di quelli che avevano accumulato grossi capitali. Il capitale era diventato una forza sovrapersonale che determinava il loro destino economico e personale: aveva cessato di essere il servo ed era diventato il padrone.

Qualcosa di analogo era accaduto per il mercato:

> il mercato medioevale era relativamente piccolo e il suo funzionamento facile a capirsi [...] un produttore sapeva approssimativamente quanto doveva produrre [...] Adesso era necessario produrre per un mercato sempre più vasto e non era possibile determinare in anticipo la possibilità di vendita [...] non bastava produrre beni utili [...] erano le leggi imprevedibili del mercato a decidere se i prodotti potevano essere venduti e, in caso positivo, con quale profitto. Il meccanismo del nuovo mercato ricordava la dottrina calvinista della predestinazione, che insegnava che l'individuo doveva fare ogni sforzo per essere buono, ma che già prima della sua nascita era stato deciso se egli doveva o non doveva essere salvato. Il giorno del mercato diventava il giorno del giudizio per i prodotti dell'attività umana.

Queste trasformazioni sociali, avvenute principalmente fra il XV e il XVI secolo, portarono alla liberazione dell'uomo medioevale dai vincoli sociali ed economici, ma fecero venir meno anche i vincoli che gli davano sicurezza e la consapevolezza di appartenere ad una comunità fraterna.

Quale è il risultato di queste trasformazioni? Avendo perduto il senso dell'unità con gli altri uomini (e con l'universo), l'individuo è sopraffatto da un senso di insicurezza ed impotenza; è solo ad affrontare un mondo minacciato dalle forze sovrapersonali rappresentate dal capitale e dal mercato, le cui leggi dominano le persone e la società. Il rapporto con i propri simili è diventato di estraneità, o addirittura di ostilità, in quanto essi sono diventati tutti potenziali concorrenti. Tale rapporto, che si fonda sulla mutua diffidenza (o nel migliore dei casi sull'indifferenza), ha perduto il suo carattere diretto e umano e ha acquistato un carattere di manipolazione e di strumentalità. Strumentali sono i rapporti nel mondo della produzione e del consumo. Il cliente è un oggetto da manipolare, non una persona concreta i cui fini l'uomo d'affari abbia interesse a soddisfare. Si pensi ad esempio allo scandalo dell'obsolescenza programmata, per cui un prodotto deve avere un tempo tecnico di vita stabilito, compreso il fatto che non può essere riparato (o che non conviene farlo) oppure all'obsolescenza indotta dalla moda (supportata con un'adatta pubblicità) per cui il bene deve essere cambiato anche se è ancora perfettamente funzionante.

Quale è l'atteggiamento del "proprietario" nell'ambito delle grandi "Società Anonime"? È un atteggiamento di completa alienazione; la sua proprietà consiste in un pezzo di carta, che rappresenta un certo ammontare fluttuante di denaro (in alcuni momenti eccessivamente fluttuante); egli non ha con l'impresa una responsabilità o alcuna relazione completa. Il valore di tale ricchezza dipende da fatti completamente estranei all'individuo e alla sua attività, il valore è soggetto alle manovre e al desiderio di altri.

L'uso diretto della ricchezza, quale si esplicava con la proprietà fondiaria, non è più possibile con l'attuale forma aleatoria della ricchezza.

L'evoluzione di questa situazione (ossia l'evoluzione negativa) è consistita nel fatto che i pezzi di carta, che rappresentano una proprietà dal valore incerto, sono diventati essi stessi oggetti di scambio sul mercato e pertanto il loro valore, che già è sganciato dalla proprietà che rappresentano, dipende dalla domanda e dall'offerta e non ha più nessun legame, nemmeno indiretto, con il valore reale della proprietà (o di un bene).

In modo analogo l'atto di consumare, che dovrebbe essere un'esperienza umana produttiva, diventa essenzialmente la soddisfazione di aspirazioni artificialmente provocate, e quindi estranee a noi stessi. Consumiamo come produciamo, senza alcun rapporto concreto con gli oggetti con cui abbiamo a che fare. Straordinariamente rappresentativo di questo carattere è lo slogan messo a punto dalla Kodak nel lontano 1889: "Premete il bottone, noi facciamo il resto"; ossia tu non devi fare niente, tu non devi sapere niente, ogni cosa è già pronta, tutto quel che devi fare è di premere un pulsante.

Viviamo, per questo, in un mondo di cose aliene di cui non sappiamo nulla e la sola relazione che abbiamo con esse è che le adoperiamo e le consumiamo.

L'idea di consumare più cose e meglio significava, originariamente, offrire all'uomo una vita più soddisfacente e anche più facile, era un modo per essere più felici; attualmente il consumo è diventato fine a se stesso: comprare l'ultimo modello che si trova sul mercato è un'aspirazione ricorrente, in rapporto alla quale il piacere dell'uso diventa del tutto secondario.

Una tale civiltà può produrre soltanto un uomo di massa, allineato, incapace di attività spontanee e di scelte autonome. Nel caso ottimale: paziente e disciplinato, dominato dai riflessi condi-

zionati come richiesto da un'agenzia pubblicitaria o dall'organizzazione di vendita di una grande azienda o dagli uffici di propaganda dei partiti politici. Tale società produce due soli gruppi di uomini: i condizionatori e i condizionati.

LA SOCIETÀ DEI MERCANTI

Dunque l'orientamento mercantile si è sviluppato come orientamento dominante soltanto in epoca moderna.

Come è noto il mercato moderno non è più un luogo di incontro fisico, le persone e le merci vengono spesso scambiate soltanto virtualmente. Si produce per il mercato e non per qualcuno in particolare. Poiché il suo funzionamento è fondato sulla legge della domanda e dell'offerta non ha importanza il valore d'uso di una merce, ha importanza soltanto se essa viene richiesta oppure no, quel che importa è il valore di scambio.

L'aspetto negativo di questa evoluzione è consistito nel fatto che il concetto mercantile di valore ha pervaso anche l'uomo, ossia ha portato ad un analogo concetto di valore di scambio anche per le persone. L'uomo non vende soltanto merci, vende anche se stesso. É sorto un nuovo mercato, quello della "personalità": impiegati, dirigenti, avvocati, medici, artisti, ecc. dipendono dall'accettazione del mercato di coloro che hanno bisogno dei loro servizi. Il principio di valutazione è lo stesso: sia per le merci che per le persone il valore è costituito dal valore di scambio, in quanto il valore d'uso è una condizione necessaria, ma non sufficiente.

Come per le merci, il valore delle qualità umane è determinato dal mercato. Se le qualità che un uomo ha non vengono richieste è come se non ne avesse alcuna, proprio come una merce è invendibile se non viene richiesta, anche se ha una qualche utilità.

Nella società dei mercanti le capacità e le qualità umane, quali l'onestà, l'integrità, la modestia, ecc. vengono valutate raramente.

Il successo dipende in gran parte dal livello del prezzo di mercato di una persona, dalla misura in cui la propria personalità è ben "confezionata" in termini di salute, allegria, aggressività, ambizione, ecc. Tutti devono adempiere ad una sola condizione: essere richiesti. Poiché il successo dipende molto, non dal proprio valore d'uso, ma dal modo in cui ci si vende, si percepisce se stessi come una merce che si cerca di rendere vendibile.

Se si vive con la percezione che il proprio valore non è legato principalmente alle qualità che si possiedono, ma soltanto al successo su di un mercato competitivo, le cui condizioni mutano continuamente, anche la stima che si ha di sé sarà mutevole e la propria identità dipenderà dall'opinione degli altri. Si è indotti pertanto a perseguire perennemente il successo in quanto qualsiasi regresso costituisce una grave minaccia alla propria autostima. I sentimenti di insicurezza o di incapacità sorgono proprio perché il mutevole mercato è il giudice del nostro valore.

Tale situazione rende l'uomo dipendente dal modo in cui gli altri lo considerano, costringendolo a reiterare la parte nella quale ha ottenuto il successo: se le potenzialità umane sono separate dalla parte che deve rappresentare, vuol dire che la persona è il prezzo che riesce a spuntare. Nella società dei mercanti si tende a presentare l'uomo non nella sua integrità ma soltanto nella sua parte vendibile. La differenza fra gli uomini si riduce ad una differenza quantitativa: il loro prezzo sul mercato.

Perfino i termini per indicare ciò che è unico e peculiare dell'essere uomo sono stati travisati. Il termine peculiare, anziché denotare lo sviluppo della propria individualità (quale massima aspirazione dell'uomo), è diventato un sinonimo di stravagante: chi è peculiare è bizzarro.

Pure il termine "uguaglianza" ha mutato senso, invece di significare che tutti gli uomini, essendo stati creati uguali, devono avere il medesimo diritto fondamentale di essere considerati un fine e

non un mezzo, ha assunto il significato di "intercambiabilità" (come i pezzi di un macchinario), che è la negazione stessa di individualità. L'eguaglianza, invece di costituire la condizione per lo sviluppo delle particolarità di ciascuno, significa la fine dell'individualità, condizione tipica della società mercantile che vuole tutti uniformati.

Anche la conoscenza di se stesso, *nasce te ipsum*, che nella grande tradizione del pensiero occidentale era la condizione stessa della virtù, dell'onestà e della felicità, non è più un valore, mentre *la conoscenza del comportamento umano* è diventata uno strumento per meglio manipolare le persone, nell'ambito delle ricerche di mercato, della pubblicità, della propaganda politica, ecc.

Questo tipo di pensiero ha influenzato il sistema educativo dalla scuola elementare fino all'Università: scopo dell'apprendimento è di raccogliere informazioni utili per le finalità del mercato. Vi sono centinaia di corsi, delle più svariate tipologie (lauree, specializzazioni, master, ecc.) che insegnano a vendere, ma non vi sono corsi, insegnamenti, master, ecc. che insegnano a comprare. Infatti il consumo è uno dei momenti di maggiore rilevanza nell'ambito della società dei mercanti. Il consumo placa l'ansia perché ciò che uno ha incorporato non può più essergli tolto, ma impone anche che il consumatore consumi sempre di più, dal momento che "l'ultimo consumo" perde in breve il proprio carattere gratificante. L'antico detto cartesiano "penso dunque sono" può essere sostituito con il moderno "consumo dunque sono".

Si ritiene che gli studenti debbano apprendere non per la conoscenza in se stessa o per l'interesse degli argomenti trattati, ma per il valore di scambio che la conoscenza conferisce, non essendovi posto per verità che non abbiano valore di scambio sul mercato.

L'esigenza di conformarsi passivamente o di essere dipendente dai "capricci" del mercato predispone ad accettare acriticamente qualsiasi cosa od evento.

La ricettività acritica, caratteristica dell'uomo moderno, conseguenza della carenza della conoscenza di se stessi e della conoscenza profonda delle cose, si manifesta particolarmente nei riguardi dell'esperto o della pubblica opinione o della pubblicità. La gente si attende che in ogni campo vi sia un esperto che possa dire come stanno le cose e quel che si dovrebbe fare, così che non resta che ascoltarlo ed accoglierne le idee, senza fare nessuna fatica. Esistono esperti di scienze, di economia, di felicità, persino dell'arte di vivere, o di ricette per arricchire in fretta: il sogno diffusissimo di una vita senza fatica!

Quale è dunque il genere di uomo richiesto da tale società? Quale è il "carattere sociale" che meglio si addice alla società dei mercanti? Tale società richiede uomini adatti a cooperare in grandi raggruppamenti, che vogliono consumare sempre di più, i cui gusti devono essere standardizzati e facilmente influenzati e previsti. Essa richiede uomini non soggetti ad autorità palesi e tuttavia disposti ad essere comandati, a fare quello che ci si aspetta per essere inseriti nel meccanismo mercantile. L'uomo ha l'illusione di fare quello che vuole ed invece è spinto da forze separate dal suo io, egli è straniero a se stesso, proprio come i suoi simili sono stranieri per lui.

L'orientamento mercantile è quindi un prodotto tipicamente moderno. L'etica puritana invece, dalla quale sembra sia sorto lo spirito del capitalismo, che enfatizzava il lavoro e il successo economico come prova di valore, sosteneva il senso di solidarietà, di fiducia e di orgoglio dell'uomo, e tendeva a conferire all'esistenza un significato e un senso religioso di adempimento.

LA SOCIETÀ DEGLI UOMINI

L'abitudine a relazionarsi quotidianamente con la società dei mercanti – esperienza di gran lunga più frequente della nostra

cultura – rende difficile definire la società degli uomini, dove lo sviluppo delle potenzialità umane è lo scopo al quale tutte le altre attività sono subordinate.

La società degli uomini fa riferimento all'uomo e all'esperienza umana che sono, in via di principio, indescrivibili. La società dei mercanti fa riferimento principalmente alle cose, le quali sono ferme e descrivibili.

L'individualità e l'entità di ciascun uomo sono uniche e soltanto il vivente e fraterno rapporto con gli altri uomini possono in parte superare la barriera che separa ciascuna individualità.

L'aspirazione a vivere insieme agli altri è una caratteristica della specie umana e costituisce un movente rilevante del comportamento. Per questo motivo è di fondamentale importanza il tipo di unione che la società favorisce o riesce a promuovere, data una particolare struttura socio-economica della società stessa. Le osservazioni sui comportamenti sembrano indicare che negli esseri umani sono latenti due tendenze: quella di possedere, che si può far risalire al fattore biologico del desiderio di sopravvivere in un ambiente ostile, e quello di essere (condividere, dare, sacrificarsi), che scaturisce dal bisogno di superare il proprio isolamento mediante l'unione con gli altri, quale condizione peculiare dell'esistenza umana.

Le culture dominanti possono promuovere il desiderio di possedere cose, ossia la modalità esistenziale dell'avere oppure possono promuovere l'essere uomini, la condivisione e la fratellanza fra gli uomini.

In una società basata sui princìpi del profitto nessuno desidera essere escluso o emarginato, per evitare tale rischio ci si adatta alla maggioranza, la quale ha in comune soltanto il mutuo antagonismo. La conseguenza è che la classe dirigente ritiene che le persone possano essere mosse soltanto dall'aspettativa dei vantaggi materiali, o da ricompense, e che pertanto non reagiscano ai richiami della solidarietà.

Solo una struttura sociale radicalmente diversa e una diversa immagine della natura umana potrebbero mostrare che la subordinazione non è l'unico mezzo per esercitare un'influenza sulle persone.

L'uomo ha come presupposto la capacità di una ragione critica e di conseguenza la libertà e l'indipendenza; ha la caratteristica di essere "attivo", non nel senso di essere "indaffarato", ma nel senso dell'uso produttivo delle capacità umane e delle peculiari doti che ciascun uomo possiede. Significa crescere e trascendere il proprio io isolato. Tutto ciò è poco esprimibile con le parole (le quali designano l'esperienza, non sono l'esperienza) ma è comunicabile soltanto a patto che l'esperienza di ciascuno venga condivisa con gli altri membri della società degli uomini.

La difficoltà di far parte della società degli uomini è la paura di cadere non essendo più sostenuto dalle cose che si possiedono, di cominciare a camminare con le proprie forze.

Nell'attività mercantile, quella non produttiva per lo spirito dell'uomo, l'uomo non ha esperienza di sé come soggetto che agisce, ma ha esperienza del risultato della propria attività, ossia l'attività viene riferita al comportamento e non alla persona che sta dietro il comportamento.

L'attività produttiva dell'uomo consiste nel far nascere, o produrre qualcosa, continuando ad avere un rapporto con ciò che si produce, l'uomo e l'attività sono tutt'uno. É anche uno stato di attività interiore, non necessariamente legato alla capacità di produrre qualcosa di utile o di nuovo ed originale: gli individui produttivi animano tutto ciò che toccano, fanno sviluppare nuove capacità, infondono vitalità alle persone con le quali vengono a contatto. Se è vero che l'uomo può creare cose materiali, opere d'arte e sistemi di pensiero, l'oggetto di gran lunga più importante della produttività è l'uomo stesso.

L'idea dell'attività umana, intesa come produttività economica,

è comparsa dopo la rivoluzione industriale. Nel pensiero classico era molto diverso, ad es. in Aristotile la forma suprema di attività è costituita da una vita tesa alla ricerca della verità; l'uomo buono è quello che, sotto la guida della ragione, con la sua attività reca alla vita le potenzialità specifiche dell'uomo.

Identica idea si ritrova in Tommaso d'Aquino: l'attività quotidiana può condurre alla *beatitudo* a patto che l'obiettivo delle attività sia quello di "vivere bene", di controllare le passioni e il proprio corpo.

Così in Spinoza l'agire deve essere "conseguente" alla natura umana:

> agiamo quando qualcosa viene fatta [...] della quale siamo la causa efficiente, vale a dire qualcosa che consegue dalla nostra natura, che possa essere chiaramente e distintamente compresa da quella sola natura.

In pratica: quanto più ci accostiamo al modello ideale dell'umana natura, tanto maggiore sono le nostre libertà e il nostro benessere. Egli considerava "passivi" e sostanzialmente malati gli individui mossi principalmente da avidità di denaro e di possesso.

Marx, radicalizzando il problema, aveva trattato questo argomento come una contrapposizione fra la vita e la morte, fra il presente e il passato, tra gli uomini e le cose, tra l'essere e l'avere: la libera attività umana costituisce il carattere peculiare dell'uomo, essa è la vita, è il presente, mentre il capitale è l'accumulato, il passato, in definitiva il morto.

Albert Schweitzer, nella sua indagine sulla decadenza della civiltà, considera l'uomo moderno privo di libertà, incompleto, passivo, in pericolo di perdere la propria umanità.

Si può concludere riassumendo il pensiero e gli atteggiamenti che in comune hanno (pur nella loro diversità) tutti gli umanisti radicali che si sono susseguiti nella storia del pensiero sia occidentale che orientale:

– l'individuo deve essere un protagonista nella libertà e non un oggetto passivo della vita sociale;

– la produzione deve servire ai bisogni reali degli uomini e non alle esigenze del sistema economico;

– tra gli uomini e l'ambiente naturale vi deve essere un rapporto di collaborazione e non di sfruttamento;

la fraternità e la solidarietà devono prevalere e non l'antagonismo;

lo scopo dell'attività economica non deve essere il massimo consumo, ma il consumo che favorisce il benessere;

– obiettivo di ogni politica sociale deve essere il benessere dell'uomo e la prevenzione di condizioni che possono provocare malessere;

– tutti gli uomini, essendo stati creati con il principio di uguaglianza, devono avere il medesimo diritto fondamentale di essere considerati un fine e non di essere considerati un mezzo.

Nelle realtà sociali non è possibile ripetere esperimenti, o prevedere eventi, come nell'universo fisico, quindi non sapremo mai se saremmo stati più felici in un mondo di uomini o se siamo più felici adesso, nel mondo attuale dei mercanti.

LE SCULTURE IN TERRACOTTA DEL KOMALAND

di VANNI BELTRAMI

Premessa

Un complesso, singolare e numericamente importante «corpus» di sculture in terracotta – completamente distinto da quelli ben noti di Nok, Ifè, Djennè, Owo – è stato scoperto nel 1985 in Africa Occidentale e precisamente in un territorio all'estremo nord del Ghana, posto presso la congiunzione dei fiumi Sisili e Kulpawn, ambedue affluenti di destra del Volta bianco. Su una superficie globale di cinquecento chilometri quadrati, Anquandah e Van Ham hanno rilevato la presenza di un complesso di oltre centro «tumuli», lo scavo di alcuni dei quali ha portato alla luce resti umani ed animali, utensileria varia – anche metallica – ed un buon numero di caratteristiche figurine in terracotta, rispondenti a vari modelli e passibili di classificazioni su base stilistica e materica.

La bibliografia al riguardo è tuttora assai ridotta (Thilmans, Descamps e Khauat, 1980; Anquandah e Van Ham, 1986; Schnalenbach, 1987; Dandrieu, 1990; Detavernier, 1990; Beltrami 1992; Anquandah 1998); di fatto, i reperti sono stati ampiamente dispersi negli ultimi decenni ed anche ora pervengono direttamente sul mercato, a causa della scarsa sorveglianza dei siti e della intraprendenza della popolazione. In questa nota si presentano appunto alcuni esemplari osservati in collezioni private.

Il territorio e la scoperta

Il citato territorio è attualmente abitato dai Koma, presenti fra

i villaggi di Ykpagongo all'ovest e Nakpanduri all'est; la lingua dei Koma è di ceppo Gur-voltaico, si denomina Lomun o anche Koming ed è parlata da altri nuclei della stessa etnia che si mescolano in aree circostanti a popolazioni di gruppo linguistico affine (mampruli).

L'etnia Koma risulta pervenuta nell'area solo all'inizio del secolo scorso quando il fondatore del primo e principale villaggio – di nome Basanya – avrebbe secondo la tradizione osservato nei dintorni le rovine di alcune costruzioni in pietra, scegliendo per il nuovo insediamento il nome di Yikpabongo, cioè "rovine della foresta". Fin dall'inizio della loro attività agricola nell'area, i Koma avrebbero raccolto – insieme ad utensili e vasellame – sculture in terracotta, che definirono "Kronkonbali", cioè "bambini dei vecchi tempi".

La prima seria ricerca sistematica risulta iniziata soltanto negli anni '80, con l'istituzione del Koma Research Project da parte del Dipartimento di Archeologia dell'Università di Legon (Ghana) e dell'Afrika Institut di Rotterdam. A capo del progetto svolsero le principali indagini James Anquandah direttore del citato Dipartimento di Archeologia, Laurent Van Ham dell'Afrika Institut, nonché Nana Apt ed Agana Bangà dell'Università di Legon.

Venivano identificati nella regione fra i due fiumi ventisei siti archeologici ed un totale di varie centinaia di tumuli funerari in terra, di diametro e altezza variabili, con le caratteristiche comuni ai paesi dell'Africa occidentale (Raymond Mauny, 1967). Si selezionava quindi un numero limitato di siti nell'area del villaggio di Yikpagongo, onde procedere a scavi-campione: frai 105 tumuli (novantasei "piccoli" con diametro inferiore ai 10 metri e altezza sotto il metro; sette "medi" con diametro fra 10 e 18 metri e altezza intorno al metro; e due "grandi" con diametro superiore ai 18 metri). Infine di tali tumuli ne vennero prescelti quattro, che furono oggetto delle prima vera e propria campagna di scavo secondo il metodo "a quadrante".Il ricchissimo materiale raccolto può essere così descritto in sommario:

– vasellame domestico: oltre 40.000 fra pezzi e frammenti catalogati e numerati, mentre il totale dei reperti di due tumuli resta ancora indeterminato;

– macine piatte di tipo tradizionale: 514 pezzi;

– strumenti litici numerosissimi, fra i quali prevalgono le punte di frecce, mentre è presente una sola ascia;

– dischi di ceramica (pesi ovvero strumenti di gioco): 77;

– ornamenti in ferro od in rame: 14 pezzi;

– ed infine ben 523 sculture in terracotta (19+258+20+226).

– uno scheletro umano ed uno bovino (nei due tumuli più piccoli);

– vari scheletri umani e bovini (nei due tumuli maggiori): accanto ad uno di questi era presente – unico nel suo genere – un deposito di conchiglie del tipo "cauri".

La datazione effettuata per termoluminescenza presso il Max Planck Institut für Kernphysik di Heidelberg ha consentito una datazione al 1579 A.D. (± 135). Un'altra datazione con lo stesso metodo attuata su dieci pezzi della collezione Barbier-Mueller ha per parte sua indicato un'antichità di 500 anni od inferiore di poco, confermando quindi in linea di massima il dato.

Classificazione delle sculture

Come si è detto, vi è stata sia prima che dopo le scoperte del 1985-1986 una notevole dispersione delle terrecotte dell'antico Komaland; una analisi pubblicata da Detavernier ha consentito l'identificazione di circa 1200 pezzi raccolti "fuori sito". Unendo questo materiale a quello elencato da Anquandah e Van Ham è possibile attuare alcune classificazioni tipologiche.

Per quanto riguarda in primo luogo le dimensioni, i pezzi in genere non superano il limite massimo di 25 centimetri di altezza, con un range dai 10 ai 30 a seconda delle raffigurazioni. È tuttavia da ricordare che Anquandah e Van Ham hanno ricevuto da infor-

matori locali notizia di presunte sculture antropomorfe di dimensioni pari al reale; un solo esemplare del genere è stato da loro personalmente osservato, peraltro in pessimo stato: esso non è stato quindi oggetto di descrizione precisa. Gli oggetti che sono ricordati in questo articolo, per inciso, vanno dagli 11 ai 15 centimetri di altezza.

Per quanto riguarda i soggetti trattati, una loro suddivisione può riguardare sia il repertorio scavato in "situ" dal Koma Research Project sia il totale delle sculture registrate da Detavernier. Si possono così distinguere teste isolate, figure umane intere, figure bifacciali e/o bicefale, rappresentazioni falliche, figure di animali ed infine un gruppo misto di rappresentazioni diverse di significato abbastanza oscuro.

Una ulteriore classificazione possibile è quella che tiene conto dei materiali. Una prima categoria assai numerosa (89% del totale), raccoglie le sculture costituite da argilla e sabbia mescolate in modo da dare all'oggetto una consistenza simile alla pietra ed una superficie in genere granulosa. La tonalità di fondo è in questi casi talora tendente all'ocra, talaltra al mattone-rossastro; soltanto talora nell'impasto sono presenti pagliuzze dorate, la forma finita può essere ricoperta da un leggero strato di argilla pura onde ottenere una superficie liscia: comunque, non esiste in queste tipologie alcuna traccia di colorazione. Il residuo 11% delle statuine è invece formato da un impasto di sola argilla sottoposta a rapida e superficiale cottura, il che comporta il nucleo centrale crudo ed una superficie liscia ma fragile; in questi esemplari sono costanti tracce di colorazione.

Commento

Alcune caratteristiche della statuaria in terracotta dei Koma permettono di identificare gli esemplari con una certa sicurezza. L'occhio in primo luogo è costantemente rappresentato – anche negli animali – con una forma più o meno ovale a disposizione

orizzontale e con grosse palpebre uniformemente rappresentate da un rilievo sia sopra che sovrastante; il foro della pupilla è soltanto talora presente. Esiste un costante rapporto bocca-sommità del capo. Se la bocca è aperta con punta della lingua visibile, il capo è cupoliforme o variamente completato da sovrastrutture; se invece la bocca è chiusa, il capo è tronco-concavo e sul margine anteriore della zona tronca appare una specie di linguetta che tende a sporgere dal bordo.

Le figure maschili sono sempre barbute, ma i volti – sia maschili che femminili – non presentano scarificazioni. Sono sempre presenti accenni di orecchie con quasi costante foro centrale. Abbastanza frequenti nelle figure intere e talora nelle teste sono delle "trecce" frontali (che talora scendono ai lati del volto) e dei "collari" che ricordano – per la loro fattura – quella delle "trecce" anzidette.

Nel complesso, oltre che negli animali, anche nelle figure umane l'espressione è fissa e statica e non vi è alcun accenno di espressività voluta: peraltro, soltanto poche differenze formali autorizzano a pensare che le figure stesse possano essere dei ritratti, anche se si rimane nel campo delle pure ipotesi.

In conclusione, data la scarsità attuale delle informazioni disponibili, una valutazione critica di questo complesso figurativo ed una sua comparazione con la statuaria antica dell'Africa occidentale non è oggi possibile. È augurabile che essa sia destinata a futuri ed interessanti sviluppi.

RITA EL KHAYAT
UN PERCORSO D'ECCELLENZA

di ANTONELLA PERLINO

Psichiatra, psicoanalista, scrittrice, antropologa nonché giornalista, speaker radiofonica ed artista, attivista infaticabile per i diritti della donna, autrice di oltre trenta libri, docente universitaria, già candidata al Premio Nobel per la Pace... Queste sono le tante 'facce' di Rita El Khayat, tante quante quelle di un diamante tagliato da una vita dura ma intensa, a cavallo tra due culture, Marocco e Francia, tradizione araba e illuminismo, alla continua ricerca di un nuovo fulcro su cui appoggiare la leva della dignità e del pensiero alto, per sollevare il mondo dalle proprie tenebre anche solo di un centimetro.

Queste poche righe rappresentano una semplice 'istantanea' scattata su questa donna per presentarla come lei è oggi.

Ma prima di proseguire va fatta una precisazione.

È importante sottolineare che Rita El Khayat, richiamandosi ad una definizione psicoanalitica, ha detto che "la placenta è una scrittura di sangue", tracciatura della vita attraverso quello scorrimento di sangue che lascia lettere rosse sui luoghi del parto, con la firma della madre che ha fatto opera di creazione, mettendo alla luce il proprio figlio in questo modo, nel segno della scrittura simbolica.

Ed è così che sua madre Fatima ha 'firmato' a lettere rosse per lei, GHITA (Rita in arabo), quando l'ha messa al mondo a Rabat che le ha svelato la grandiosità dei colori, dei sapori e degli odori, culla delle sue due famiglie; Rabat, la sua città natale, la sua Eternità, Perla dell'Atlantico che affaccia sull'Oceano, con il Fiume, le Mura, il Cielo; Rabat, a cui Rita ha dedicato una meravigliosa poesia "*Rabat Mon Amour*"; Rita che è diventata medico e scrittore

(come lei si definisce, staccandosi dal concetto che racchiude il termine 'scrittrice' entro le note peculiarità della scrittura al femminile!), seguendo un percorso 'indescrivibile'!

Questo perché lei ha dovuto infrangere qualcosa che va oltre i tabù per diventare scrittrice. Rita El Khayat è oggi una donna LIBERA dentro, ma in un Paese e in un Mondo che hanno tentato, invano, di imprigionarla e addirittura di eliminarla!

Rita è come un'Aquila Reale che volando alto e al di sopra del Mondo, è capace di cogliere il movimento più impercettibile che minaccia chiunque come lei, auspichi un Volo ampio, libero e infinito.

È per questo che prima di imbarcarmi nella non facile avventura di descrivere un mio 'sguardo' su di Lei, è necessario ed importante riportare qui una sua citazione che ben definisce il suo pensiero:

> Io non sarò mai capace di imprigionare le mie idee perché sono libere come la brezza che spira in uno spazio senza limite e senza fine.

Donna poliedrica, scrittrice eclettica. Autrice di oltre cinquecento articoli e numerosi libri, passa da temi come la condizione della donna nel mondo arabo e la follia, alle barriere linguistiche, alla prosa poetica e a romanzi che parlano di amore, passione, tradizioni e cultura del suo Paese. Le sue letture non tardano a farci assaggiare il suo frutto della passione: la scrittura.

Ha girato il mondo tre volte da autentica cittadina del mondo per lasciare, come dice lei, "un solco, una 'traccia' delle verità sul suo mondo di provenienza", quello arabo-islamico.

Tiene convegni su temi scientifici, sulla interculturalità, sulle mediazioni culturali, la difficoltà delle integrazioni tra le diverse culture e molto altro ancora.

Divorziata, porta avanti mille e uno progetti, non sentendo il peso della solitudine, malgrado la prematura scomparsa della sua unica figlia avvenuta nel 1997.

Dice di sé: "Adoro la solitudine. Per chi non è troppo ango-

sciato, può diventare un momento speciale in cui affluisce la massima effervescenza mentale". Nel suo caso il termine Geyser sarebbe più appropriato.

Ama l'Italia profondamente dove si reca spesso.

Il Comune di Pescara, anni fa le ha conferito la 'cittadinanza onoraria', nominandola Madrina dei recenti "GIOCHI DEL MEDITERRANEO 2009" nonché Ambasciatrice della città e della Regione Abruzzo nei Paesi del Mediterraneo e nell'Africa del Nord. Ha scritto un libro dal titolo "Il Complesso di Medea – Le Madri del Mediterraneo", pubblicato in Italia e in Germania che ha scelto di presentare a Pescara, dove parla della sua elaborazione del 'Complesso di Medea' (contrapposto al Complesso di Edipo) e che si snoda partendo dalla leggenda di Medea che uccide i suoi figli per amore del suo amato Giasone. Si tratta di un viaggio nei miti greci, affrontati da un punto di vista antropologico, filosofico, psicologico e psicoanalitico, frutto di VENTI anni di attento e paziente lavoro, di studio, di ricerca e di migliaia di ore ascolto di donne immerse nel dolore più vivo.

Nel nostro Paese sente appagata la sua vocazione poetica ed estetica.

Nel 2006 il Presidente Giorgio Napolitano le ha conferito la cittadinanza onoraria italiani per alti e speciali meriti in campo scientifico, sociale e culturale.

Attenta osservatrice del Mondo e di chi lo abita, confessa senza mezzi termini il suo crescente timore che le tradizioni, le bellezze naturalistiche di un territorio ancora poco contaminato, attraverso la globalizzazione più selvaggia in atto sul nostro pianeta, possa subire un processo di 'sradicamento' dell'antica immagine originaria dal contesto paesaggistico in cui certi luoghi si trovano da secoli.

Nel 2005 Rita El Khayat è stata Presidente di Giuria del Premio Internazionale di Letteratura 'Parco Maiella' (Abbateggio – PE) e in quella occasione ci ha parlato della bellezza del suo Paese, il Marocco, di come sia importante evitare di massificare il turismo,

come sta accadendo in diverse parti del mondo, della scrittura come eco di luoghi, sentimenti, tradizioni, quindi stili di vita diversi che, proprio in relazione a questi tre aspetti (luoghi, sentimenti, tradizioni), devono necessariamente resistere a un'omologazione che tutto appiattisce.

Rita El Khayat è inoltre una donna, una non italiana, una professionista e un'intellettuale araba che non vive all'estero ma nel suo Paese, il Marocco, dove il solo rivendicare il diritto ad essere tutto ciò che per un'italiana, una francese, un'americana o un'inglese è ormai scontato, rappresenta una battaglia di Libertà.

È scrittrice ed editrice allo stesso tempo e ha pubblicato opere sulla condizione della donna nel mondo arabo e sull'universo della psichiatria in Marocco. La Casa Editrice da lei fondata a Casablanca si chiama *Éditions Aïni Bennaï* e tra le sue premesse culturali si legge:

> l'Universalismo è promotore del sogno, immergersi nelle prime righe di un romanzo o in quelle di un saggio etno-socioculturale permette di credere che la sensibilità e l'intelligenza salveranno il mondo.

Nel 1999 è stata la prima donna nella storia del Marocco a scrivere una lettera, in "stile volterriano", indirizzata ad un re, Mohammed VI, quattro mesi dopo la sua incoronazione. In poco tempo, questa stessa lettera ha fatto il giro del mondo ed è stata tradotta in undici lingue.

Épitre d'une femme à un jeune monarque ("Epistola di una donna a un giovane monarca") è stata scritta per contrastare un movimento reazionario che voleva il ritorno a casa delle donne e conteneva una serie di richieste/preghiere, tese a modificare la *Moudawana*, il codice dello "Statuto Personale" che nei paesi arabi e islamici, ad eccezione della Tunisia, mantiene le donne in una condizione di assoluta minorità giuridica. La richiesta di modifica del codice ha rappresentato il primo problema grave del nuovo regno.

Oggi, gran parte di quelle richieste sono state accolte e tra queste, l'età del matrimonio fissata a 18 anni per uomini e donne; il

divieto di ripudiare le donne che possono divorziare come gli uomini e hanno diritto alla metà dei beni; in caso di morte del marito la vedova diviene tutrice dei propri figli.

Il suo libro "La donna nel mondo arabo", pubblicato in Italia da Jaca Book – EDM (2002), getta una luce peculiare sulla questione femminile nel mondo arabo e musulmano, all'interno del quale la divisione netta tra uomini e donne è da sempre basilare. Attraverso un approccio che usa elementi di antropologia, storia, geografia, politica, economia, psicologia, psicoanalisi, affronta le maggiori differenze tra Oriente e Occidente. Differenze, come lei sostiene, "Non così agevoli da comprendere per gli orientali come lo sono per gli occidentali" e ci rivela come le divergenze culturali più evidenti tra questi due mondi si annidano "nella parte più nascosta del mondo arabo-mussulmano: le donne".

Uno dei suoi numerosi libri, dal titolo *Le Désenfantement*, consiste in una serie di piccoli, intensi racconti che parlano di un dolore irreparabile quale quello della perdita di un figlio.

Rita El Khayat ha vissuto la perdita della sua unica figlia, ma è una scrittrice, una psicoanalista che conosce l'importanza di riconoscere e accogliere il dolore, affinché questo non si trasformi in rabbia. Attraverso la scrittura può far sì che il suo dolore sia riconosciuto e compreso, seppur impossibile da superare. Non è così per la maggior parte delle donne e degli uomini del mondo da cui proviene. Un mondo in cui una miscela di rabbia e di debolezza ha prodotto le bombe umane, tra cui anche le prime donne Kamikaze della storia dell'umanità.

Rita è una donna dalla doppia, tripla, direi dalle molteplici appartenenze; proviene dal mondo arabo e conosce l'Occidente molto meglio di molti occidentali.

Nel 1999 Rita El Khayat scrive di sé:

> Non è fondamentalmente la mia femminilità che è all'opera nei miei libri e nei miei scritti bensì la mia doppia appartenenza scientifica e letteraria. Un altro dualismo che mi ha crocifissa e arricchita, mi ha divisa e ricostruita. Sono diventata, per di più, la donna dotta della civiltà

arabo-musulmana. È stato più convenzionale diventare una donna medico che immaginarsi, possibilmente, uno scrittore. Dunque, io ho fatto entrambe le cose, seguendo un percorso indescrivibile. L'interlinea per me, tra le due cose, la superficie di travaso tra le due categorie, scientifica e letteraria, risiede in una curiosità travolgente verso il sapere e la conoscenza, processo che ingloba l'una e l'altra ed esige la creazione.

Nel 2001, nove mesi prima dell'11 settembre (il tempo di fare un bambino), Rita El Khayat, scrive la sua "Lettera aperta all'Occidente" che invia a Parigi per essere inserita in un volume che avrebbe dovuto ospitarla, ma fu rifiutata perché definita 'irricevibile dall'Occidente'. Una "lettera aperta" che chiedeva ascolto e interrogava il destinatario.

La stessa – che ha subito qualche aggiunta dopo il summit di Genova e dopo quello sul razzismo di Durban – si chiude con un secco commento sul crollo delle Torri gemelle: "Fu mostruoso per gli occidentali". Volume pubblicato in Italia nel 2008 con il titolo *Rita El Khayat, N-èmica: Lettera aperta all'Occidente*, Avagliano Editore).

Sempre in "Lettera aperta all'Occidente", Rita El Khayat scrive:

> Avviata in un scuola materna francese, le Scuole delle figlie dell'Avenue Foch a Rabat, ho capito subito che gli elementi di francese ricevuti da mio padre erano insufficienti e che la mia salvezza sarebbe stata nel parlare come le altre ragazze e immediatamente il francese.
>
> Per me, il volto più tangibile della colonizzazione è stata la lingua. Sotto la spinta irresistibile della comunicazione e dell'azione: per disegnare e giocare con i cubi, incrociare le braccia e fare la siesta, bisognava che io parlassi il francese perfettamente e subito.
>
> Credo di averlo appreso in quindici giorni.
>
> Mio padre, francesista perfetto, non mi aveva dato che dei rudimenti, sufficientemente forti da pormi in terreno di conquista nell'ora della ricreazione (nel cortile della ricreazione).
>
> La sofferenza di non saper parlare perfettamente il francese quando le porte della scuola si chiudevano dietro di me che restavo dentro, eroicamente senza piangere, scacciando i ricordi, bambina di quattro anni gettata nella marea della vita e dei suoi rischi, feci, di questo sconforto, il proposito più spinto e il più estremo: mi predissi scrittore di lingua francese.

Ecco dunque l'inizio di un percorso d'identità che passa, in-

nanzitutto, attraverso la lingua dell'ex-colonizzatore e a questo proposito desidero riportare qui uno stralcio dell'intervento che Rita ha presentato il 4 maggio 2006 al Convegno che l'ha ospitata presso "l'Università degli Studi Roma Tre – Facoltà delle Scienze della Formazione" dal titolo: *Donne Arabe: uno sguardo dal Marocco. Cultura, Formazione e percorsi di identità*. (Pubblicato da Anicia Editore nel 2007).

> Oggi, sono alla conquista della lingua italiana, supportata dai sei anni di **latino** che ho studiato da bambina e adolescente, lingua cosiddetta "morta" (come la si definiva un tempo), ma che mi ha consentito di avere un forte controllo del francese e che mi ha aiutata ad acquisire lo spagnolo e oggi l'italiano.
>
> I miei insegnanti di italiano, in Marocco, sono donne italiane di nascita e non avrei immaginato di apprendere una lingua con qualcuno per cui essa non è **la lingua di matrice materna** (con riferimento alla madre) o del "latte", concetto da cui ho creato **"La Lingua del Latte"**, quella che si definisce comunemente la lingua madre, che per me è quella delle madri che allattano e che, in qualche modo, instillano la lingua, con il nutrimento, lingua che diviene perciò incorporea, introiettata con ciò che è "buono e caldo", il corpo della madre, la sua voce, le sue intonazioni, il calore del latte, della carezza, del segno profondo lasciato dalla madre nel proprio figlio (apporto evidente della psicoanalisi).
>
> Del resto, quando la mia ultima insegnante (italiana) perse brutalmente il marito (marocchino) e rientrò in Italia, due anni scolastici fa, smisi di studiare la lingua italiana, accontentandomi di ascoltarla alla TV o di leggerla di tanto in tanto: poi è tornata a trovare i genitori del marito e mi ha presentato la mia nuova insegnante, quella che lei ha scelto per me e che si chiama Filomena.
>
> Ho insistito su questo punto perché la lingua è estremamente affettiva e persino su di me, adulta, si nota che non la si può integrare e introiettare in nessun modo: le persone che insegnano una lingua sono tanto importanti quanto la lingua insegnata (si è visto cosa ne hanno fatto gli insegnanti di lingua araba in Occidente, un veicolo religioso, di violenza, e persino di barbarie, talvolta.).
>
> È un atto d'amore che fa sì che la lingua è un parlare di ciò che è nel più profondo di ognuno: per questo sono stata molto ferita dai francesi che non sapevano neanche come fossi arrivata ad un tale livello di conoscenza della loro lingua, tanto bella quanto difficile, né perché potessi essere "naturalmente" o affatto francese.
>
> I rapporti fra donna e lingue e linguaggi sono infiniti, estremamente

intricati e complessi.

Mi consentono di essere **"uno scrittore maghrebino di lingua francese"**, o peggio, una **"scrittura femminile" di lingua francese**, nella cacofonia attuale della francofonia, posta in gioco, a mio parere, puramente economica e politica, i francesi vogliono conservare l'assoggettamento delle loro ex colonie, di cui vantano il fatto che gli Arabi possono parlare ai Neri, gli Asiatici ai Maghrebini nella "lingua di Molière"; è evidente che questi popoli che parlano oggi la lingua dell'ex colonizzatore, possono comunicare. Purtroppo tale comunicazione non serve a molto, i veri padroni del mondo rimangono quelli che colonizzarono tutto il mondo nel XIX e XX secolo.

La consapevolezza di essere colonizzata...

Non è vero!

Non posso dire assolutamente di essere colonizzata, né dalla lingua francese, né dalla lingua araba classica, altra deformazione del mio universo linguistico, ancor più repressivo perché deriva dalla mia sfera culturale.

Sono una donna fra diversi mondi, civiltà e culture nelle quali mi muovo con la massima disinvoltura: la riflessione, la mia psicoanalisi personale e didattica, i miei viaggi – ho fatto tre volte il giro del mondo – il mio fascino per l'ignoto, lo strano e lo straniero, la mia opera letteraria, tutto ha fatto sì che rivendichi come mie tutte le lingue e le culture che posso investire in traduzioni, o direttamente, a partire dal cinema, dalla fotografia, dalla pittura, dalle musiche tradizionali, **tutto questo è il mio viatico** e non posso sopportare l'idea di essere colonizzata o rinchiusa o limitata ad un mondo piuttosto che a un altro. Differisco probabilmente in questo dalle altre donne arabe e musulmane?

Ho voluto riportare qui alcune righe dell'intervento di Rita che possono meglio spiegare, anche se solo in parte, la forza del suo stile letterario, la potenza del suo linguaggio che è impossibile definire 'femminile' o 'maschile'; è un linguaggio che trovando la sua forma di espressione attraverso l'arte della scrittura racconta la Vita, l'Amore, l'Urlo di dolore irriducibile e attanagliante, la Liberazione, la possibilità di sopravvivere allo strappo dell'Anima, quel *continuum* dei misteri insolubili della vita e della morte che solo attraverso una 'certa scrittura' trovano il loro disvelamento, raggiungendo livelli altissimi e quindi universali e le motivazioni di questa

rivelazione sono molteplici, ma resta il fatto che tutto questo cambia le abitudini degli scritti magrebini e ricorda che la letteratura, per sopravvivere, deve variare la sua produzione e uscire fuori dai sentieri battuti.

Ed è vivendo tra la scrittura, la scienza, lo studio continuo e incessante, la poesia e la ricerca costante di bellezza, in un lavoro titanico di 'ri-cucitura' dei dolori delle donne, che Rita El Khayat, donna impegnata in una lotta senza pari per la democrazia , la pace nel mondo e il progresso nel suo paese e nel mondo arabo, impugnando la 'penna' ad ogni piè sospinto, versa fiumi d'inchiostro 'bianco' e sancisce così la sua ferma volontà di lottare per l'abbattimento delle barriere linguistiche, ribadendo che non è l'appartenenza etnica o culturale che conta bensì il senso profondo della donna e dell'uomo come esseri di pari livello e pari diritti.

Rita El Khayat e François Proïa

RITA EL KHAYAT
UNA VOCE MAGREBINA

di ANNAMARIA D'AMBROSIO

Rita El Khayat, prima donna psichiatra del Maghreb e studiosa di immigrazione, da sempre impegnata a favore della pace, è diventata simbolo della battaglia per l'emancipazione non solo dell'universo femminile, ma di tutto ciò che non è Occidente. È stata la prima donna nella lunga storia e cultura del Marocco a scrivere ad un sovrano, a Mohammed VI, precisamente quattro giorni dopo la sua incoronazione. Tale scelta si collega alla volontà di contrastare un movimento islamista che voleva il "ritorno a casa" delle donne. La lettera contiene una serie di missive volte a modificare la Moudawana ("Statuto personale" e Codice di famiglia, che nei paesi di cultura araba e islamica, fatta eccezione per la Tunisia, continua a relegare le donne in una condizione di assoluta minorità giuridica). La lettera accolta favorevolmente dal re, ha comportato importanti cambiamenti per i costumi civili: l'età minima per il matrimonio delle donne è stata fissata, così come per gli uomini, a diciotto anni, è stato introdotto il divieto di ripudiare le mogli, le donne possono divorziare come gli uomini e hanno diritto alla metà dei beni. Chi picchia una donna commette un reato. Se prima i figli di una vedova erano affidati alla tutela della famiglia del marito defunto, adesso è la stessa madre ad occuparsi dei propri figli. Se tra i 57 Stati del mondo islamico il Marocco risulta insieme con la Tunisia lo Stato più moderno, è di certo anche merito suo.

Le osservazioni dell'autrice ci allontanano dal consueto immaginario della donna araba, presente anche nella tradizione artistico-letteraria europea, ovvero a quella tradizione che la considera come un personaggio misterioso, sinuoso, che ammalia con le sue

conturbanti movenze. A questa visione si impone una realtà opposta alla contemplazione idilliaca della donna,che viene inserita, suo malgrado, in un contesto di profonda ineguaglianza.

La problematica dell'emancipazione della donna, non è soltanto un argomento d'attualità ma costituisce uno spartiacque tra mondo Occidentale e mondo Orientale. La pesante divergenza di mentalità fa sì che entrambe le parti non riescano a comprendere e a legittimare il relativismo sulla concezione della donna in determinate società. La donna è dunque oggetto e soggetto di una discriminazione che la vede sempre sfavorita.

La donna araba per tali ragioni, è un essere denigrato, ignorante, arretrato, che non possiede alcun mezzo di ribellione, reclusa tra quattro mura di una vita a lei imposta. Rifiutare le regole dettate dalla propria famiglia o dalla società di appartenenza, significa pagare con la propria vita. Non è un caso che, nei paesi in cui l'emancipazione femminile non è mai arrivata, governi l'arretratezza economica ed è soprattutto l'incapacità mediatica e la mancata interazione a prevalere. Una delle problematiche maggiormente sentite e sollevate con estrema fermezza da Rita El Khayat, riguarda il disinteresse dimostrato dagli intellettuali di spicco del Maghreb circa la posizione della donna. Bisognerebbe quindi conoscere più a fondo queste popolazioni, cercando altresì di scoprire le cause dell' avversione per il progresso presenti in tutta la società nordafricana.

Ne *Le Maghreb des femmes* di R. El Khayat è stato possibile riscontrare come la precarietà della donna maghrebina (e non solo) sia definibile come problematica radicata da millenni e con risvolti non più accettabili. La polemica sulla condizione degradata della donna non vuole sfociare in un femminismo estremo, ma garantire la dignità a ciascun essere umano. Rispetto al passato, anche il più recente, molto è stato fatto per sensibilizzare l'opinione pubblica, ma l'indifferenza e la paura di non avere mezzi adeguati per portare avanti questo tipo di lotta blocca spesso qualsiasi iniziativa.

Si consideri anche che in Occidente i diritti sono diventati tan-

gibili per le donne nella metà del secolo scorso e non bisogna dimenticare che ancora oggi si tenti di abbattere ogni sorta di pregiudizio nei confronti delle donne, che alcune sono ancora oggetto di soprusi e violenze in famiglia, al lavoro e altrove. La nostra fortuna (dal punto di vista occidentale) risiede nella possibilità di avere accesso all'istruzione e alla cultura, di avere ordinamenti giuridici che ci tutelano. Molte donne, naturalmente solo chi ne ha avuto l'opportunità, hanno usato la scrittura come fonte e arma di ribellione e, a tal proposito, risulta significativo quanto affermato da Rita El Khayat: (afferma la sua posizione): "Io sono una Donna e uno Scrittore e le mie parole sono spade contro tutte le ingiustizie!"[1].

Oggi la donna araba è cittadina di ventidue stati federati dalla Lega Araba, non è più accettabile per questi paesi ignorare il problema delle donne. La questione è posta sempre più dalle donne o da elementi della società civile, mentre la società politica continua a sottovalutare la condizione femminile non avendo alcun interesse immediato a modificarla. Rita El Khayat sostiene che l'attuale dibattito sulla donna non contiene elementi nuovi, ma persegue la strada della falsità e della demagogia, strada che porta soltanto ad una "involuzione" delle società trattate. Queste società ancora più disomogenee rispetto al resto del mondo lo sono, senza ombra di dubbio, per il grado di alfabetizzazione e industrializzazione, per la potenza tecnologica e la ricerca scientifica, per i diritti sociali e personali degli individui esercitati in una democrazia che tuteli le prerogative degli esseri umani.

[1] R. El Khayat-A. Khatibi, *Le lettere: uno scambio molto particolare*, Melendugno, Zane Editrice, 2006, p. 8.

IL PROBLEMA DELLA COSCIENZA

di RODOLFO GIORGI

Come dobbiamo definire la relazione tra gli stati della coscienza[1] e il cervello? La coscienza è riducibile agli stati cerebrali oppure essa possiede un carattere non fisico? Questa domanda continua da secoli ad interrogare i filosofi ed ha ricevuto molteplici risposte diverse solo negli ultimi cinquant'anni.

Ogni corrente contemporanea ha provato a risolvere il problema scegliendo un approccio diverso. Secondo il fisicalismo riduzionista[2] non possiamo dubitare del fatto che sia possibile ridurre le proprietà della coscienza all'attività nervosa del cervello; nello stesso tempo vi sono altri pensatori[3] che invece hanno ritenuto questa strada impossibile da percorrere e che vedono gli stati della coscienza come *irriducibili*.

Quando parlo di stati irriducibili della coscienza mi riferisco principalmente agli aspetti[4] intrinseci della nostra esperienza *fenomenica*, ossia a quelle proprietà qualitative della nostra vita mentale interiore che sono accessibili solo a livello introspettivo; questa definizione comprende sia le esperienze percettive (vedere rosso, sentire un suono, ecc.), sia le sensazioni che consideriamo "corporee" (avvertire il calore, sentire il dolore, ecc.). Come vedremo in seguito queste sensazioni sono solo apparentemente corporee. Questi aspetti intrinseci dell'esperienza fenomenica del soggetto possono essere definiti anche "fatti fenomenici"; ritengo che questi fatti siano immateriali e che sia impossibile stabilire la loro identità o riducibilità agli stati fisici del cervello. L'obbiettivo di questo saggio sarà dimostrare l'infondatezza delle spiegazioni fisicaliste di tipo riduzionistico a proposito dell'aspetto fenomenico della coscienza. Esistono argomenti plausibili che ci fanno comprendere come la nostra esperienza fenomenica non sia riducibile agli stati cerebrali o a quelli funzionali del cervello. Se i fatti fenomenici

sono da ritenersi irriducibili agli stati cerebrali essi avranno una loro autonomia e diversità dal mondo fisico che potrà essere spiegata solo attraverso una teoria dualista[5].

Cercherò quindi di dimostrare come i fatti fenomenici siano immateriali e irriducibili rispetto agli stati cerebrali. Nei primi due capitoli il mio scopo sarà verificare quali siano gli argomenti più convincenti a favore di questa ipotesi. Nell'ultimo capitolo cercherò invece di capire come essi possano essere elaborati per sostenere una teoria dualista della coscienza.

I TRE ARGOMENTI

Gli argomenti che si possono definire fondamentali per attaccare il fisicalismo riduzionista e giungere al dualismo sono essenzialmente i seguenti: l'argomento *modale*, l'argomento della *conoscenza* e l'argomento del *gap esplicativo*. Questi argomenti affermano che dall'esistenza di un gap epistemico tra i fatti fisici ed i fatti fenomenici possiamo inferire un ulteriore gap ontologico tra questi fatti. In altre parole, secondo tali argomenti, dall'assenza di una relazione d'implicazione epistemica tra queste due classi di fatti si può dedurre l'assenza di una connessione ontologica tra di esse. L'argomento della conoscenza e l'argomento modale possono essere compresi attraverso alcuni efficaci esperimenti mentali che ne esprimono la potente forza intuitiva. Infine, l'argomento del gap esplicativo definisce la presenza di uno iato generale tra le spiegazioni fisicaliste ed i fatti fenomenici: ossia vi sono alcuni aspetti del mondo che il fisicalismo proprio non riesce a spiegare. Proviamo adesso ad esaminare più nel dettaglio questi tre argomenti.

L'argomento modale o argomento della *concepibilità*[6] si può formulare in due versioni essenziali: la versione del *disembodiment*, ossia la concepibilità degli stati mentali (o della nostra esistenza in quanto *soggetti pensanti*) senza gli stati fisici, e quella del *disensoulment*, ossia la concepibilità dell'intero mondo fisico privo degli stati mentali. La prima versione implica che gli stati fisici non siano *necessari*

per l'esistenza degli stati mentali; la seconda versione implica che gli stati fisici non siano *sufficienti* per l'esistenza degli stati mentali.

L'argomento si basa originariamente su una reinterpretazione del ragionamento esposto da Descartes[7] nella VI meditazione, il quale rappresenterebbe la tesi *fondamentale* dell'argomento stesso. Il ragionamento di Descartes ci mostra che l'avere un'idea chiara e distinta della *res cogitans* senza la *res extensa* (e viceversa) rappresenti una prova inconfutabile della separazione delle due sostanze e del fatto che noi, in quanto sostanze pensanti, potremmo esistere senza il corpo.

In epoca contemporanea, Saul Kripke[8] ha riformulato l'argomento con gli strumenti della logica modale. Il suo scopo principale consisteva nel confutare le teorie[9] dell'identità di tipo e di occorrenza ed il suo ragionamento iniziava dall'analisi dell'identità tra acqua e H^2O. Secondo Kripke, se acqua è H^2O nel mondo reale lo è anche in tutti mondi possibili, e dunque l'identità acqua = H^2O sarà una verità necessaria a posteriori, necessaria perché valida in tutti i mondi, e a posteriori perché ovviamente riusciamo a sapere solo attraverso l'indagine a posteriori che l'acqua è H^2O a livello microfisico.

Nel mondo possibile immaginato da Putnam[10] in cui vi è XYZ invece di H^2O, ovviamente l'identità non vale, XYZ non è acqua. Secondo Kripke siamo di fronte ad una possibilità apparente, una *sostanza acquosa* ("waterish stuff") che a livello di proprietà superficiali si *presenta* come acqua, ma in realtà non lo è.

Questo ragionamento non può valere per l'identità tra uno stato della coscienza (come il dolore, ad esempio) e le fibre nervose del cervello: non ci può essere un mondo possibile in cui vi è solo un *affare doloroso* (come nel caso dell'acqua) che finge e si comporta come il dolore, senza essere il dolore vero e proprio, e quindi l'identità dolore = fibre C non è necessaria a posteriori.

Secondo Kripke l'identità per essere tale deve essere necessaria. E nel caso della coscienza tale necessità non si vede: vi sono, poniamo, mondi possibili in cui ci sono solo stati dolorosi privi del corpo, così come vi sono mondi possibili in cui esistono solo le

fibre C, senza alcun tipo di coscienza.

Non possiamo dire che il caso del dolore senza il corpo sia una "possibiltà apparente" come nel caso della sostanza acquosa. Una delle idee centrali della semantica kripkiana è infatti l'*essenzialismo*: uno stato doloroso per essere tale deve essere sentito come tale attraverso la coscienza, quindi l'essenza del dolore è il suo essere percepito, essenziale per il dolore sarà l'*effetto* che determina in chi lo percepisce.

David Chalmers[11] riformula ulteriormente l'argomento: possiamo concepire un mondo possibile in cui esistano creature che sono identiche a noi a livello microfisico, con le stesse strutture costituite da fibre nervose, e con gli stessi stati funzionali, ma assolutamente prive di coscienza (i cosiddetti *zombies*). Ma se le cose stanno così significa che la coscienza fenomenica è non fisica, poiché essa è un elemento ulteriore, indipendente, che non è identificabile o riducibile al sistema fisico.

Un secondo esperimento mentale che servirà per attaccare il fisicalismo sulla questione della coscienza sarà espresso dall'altro argomento che negli ultimi anni è diventato un pilastro degli antimaterialisti: l'argomento della *conoscenza*[12]. Frank Jackson[13] presenta questo argomento attraverso un esperimento mentale: immaginiamo che una fanciulla di nome Mary venga imprigionata sin dalla nascita in una cella interamente in bianco e nero, senza poter vedere nessun colore. Durante gli anni di prigionia, Mary inizia a studiare su alcuni manuali di neurofisiologia i meccanismi cerebrali alla base della percezione cromatica, ovvero quali aree del cervello si attivano durante la visione cromatica.

In breve tempo Mary diviene un'esperta a livello mondiale di questi argomenti, essa sembra possedere una conoscenza scientifica assolutamente completa dei meccanismi di percezione del colore. Improvvisamente i suoi carcerieri decidono di liberarla e di mostrarle la realtà circostante, per come si presenta agli occhi di ciascuno di noi.

Mary per la prima volta vede il colore rosso. A questo punto Jackson si pone la domanda cruciale: Mary effettivamente ap-

prende qualcosa di nuovo vedendo il colore mai visto prima? Ovviamente la sua risposta è positiva. A questo punto, Jackson conclude il suo ragionamento sostenendo che la stessa coscienza sia da ritenersi non fisica, poiché le verità fenomeniche non sono deducibili dalle verità fisiche e la pur completa conoscenza dei fatti fisici pertinenti acquisita da Mary negli anni passati nella cella non è stata sufficiente per far conoscere a Mary che *effetto* faccia vedere il colore rosso. Come vediamo l'argomento è finalizzato a dimostrare l'assoluta irriducibilità della coscienza rispetto al sistema fisico del cervello e quindi a concludere che esistono necessariamente proprietà non fisiche nella coscienza.

Infine, sul tema della coscienza sussiste un *gap esplicativo*[14]: ossia sono risolvibili e spiegabili solo i *problemi semplici* relativi al funzionamento e alle proprietà microfisiche delle fibre nervose, ma non è possibile risolvere il *problema difficile* che riguarda il *perché* e il *come* le attivazioni delle fibre nervose e il funzionamento dei neuroni possano dar luogo a quel fenomeno particolare dell'universo che è la coscienza. In particolar modo, rimane inspiegato il carattere fenomenico della coscienza, quell'insieme di fatti fenomenici che costituiscono la nostra esperienza soggettiva del mondo a livello qualitativo. L'argomento del gap esplicativo è considerato fondamentale perché sottolinea l'assenza di una spiegazione in termini funzionali e fisicalisti quando viene trattato il carattere intrinseco della coscienza.

Non tutti i materialisti contemporanei hanno provato a risolvere nello stesso modo i problemi sollevati da questi argomenti.

Un certo tipo di materialismo[15], rappresentato in epoca contemporanea dall'*eliminativismo* e dal *comportamentismo logico*, ha preferito negare il problema del carattere intrinseco della coscienza, cercando di non affrontarlo e di non farci i conti. Altri materialisti, come Ned Block e Robert Stalnaker[16], hanno pensato invece di affrontare il problema senza intaccare il fisicalismo stesso: essi sostengono che effettivamente esista un gap epistemico a proposito della coscienza, ossia le teorie fisicaliste falliscono nello spiegare le proprietà della coscienza poichè non riescono a derivare a priori

dal livello microfisico del cervello il carattere qualitativo della coscienza. Tale gap epistemico non provocherebbe tuttavia alcuna conseguenza sul piano ontologico: la coscienza rimane sostanzialmente un fatto identico, o perlomeno sopravveniente, al mondo fisico. L'obiezione più insidiosa che può essere data nei confronti dei tre argomenti proviene pertanto proprio da questa corrente di pensiero. Essa non rimuove il problema costuito da questi esperimenti mentali e non nega quindi l'esistenza di un gap tra le diverse proprietà prese in considerazione: bensì ne mette in discussione la conseguenza ontologica. Questa posizione non potrebbe essere più lontana dalla tesi di Chalmers e Jackson[17], i quali sostengono invece che la presenza del gap epistemico ci conduca verso un gap ontologico.

Per capire bene come inquadrare il rapporto tra mondo fisico e coscienza dovremo illustrare il dibattito sorto sull'analisi concettuale, argomento di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

NECESSITÀ A POSTERIORI O ANALISI CONCETTUALE?

Vorrei analizzare nel dettaglio il dibattito che si è sviluppato sul ruolo dell'analisi concettuale, prendendo in esame le tesi di Block e Stalnaker e di Chalmers e Jackson.

Chalmers e Jackson difendono la *tesi dell'analisi concettuale*. Questa sostiene l'indispensabilità dell'analisi concettuale per qualsiasi tipo di spiegazione riduzionistica. Se vogliamo ridurre un fenomeno alle sue proprietà fisiche fondamentali, non possiamo fare a meno di avvalerci dell'analisi concettuale. Possiamo definire l'analisi concettuale come la *derivazione a priori di un concetto da un determinato insieme di proprietà*. In questo caso le proprietà che vengono prese in considerazioni sono le proprietà fisiche fondamentali di un fenomeno, che possiamo definire anche come le sue proprietà microfisiche. Assumendo che la spiegazione riduzionistica possa avere successo, possiamo dire che le proprietà microfisiche dello stato del dolore siano le microstrutture del cervello, ossia le fibre nervose, i neuroni, e così via.

Jackson[18] espone il suo argomento a favore dell'indispensabilità dell'impiego dell'analisi concettuale nella riduzione del fenomeno dell'acqua. La sua idea sarà condivisa successivamente da Chalmers. Possiamo iniziare la nostra ricostruzione del dibattito sull'analisi concettuale analizzando l'argomento presentato da Jackson nel 1993[19].

L'assunto da cui inizia Jackson è l'accettazione della possibilità della deduzione a priori dei fatti contingenti relativi all'acqua a partire dalle proprietà microfisiche dell'acqua. In particolar modo egli ritiene che si possano collegare attraverso l'aiuto dell'analisi concettuale i termini del senso comune, come le espressioni che si riferiscono alle proprietà superficiali dell'acqua, con i termini del vocabolario fisico, come H^2O. Quindi, l'identità acqua = H^2O, vera per necessità a posteriori, potrà essere giustificata attraverso una verità concettuale. Secondo Jackson, le identità come questa sono necessarie a posteriori ma è fondamentale osservare come possano essere giustificate solo grazie all'analisi concettuale. Possiamo dunque dedurre a priori da H^2O qualsiasi proprietà superficiale appartenente all'acqua.

Per Jackson è valida inoltre la definizione di *sostanza acquosa* fornitaci da Kripke: la semantica dell'acqua viene fissata da una collezione di descrizioni definite relative all'acqua che può essere riassunta sotto il nome di "sostanza acquosa", ossia l'insieme di tutte quelle proprietà superficiali che noi associamo comunemente al concetto di acqua (quell'elemento trasparente, insapore, inodore, incolore, ecc.). Infine per realizzare la derivazione dal livello microfisico H^2O di qualsiasi verità contingente relativa all'acqua dovremo anche premunirci:

1) di un elemento indessicale che ci eviti il rischio di riferirci ad altre sostanze acquose identiche ad XYZ che possono esistere in pianeti differenti dell'universo, tale elemento sarà "qua intorno";

2) di un operatore che definisca l'*unicità* della sostanza acquosa e che renda rigida la collezione di descrizioni definite associate alla sostanza acquosa, in modo che l'acqua non possa essere

"confusa" con altre sostanze acquose ipoteticamente presenti sul nostro stesso pianeta.

Chiarite queste premesse, la struttura di ragionamento che Jackson utilizza per giustificare la necessità a posteriori dell'enunciato d'identità acqua = H^2O e dedurre una verità contingente sull'acqua dai fatti della microfisica dell'acqua, sarà la seguente:

La Terra è coperta per il 60% da H^2O;
H^2O = la sostanza acquosa;
Acqua = l'unica sostanza acquosa qua intorno;
La Terra è coperta per il 60% da acqua.

Come possiamo vedere, la verità necessaria a posteriori di acqua = H^2O viene determinata a partire da due premesse contingenti, una verità concettuale e una conclusione contingente. A) e B) sono due premesse contingenti a posteriori, mentre C) è una verità concettuale, infine D) è la nostra conclusione contingente a posteriori.

La verità concettuale C) è considerata da Jackson il tassello essenziale per la deduzione a priori. Infatti, se B) è un enunciato contingente a posteriori per cui la sostanza acquosa è assunta essere derivabile dal livello microfisico, C) è un enunciato contingente a priori poiché se sostituiamo "acqua" con la collezione di descrizioni definite che ne definisce il significato, il risultato che otteniamo sarà F = la F.

C) è considerata fondamentale perché è vera in modo analitico, e richiede ovviamente che l'acqua sia l'unica sostanza acquosa qua intorno, sia nel nostro mondo attuale, sia rispetto alle altre sostanze acquose dell'universo. In questo modo l'elemento indessicale determina il carattere contingente dell'enunciato e evita la possibilità che l'identità si riferisca ad altre sostanze acquose in mondi diversi, ad esempio sulla Terra gemella di Putnam, che fuoriescono dalla nostra applicazione del concetto di acqua.

Secondo Chalmers e Jackson, la premessa C) dovrebbe servirci per giustificare le verità necessarie a posteriori usate dalle spiega-

zioni riduzionistiche. Quindi se noi avessimo sempre l'analisi concettuale a disposizione potremmo giustificare proposizioni necessarie a posteriori, e colmare qualsiasi gap esplicativo, rendendo possibile ogni proposito riduzionista. Come possiamo appurare, l'analisi che vale nel caso dell'acqua non è disponibile quando analizziamo la coscienza. Se noi sostituiamo nella nostra struttura argomentativa il termine "acqua" con "dolore", e il termine "H^2O" con quello di "fibre nervose" o "fibre C", il nostro ragionamento non conterrà nessun enunciato equivalente alla premessa C).

L'analisi concettuale dovrebbe farci risolvere qualsiasi gap nel modo seguente: non appena conosciamo tutti i fatti fisici e funzionali relativi ad un fenomeno, ciò ci mette in condizione di implicare qualsiasi fatto contingente relativo a quel fenomeno, senza lasciare nulla in sospeso. Nel caso della coscienza non è così: gli esperimenti mentali proposti da Chalmers e Jackson dimostrano che non possiamo derivare a priori dai fatti fisici del cervello il carattere fenomenico della coscienza, e dunque l'analisi concettuale in questo contesto non è applicabile. Non possiamo analizzare in termini fisico-funzionali la coscienza, rimarrà sempre qualcosa che ci sfugge, che rimane inspiegato.

Secondo Chalmers e Jackson è inutile pensare di risolvere il problema appellandoci alla necessità kripkiana a posteriori, essa da sola non è sufficiente a dare conto dell'identità tra fibre nervose e stati fenomenici e non ci può aiutare a operare la riduzione. Infatti, siamo in grado di sapere che acqua è H^2O necessariamente a posteriori solo grazie a una verità concettuale che definisca l'acqua come l'unica sostanza acquosa esistente nel mondo attuale. Un enunciato a priori di questo genere offre la giustificazione necessaria e corretta che rende valida la verità necessaria a posteriori di acqua = H^2O. Per quanto riguarda la coscienza, non ci possono essere definizioni analitiche delle espressioni che usiamo per descrivere la nostra esperienza fenomenica. Ecco perché non possiamo trovare un equivalente corretto dell'enunciato C) se proviamo ad applicare alla coscienza il ragionamento usato per derivare a priori l'acqua da H^2O.

Nel loro articolo del 1999, Block e Stalnaker rispondono principalmente alla tesi di Chalmers e Jackson cercando di mettere in discussione la stessa tesi dell'analisi concettuale.

Il primo passo compiuto da Block e Stalnaker per confutare la posizione avversa consiste nel mostrare come vi siano stati gap esplicativi che sono stati colmati senza alcun bisogno di un'analisi del concetto che deve essere spiegato, come ad esempio il gap tra le tesi fisicaliste e il fenomeno della vita. Il tentativo di spiegare *come* ha avuto luogo la vita a partire da un mondo inorganico fisico in cui un tempo non esisteva alcun essere vivente ha affascinato molti studiosi e scienziati che hanno discusso a lungo il problema.

Eppure Block e Stalnaker ritengono che il gap riguardante la vita sia stato sciolto senza chiamare in causa giudizi analitici di sorta, bensì seguendo in particolar modo il seguente schema: all'inizio della ricerca possiamo individuare alcuni casi paradigmatici di esseri viventi semplici che funzionano in un modo più o meno elementare; una volta compreso in modo completo ed esaustivo come esattamente funzionino questi esseri viventi, il fenomeno che abbiamo così delineato può essere esteso alle forme viventi più complesse, applicando così il concetto di vita ad ogni essere vivente.

Come vediamo un ragionamento del genere stabilisce che cos'è la vita senza ricorrere a nessuna definizione analitica della vita, al contrario spiega il fenomeno della vita *a posteriori*, attraverso l'osservazione di come gli esseri viventi funzionino nel nostro mondo attuale.

Una volta messo in luce questo dato iniziale, Block e Stalnaker si concentrano ad analizzare la struttura argomentativa che secondo Chalmers e Jackson ci farebbe dedurre a priori l'acqua da H^2O, cercando di evidenziarne i punti deboli. Come possiamo aspettarci, l'analisi di Block e Stalnaker prende di mira quello che viene considerato l'enunciato chiave del ragionamento formulato da Jackson, ovverosia la premessa C).

L'idea è che, sostanzialmente, non possiamo ricavare dalla microfisica il fatto che l'acqua sia l'unica sostanza acquosa qua intorno, poichè se vogliamo ammettere che C) sia un enunciato

contingente a priori, ci troviamo di fronte al seguente dilemma:

– se C) possiede un presupposto esistenziale, ossia presuppone che nel nostro mondo esista un'unica sostanza acquosa, ciò determina il carattere contingente dell'enunciato ma si perde la conoscibilità a priori essenziale per la verità concettuale;

– se invece C) non presuppone nessuna proposizione esistenziale relativa all'unicità, in questo caso, pur mantenendo la conoscibilità a priori, non sarà più valida nell'argomento stesso perché non potrà più escludere l'eventuale esistenza di altre sostanze acquose nel mondo attuale.

In ogni caso, C) non può funzionare come premessa contingente a priori del ragionamento e quindi l'intero edificio costruito da Jackson che su quella si poggiava è destinato a crollare.

Il problema è che ci potrebbero essere in linea di principio altre sostanze acquose ridondanti nel mondo reale, che si riferiscono a H^2O, e che cadrebbero entrambe sotto lo stesso nome di "acqua". Quindi, restando sul piano dell'analisi a priori, "acqua" si riferirebbe alle diverse sostanze acquose "qua intorno", e dunque la presunta deduzione a priori dell'acqua da H^2O è destinata a fallire.

Aver aggiunto alla premessa C) l'elemento indessicale "qua intorno" e l'operatore che ne determina l'unicità, per Block e Stalnaker non risolve la situazione: la microfisica da sola non può determinare il riferimento di "acqua", non possiamo assumere che i fatti microfisici determinino il riferimento di "acqua", altrimenti dovremmo aggiungere alla microfisica una proprietà che faccia in modo che il termine "acqua" si riferisca ad H^2O. Ma una proprietà del genere, come vediamo chiaramente, non può far parte della microfisica. Dunque, il termine "acqua", anche nel mondo attuale, potrà riferirsi sia ad H^2O che a XYZ, finchè rimaniamo in ambito *analitico*.

In conclusione, per Block e Stalnaker i fatti microfisici relativi all'acqua non producono implicazioni a priori di verità contingenti sull'acqua, così come le stimolazioni degli stati cerebrali non implicano a priori i fatti fenomenici.

L'unico metodo efficace e accettabile per dimostrare la verità

di acqua = H^2O sarà usare la necessità a posteriori, poichè non abbiamo bisogno di invocare l'analisi concettuale per spiegare l'identità tra acqua e H^2O. Allo stesso modo, nonostante gli esperimenti mentali di Chalmers e Jackson ci mostrino l'esistenza di un gap, non esiste nessuna prova che neghi l'eventualità che in futuro il gap esplicativo possa essere colmato, così come i progressi della scienza ci hanno fatto colmare il gap relativo alla vita senza l'aiuto dell'analisi concettuale.

Si potrebbe pertanto chiedere a Block e Stalnaker di spiegare come sarebbe possibile giustificare una verità necessaria a posteriori del genere, dato che non possiamo più appellarci all'analisi concettuale come base logica per giustificare una simile necessità. Riporto di seguito la loro risposta:

> Note that it makes sense to ask for an explanation of the correlation between the two sets of events. But it does not make the same kind of sense to ask for an explanation of the identity. Identities don't have explanations (though of course there are explanations of how the two terms can denote the same thing). The role of identities is to disallow some questions and allow others.[20]

Come vediamo, secondo Block e Stalnaker, l'unico approccio valido che abbiamo per giustificare una verità necessaria a posteriori è quello empirico-metodologico, che sarebbe anche il metodo corretto per confutare la possibilità che vi siano altre sostanze acquose diverse da H^2O sul nostro stesso pianeta. Le considerazioni empirico-metodologiche, in linea con la nozione di "semplicità teorica", non devono essere esplicative e potranno giustificare sia la necessità a posteriori di acqua = H^2O, sia quella di dolore = fibre C. Queste identità non devono richiedere alcuna spiegazione concettuale, sono solo dati di fatto riscontrati attraverso il metodo empirico. Quindi, i dati sperimentali scoperti dai neuroscienziati sull'identità tra stati cerebrali e stati fenomenici non richiederanno ulteriori conferme concettuali. In definitiva, la giustificazione sarà di tipo *empirico* e *naturalistico*.

Nel loro articolo del 2001, Chalmers e Jackson arriveranno a

specificare ulteriormente la loro visione dell'analisi concettuale: per effettuare con successo la spiegazione riduzionistica di un fenomeno dobbiamo avere come prerequisito un condizionale a priori che colleghi due classi distinte di fatti. L'esistenza di un tale condizionale a priori è necessaria per la riduzione poiché la parte destra del condizionale conterrà la spiegazione del fenomeno che vogliamo ridurre.

Se vogliamo provare a ridurre le proprietà della coscienza agli stati cerebrali, il condizionale a priori dovrà avere la forma (P Ù T Ù I) É C, in cui P è una completa descrizione di tutti i fatti microfisici dell'universo, T è la clausola "questo è tutto" (*that's all*) concepita per escludere l'esistenza di qualsiasi cosa non sia implicato da fatti fisici, come angeli o ectoplasmi, I specifica indessicalmente dove "io" sono nel mondo e quando è "adesso", infine C descrive i fatti della coscienza fenomenica. Come vediamo, il fenomeno che deve essere ridotto in termini e proprietà microfisiche, in questo caso la coscienza, appare nella parte destra del condizionale.

Per Chalmers e Jackson, non esistono condizionali a priori di questa forma e dunque non possiamo ridurre la coscienza. La ragione è semplice: se prendiamo una qualsiasi descrizione fisica e funzionale completa del mondo, possiamo concepire gli stessi fatti fisici e funzionali da soli, senza i fatti fenomenici. Pertanto i fatti fenomenici sono ontologicamente distinti da quelli fisici. Come vediamo l'argomento fondamentale per dimostrare l'assenza del condizonale a priori rimane sempre quello basato sulla concepibilità di un mondo fisico senza la coscienza.

Infatti, se noi sostituiamo ai fatti fenomenici del nostro condizionale i fatti macroscopici M del mondo, intendendo per fatti macroscopici i fatti di alto livello, avremo il seguente condizionale: (P Ù T Ù I) É M, il quale asserisce che non esiste nulla al mondo eccetto quello che è implicato dai fatti microfisici e ci fa vedere a priori che i fatti microfisici determinano tutti i fatti fisici di alto livello. Se inoltre ci aggiungiamo l'informazione che stabilisce dove "io" sono nel mondo e quando è "adesso", sembra proprio che

tutti i fatti siano determinati tranne quelli della coscienza.

Quindi, la verità di un condizionale come (P Ù T Ù I) É M può essere conosciuta a priori, mentre un condizionale come (P Ù T Ù I) É C non sarà mai a priori, a dimostrare che i fatti della coscienza non potranno mai essere inclusi o compresi in una descrizione fisica completa del mondo.

Il modello che ha ispirato l'analisi di C/J è sicuramente il paradigma "nomologico-deduttivo" di Hempel[21], per cui un evento E può essere spiegato solo se abbiamo l'enunciazione di una o più leggi di natura L, insieme alla descrizione di un set di condizioni iniziali IC, tali che L e IC insieme implichino logicamente E. In questo caso l'enunciato condizionale (L Ù IC) É E sarà una verità a priori. Se poi vogliamo aggiungere al condizionale un insieme di leggi ponte BL che effettuino una connessione tra le leggi di riduzione RL e un oggetto da ridurre T, l'intero condizionale avrebbe la forma (RL Ù IC Ù BL) É T, ed anche questo sarebbe conoscibile a priori.

Infine Chalmers e Jackson cercano di rispondere direttamente alle obiezioni sollevate da Block e Stalnaker contro l'impiego dell'analisi concettuale. L'identità tra coscienza e stati cerebrali invocata da Block e Stalnaker sulla base della nozione di necessità a posteriori non può funzionare principalmente perché non è *esplicativa*. Ossia è un'identità che non ammette spiegazioni di base ma è solo postulata. Gli enunciati d'identità possono essere esplicativi solo nel momento in cui esiste un condizionale a priori nel quale tutte le occorrenze dei termini dell'oggetto da ridurre figurano nella sua parte destra. Nel caso in cui questo non avvenga, l'identità sarà primitiva, epistemicamente di base, postulata, e il fenomeno di alto livello che abbiamo preso in considerazione non sarà stato spiegato riduzionisticamente. E questo è ovviamente il caso della coscienza. Se intendiamo invece ridurre il fenomeno dell'acqua al livello microfisico possiamo costruire un condizionale a priori in cui le caratteristiche di H^2O sono descritte nella parte sinistra, insieme alla clausola "questo è tutto", e l'enunciato esistenziale sull'acqua comparirà nella parte destra. In questo modo

avremo operato la riduzione con successo e avremo spiegato in modo esaustivo tutto quello che c'è da sapere sulla natura e sulla struttura dell'acqua, senza alcuna lacuna esplicativa.

Siamo stati quindi in grado di utilizzare le proprietà di H^2O per generare una spiegazione dell'acqua. Se avessimo avuto a disposizione solo una primitiva identità acqua = H^2O, giustificata sulla base della necessità a posteriori, non avremmo spiegato proprio nulla sulla natura dell'acqua e il concetto di acqua sarebbe rimasto irriducibile. Possiamo dire lo stesso a proposito dell'identità tra fibre C e stati fenomenici sostenuta da Block e Stalnaker sulla base dei futuri dati neuroscientifici che proveranno l'esistenza di un'identità del genere.

Una mera identità non è sufficiente per offrire una spiegazione di cosa fa si che la coscienza sia identica a quell'insieme di fibre nervose e neuroni che esistono nel nostro cervello, essa potrà, al massimo, spiegare il carattere *temporale* delle nostre esperienze fenomeniche, ma non avrà risolto il "problema difficile" sulla coscienza. Chalmers e Jackson affermano infatti:

> It is sometimes held that "identities do not need to be explained". Block and Stalnaker say something similar ("Identities don't have explanations"). But this seems to conflate ontological and epistemological matters. Identities are ontologically primitive, but they are not epistemically primitive. Identities are typically implied by underlying truths that do not involve identities.[…] Once a subject knows all the truths about DNA and its role in reproduction and development, for example, the subject will be in a position to deduce that genes are DNA. So this identity is not epistemically primitive.[22]

Siamo destinati a rimanere pertanto di fronte a un incolmabile gap esplicativo tra il fisicalismo e i fatti della coscienza.

CONCLUSIONI

Gli argomenti sollevati da Chalmers e Jackson ci mostrano in modo inequivocabile l'assenza di qualsiasi connessione concettuale

necessaria tra gli stati fisici e quelli mentali. Se vi fosse un'identità necessaria tra stati mentali e stati cerebrali non potremmo concepire nessun mondo possibile in cui possano esistere solo gli uni senza gli altri. Pertanto l'unica possibilità per il fisicalismo è quella di dimostrare la riducibilità degli stati mentali attraverso i risultati della ricerca empirica sul cervello e quindi affermando l'esistenza di un'identità *a posteriori* tra stati mentali e fisici. Tuttavia, questo genere di identità suscita delle perplessità principalmente perché essa è solo postulata. Una volta dimostrata l'assenza di una necessità concettuale a priori tra gli stati fisici e quelli mentali, e considerata l'impossibilità di fare affidamente sulla *sola* identità a posteriori a causa del suo carattere non esplicativo, non potremo che riconoscere l'irriducibilità ultima della sfera del mentale e l'evidente implausibilità del fisicalismo riduzionista.

Il metodo deduttivo è sicuramente il meccanismo più efficace che abbiamo per capire come risolvere qualsiasi problema epistemico. Se vogliamo ridurre un fenomeno ad un insieme di proprietà possiamo avere successo solo evidenziando la possibilità di deduzione di un fatto da un altro. Prendiamo il caso già discusso dell'acqua: sappiamo in modo indubitabile che l'acqua è H^2O a posteriori, ma siamo in grado di affermare che l'identità acqua = H^2O è valida solo grazie alla deduzione dell'una dall'altro.

Che una tale deduzione sia riuscita (e necessaria) lo possiamo verificare in un modo abbastanza semplice: basta provare ad immaginare un mondo in cui l'acqua è XYZ. Possiamo farlo senza problemi, resta il fatto che quell'acqua che noi ci immaginiamo non sarà mai acqua, ma sarà soltanto una sostanza che *sembra* acqua.

Di conseguenza, pensare ad un'acqua identica a XYZ significa snaturare l'acqua, toglierle quella struttura che la fa essere acqua, e dunque significa farla essere qualcosa di assolutamente diverso.

Lo stesso identico processo lo possiamo comprendere prendendo in considerazione, ad esempio, una sedia di legno. Possiamo spiegare il concetto di "sedia di legno" usando le nozioni di *strut-*

tura e *funzione*: la sua struttura materiale è riducibile agli atomi di cui è costituita, mentre a livello macrodimensionale essa si presenta in una configurazione ben precisa. Tuttavia il fattore più importante che la definisce come sedia sarà il suo essere funzionale a certi scopi: permettere alle persone di sedersi, di riposarsi, ecc.

Una volta specificate queste informazioni avremo detto quello che c'è da sapere essenzialmente a proposito del concetto di sedia di legno. Potremmo quindi immaginare una sedia di legno riducibile ad un livello microfisico composto da "ragni invisibili"? Probabilmente potremmo anche provare, ma ovviamente una volta che abbiamo definito attraverso l'analisi concettuale la struttura e la funzione dell'oggetto "sedia di legno", la sedia di legno composta da ragni invisibili microscopici che c'immaginiamo sarà qualcosa che *assomiglia* ad una sedia di legno, ma non sarà mai una sedia di legno.

Possiamo applicare la spiegazione riduzionistica a tutti gli oggetti materiali, agli elementi chimici, e così via. Essa ci rende chiara la natura specifica dell'elemento che abbiamo deciso di ridurre, c'impedisce di definire quell'elemento in modalità che siano estranee alla sua natura. La mia immagine di un'acqua identica ad XYZ non potrà essere l'immagine dell' "acqua", tanto quanto l'immagine che ho di una sedia di legno costituita da ragni invisibili non sarà mai l'immagine di una sedia di legno.

Il metodo deduttivo è quindi efficace nel *rivelare* le caratteristiche strutturali, naturali, dell'elemento che stiamo prendendo in considerazione. A prescindere dalla ricerca empirica, la deduzione a priori ci fornisce l'ossatura logica, la base concettuale fondamentale per giustificare le spiegazioni riduzionistiche e le identità, anche quelle che vengono scoperte attraverso l'indagine a posteriori.

In questo senso penso che sia corretto ribadire la centralità dell'analisi concettuale ogni qual volta intendiamo spiegare un fenomeno. Possiamo capire la natura di un fenomeno soltanto se riusciamo a dedurlo a priori dalle proprietà di basso livello. La de-

duzione a priori quindi ha una sua capacità esplicativa, ossia ci permette di capire perché un fenomeno è riducibile a certe proprietà microfisiche. Ecco perché l'analisi fisico-funzionale può essere applicata a *quasi* tutti gli elementi che compongono l'universo.

Dico "quasi" ovviamente perché l'unico concetto che non possiamo analizzare secondo modalità fisico-funzionali è proprio la coscienza in sè. Mentre l'immagine di una sedia di legno costituita a livello microscopico da ragni invisibili è concepibile ma inevitabilmente falsa a *posteriori* (ossia quella cosa che immagino non sarà *mai* una sedia di legno), posso immaginare in modo perfettamente coerente la coscienza senza il cervello, e viceversa.

Supponiamo che un giorno un misterioso scienziato alieno che mi ha tenuto in osservazione da anni, mi riveli una scoperta straordinaria: sarei sempre stato *potenzialmente* capace di percepire la temperatura esatta dei corpi fisici intorno a me attraverso una facoltà sensoriale *diversa*, del tutto differente rispetto alle altre facoltà possedute dagli esseri umani. Chiamiamola *sesto senso*, un senso che mi farebbe percepire l'energia termica degli oggetti in modo estremamente vivido, facendomene intuire la temperatura in modo preciso. Sfortunatamente per me, continua a spiegarmi lo scienziato alieno, non posso accedere al sesto senso che possedevo, perché un virus altrettanto misterioso che mi ha colpito da bambino riuscì a mettere "fuori uso" quella capacità percettiva, rendendomi così, per tutta la mia esistenza, *deficitario* di una percezione che, "in potenza", avrei posseduto, esattamente come il non vedente dalla nascita o il non udente dalla nascita non hanno potuto mai usufruire rispettivamente della vista o dell'udito. Possiamo anche pensare che lo scienziato alieno mi spieghi attraverso lunghissime lezioni di neurofisiologia e fisica quale legge fisica sconosciuta giustica di fatto l'esistenza di una tale percezione, qual'è il meccanismo fisico su cui si basa, quali parti del mio cervello verrebbero attivate se io la possedessi di nuovo, *come* avrei questa percezione, ecc.

Riuscirò mai a inferire, per quanto studi accanitamente la natura

fisica di questo sesto senso, dai soli fatti fisici che *effetto fa* percepire l'energia termica degli oggetti in quel modo? Ovviamente la risposta è no. Non riuscirò mai a capirlo finchè non lo provo, esattamente come non saprò mai cosa significa percepire la realtà dal punto di vista di una mosca, o di un pipistrello, come ci direbbe Nagel[23].

Non riuscirò mai a dedurre a priori dalle informazioni che mi ha dato lo scienziato alieno che cosa si prova a percepire le cose attraverso il sesto senso. In questo caso quindi la deduzione a priori, essenziale nei processi esplicativi, diventa del tutto inutile, inefficace, impossibile da attuare. Poco importa che mi dicano a posteriori che potrei percepire attraverso il sesto senso potenzialmente, se non ho l'*esperienza* di quella percezione non capirò mai cosa significa percepire in quel modo. Come vediamo, questo ci mostra ulteriormente come i fatti fenomenici siano irriducibili a quelli fisici.

Inoltre, non dobbiamo dimenticare la natura specifica delle proprietà fenomeniche. Il carattere fenomenico ha una natura irriducibile perché viene avvertito come soggettivo e intrinseco. Chi[24] mette in discussione questa concezione del carattere fenomenico dovrebbe spiegarci perchè ogni volta che abbiamo la percezione di un suono o di un'immagine, non possiamo che considerarla come una percezione che abbiamo avvertito *noi* in quel modo determinato, ossia uno stato fenomenico che abbiamo posseduto in modo assolutamente soggettivo. Pertanto è difficile negare che il fatto fenomenico possieda una proprietà intrinseca, ossia una proprietà non relazionale e non intenzionale che inerisce alla natura stessa del fenomeno. Se gli stati fenomenici fossero davvero identici a quelli cerebrali, è facile intuire come gli stessi stati fenomenici perderebbero questo carattere soggettivo ed intrinseco. Condividiamo lo stesso *tipo* di stati cerebrali, e i cervelli umani funzionano, in linea di massima, nello stesso modo. Non potremmo avere nessuna proprietà che sia veramente *soggettiva* se fosse identica ad uno stato cerebrale che è comune strutturalmente

e funzionalmente a quelli posseduti dagli altri individui. Ecco perché non possiamo negare che gli stati fenomenici siano distinti *ontologicamente* da quelli fisici.

Una volta compresa questa distinzione, dovremo costruire una visione dualistica che assegni alla coscienza uno statuto ontologico del tutto indipendente e autonomo. Penso che qualsiasi indagine credibile sulla coscienza non possa che confrontarsi con questa visione.

[1] C'è attualmente un vasto dibattito sul tema della coscienza e su come devono essere definite le sue proprietà. Accanto alle proprietà fenomeniche, vi sono ovviamente anche altre accezioni e proprietà della coscienza che ineriscono alla sfera delle credenze, del ragionamento e del pensiero, tuttavia non è questo l'aspetto che prenderò in esame in questo saggio. Userò in modo equivalente i termini di stati *mentali* e stati *fenomenici* per evidenziare il ruolo fondamentale del carattere fenomenico nella nostra vita mentale (pur essendo consapevole che la sfera del mentale non è costituita *solo* dagli aspetti fenomenici).

[2] Per fisicalismo riduzionista intendo globalmente le teorie che cercano di spiegare la coscienza attraverso approcci eliminativisti, ossia negando l'esistenza dei fatti mentali o fenomenici, oppure tramite soluzioni di tipo comportamentistico, ossia definendo gli stati mentali come disposizioni del comportamento. Anche il funzionalismo analitico e le teorie dell'identità di tipo possono essere definite riduzioniste. Secondo una teoria fisicalista riduzionista si possono ridurre tutti i fenomeni esistenti alle proprietà fondamentali delle fisica.

[3] Mi riferisco in questo caso a chi ha messo in discussione il fisicalismo riduzionista da una prospettiva dualista. Le famiglie maggiori in cui si articola il dualismo nell'epoca attuale sono principalmente due: il dualismo delle *sostanze* e il dualismo delle *proprietà*. Secondo i dualisti delle sostanze esistono sul piano ontologico due entità distinte: la mente non fisica e il corpo fisico. I dualisti delle proprietà invece sostengono che solo le proprietà della coscienza sono non fisiche mentre sul piano ontologico esiste un'unica sostanza fisica: il cervello.

[4] Questi aspetti vengono chiamati anche *qualia* nel dibattito contemporaneo in filosofia della mente. E' di particolare interesse la definizione data da Lavazza, A. (ed.) 2008. *L'Uomo a Due Dimensioni*. Bruno Mondadori p. 27: "*Ciascuno è soggetto di stati mentali con un carattere particolare a sé specifico: esiste qualcosa che fa un certo effetto quando si hanno quegli stati*". Anche le passioni, le emozioni e gli stati d'umore possono avere aspetti intrinseci ma in questo caso m'interesserò solo del carattere in-

trinseco della nostra esperienza sensoriale.

[5] Intendo globalmente per teoria *dualista* una teoria che riconosca l'esistenza di due domini separati e distinti sul piano ontologico, ossia il mentale e il fisico; questa teoria sosterrà che il mondo mentale e quello fisico siano due regni distinti tra di loro e ontologicamente irriducibili l'uno all'altro. Il dualismo può essere specificato in forme diverse, nel presente lavoro mi limiterò a cercare di dimostrare un fondamentale dualismo *metafisico* ed a spiegare perché esso sia l'approccio corretto da adottare quando affrontiamo il problema della coscienza.

[6] Diverse forme dell'argomento della concepibilità sono state articolate dai seguenti autori: Bealer, G. 1994. *Mental properties. Journal of Philosophy* 91:185-208; Campbell, K. K. 1970. *Body and Mind*. Doubleday; Chalmers, D. J. 1996. *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*. Oxford University Press; Hart, W. D. 1988. *Engines of the Soul*. Cambridge University Press, Cambridge; Meixner, U. 2004. *The Two Sides of Being: A Reassessment of Psychophysical Dualism*. Mentis-Verlag; Kirk, R. 1974. *Zombies vs materialists. Proceedings of the Aristotelian Society (Supplementary Volume)* 48:135-52; Kripke, S. A. 1980. *Naming and Necessity*. Harvard University Press.

[7] Descartes, R. 1641. *Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur*.

[8] Kripke, S. A., *Op. cit.*

[9] La teoria dell'identità di tipo (*type identity theory*) sostenuta da Smart, J. J. C. 1959. *Sensations and brain processes. Philosophical Review* 68:141-56 e da Place, U. T. 1956. *Is Consciousness a Brain Process? British Journal of Psychology* 47:44-50 afferma come le proprietà mentali siano identiche alla proprietà fisiche, ossia si riferiscano alla stessa entità ontologica (come nel caso dell'identità di acqua = H_2O). Pertanto le proprietà mentali *sono* le proprietà fisiche poiché ciò viene dimostrato dalla ricerca empirica. La teoria dell'identità di occorrenza (*token identity theory)*, il cui più importante sostenitore è stato Davidson, D. 1970. *Mental Events*. In L. Foster & J. Swanson (eds.), *Experience and Theory*, pp. 79-101, afferma invece che l'identità tra stati mentali e stati fisici esiste solo a livello di specifiche occorrenze.

[10] In Putnam, H. 1975. *The Meaning of Meaning*. In K. Gunderson (Ed.), *Language,Mind and Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Hilary Putnam immagina l'esistenza della "Terra gemella", ossia un mondo identico al nostro in cui l'unica differenza tra i due mondi risiede nella composizione microfisica dell'acqua: sulla Terra gemella è XYZ mentre sulla Terra è H2O. Di conseguenza, se il termine "acqua" sulla Terra si riferisce ad H2O, sulla Terra gemella si riferirà ad XYZ.

[11] Chalmers, D. J., *Op. cit.*

[12] L'argomento della conoscenza è stato delineato in forme diverse da: Broad, C. D. 1925. *The Mind and its Place in Nature*. Routledge and Kegan Paul; Feigl, H.

1958. *The `mental' and the `physical'. Minnesota Studies in the Philosophy of Science* 2:370-497; Maxwell, N. 1968. *Understanding sensations. Australasian Journal of Philosophy* 46:127-45; Nagel, T. 1974. *What is it like to be a bat? Philosophical Review* 83:435-50; Jackson, F. 1982. *Epiphenomenal qualia. Philosophical Quarterly* 32:127-136.

[13] Jackson, F. *Op. cit.* È doveroso ricordare che lo stesso Jackson (in Jackson, F. 2003. *Mind and Illusion*. In A. O'Hear, *Minds and Persons*, Cambridge University Press) ha recentemente ritirato l'appoggio all'argomento da lui stesso formulato nel 1982. Nonostante questo, l'esperimento mentale che ha come protagonista la giovane neuroscienziata *Mary* rimane un punto di riferimento per tutte le correnti filosofiche antiriduzioniste e viene usato attualmente dalla maggior parte degli studiosi dualisti.

[14] Argomento sviluppato principalmente da Levine, J. 1983. *Materialism and qualia: The explanatory gap. Pacific Philosophical Quarterly* 64:354-6 e Chalmers, D. J. 1995. *Facing up to the problem of consciousness. Journal of Consciousness Studies* 2:200-19.

[15] Ryle, G. 1949. *The Concept of Mind*. Hutchinson and Co; Churchland, P. M. 1981. *Eliminative Materialism and the Propositional Attitudes*, *Journal of Philosophy*, Volume 78; Lewis, D. 1988. *What experience teaches. Proceedings of the Russellian Society* (University of Sydney); Dennett, D. C. 1991. *Consciousness Explained*. Little-Brown.

[16] Block, N. and Stalnaker, R. 1999. *Conceptual analysis, dualism, and the explanatory gap. Philosophical Review* 108:1-46.

[17] Chalmers, D. J. and Jackson, F. 2001. *Conceptual analysis and reductive explanation. Philosophical Review* 110:315-61.

[18] Jackson, F. 1993. *Armchair Metaphysics*. J. O'Leary-Hawthorne and M. Michael, eds, *Philosophy in Mind*. Kluwer: Dordrecht.

[19] Lo stesso articolo di Block e Stalnaker inizia la discussione prendendo in esame direttamente l'argomento di Jackson nella forma in cui l'ho riportato.

[20] Block, N. and Stalnaker, R., *Op. cit.* in David J. Chalmers (eds.) 2002. *Philosophy of Mind*. Oxford University Press, p. 382.

[21] Hempel, C. 1965. *Aspects of Scientific Explanation*. New York. Free Press.

[22] Chalmers, D. J. and Jackson, F., *Op. cit.*

[23] Nagel, T., *Op. cit.*

[24] Le critiche più forti all'aspetto intrinseco e qualitativo della coscienza sono state formulate da Dennett in Dennett, D. C. 1988. *Quining Qualia*. In A. Marcel & E. Bisiach (eds)*Consciousness in Contemporary Society*. Oxford University Press.

LA LINGUA WOLOF
DISCORSO COME PAESAGGIO

di NATALIA ANZALONE

La langue est la boîte noire de toute civilisation. [1]

Il filo rosso che impagina il pensiero e la voce, il portamento e lo sguardo, delle genti di tradizione nero-africana wolof, è l'allenato gioco, fortemente creativo e sincero, del portare al mondo il retromondo.

Un Louis-Vincent Thomas, specialista d'Africa, è da Dakar, dove viveva e insegnava, che dirà

> Si quelques sages ont pu s'élever au niveau de spéculations fort abstraites, il faut bien se persuader que nul n'est moins capable de pénétrer le secret des transcendances et de bâtir des cosmogonies compliquées à base de correspondance et d'efficacité symbolique que l'Africain abandonné à lui-même.[2]

Fervido riparo dell'esperienza toccante del 'vedere' affiorare le parole, lungamente intese come arretrate rispetto alla cupola del visibile, sonorità dietro l'orizzonte, di vederle disporsi innanzi agli occhi, senza incertezze, è l'originale topologia sintattica che s'attiva durante il loro discorrere.

È così che la nostalgia per una lingua mai abitata ha prestamente occupato gli interstizi che comunque e sempre lascia la propria lingua madre, assai fantasiosa peraltro la italiana, fino al sospingersi dello sguardo tutto intorno entro l'orizzonte, come in una tranquillità persa nel tempo.

L'ammirazione, fin troppo entusiastica, per il wolof, di cui si evidenziò subito l'abito filosofico (*Recherches philosophiques sur la langue ouolofe*[3] titola, infatti, la prima grammatica), e per i 'neri

d'ebano', wolof[4] e non solo, di cui s'avvertì l'*allure* esoterico, e quieto, fu largamente documentata dai primi esploratori e/o missionari d'altre lingue e culture, l'araba e l'europea.

> Mais, au milieu de tant de merveilles, si digne d'attention et d'étude, l'homme se fait [...] le spectacle le plus digne de lui-même.
> [...] sur la rive gauche ne se trouvent que des peuplades de nègres.
> [...] sont du plus beau noir, grands, bien faits, d'un visage presque européen.
> [...]
> Le nègre s'attache au sol; il a besoin, en quelque sorte, des souvenirs de la famille et du premier âge; il tient surtout à l'emplacement de la case paternelle, au champ qu'ont cultivé ses ancêtres. Entouré de ses femmes, de ses enfants, [...] le chef de famille développe un caractère calme, indépendant et qui n'est pas sans dignité.
> [...] il aime à raisonner.[5]

Chiaro il fascino disorientato che ne subì il barone Roger, chiarissima l'indicazione che egli dà degli aspetti più originali di quella amata lingua: la squisita sensibilità per l'eufonia[6], da una parte, giocata nelle armonie vocaliche e in quei cambi consonantici che peraltro ne rendono difficoltosa la comparazione con le lingue sorelle[7] e con il presunto illustre antenato egizio[8], e l'estrema chiarezza della destinazione di ciascuna parola, dall'altra, in quei disegni discorsivi, che, molto spesso, si configurano in emergenze spaziali, tattili e topologiche, sorprendenti e fuor di mano[9].

Parlare solitamente, e di quanto è parte di domini della realtà non visibili o per lo meno non immediatamente figurabili, realtà della mente o del cuore, parlarne attraverso lo schizzo d'una figura o lo stagliarsi di un'immagine, è come stanziarsi in un continuo poetare, in un fuoriuscire creativo, dai ritorni magico-sapienziali.

Lo consente un distinguo linguistico fra lo stile fluente ed elaborato, fantasioso quanto giocoso e perdigiorno, *wax-u géwél*, proprio dei *sabb lekk*[10], letteralmente 'quelli che vivono della loro parola', (*griots*, musicanti, cantori d'elogi, esperti in genealogie: guardiani della tradizione) e lo stile trattenuto, colato come oro, *wax-u géer*, dei *géer g-* appunto, 'coloro che non appartengono alle

caste professionali; i nobili'. La fluidità e la scioltezza nell'eloquio, e la conseguente stretta osservanza e correttezza grammaticale, sono un attributo dei professionisti nella realizzazione del linguaggio, i quali non disdegnano l'enfasi nell'intonazione e nella costruzione periodale, né taluni ricami, o allungamenti del discorso, che, tuttavia, non aggiungono del significato. Assai diversamente procede la prosodia dei *géer g-* caratterizzata, viceversa, da costruzioni corte e senza colore, pronunciate a bassa voce e con un'intonazione piatta, voce rauca o sospirata (quasi un sotto-voce), balbuzie o pronuncia blesa e un tempo lento nella performance verbale: segni tutti di nobiltà, ovvero d'un piglio improntato a *kersa*, 'pudore'[11].

Le differenze, però, non si limitano a un codice morale di comportamento; dietro il tentennamento e l'apparente incertezza nella scelta delle parole, o addirittura l'errore, si balena dell'altro, un'intenzionalità 'poetica'. Analizziamo ad esempio gli "appropriati errori", *njuunte l-*, o variazioni, nell'assegnazione dell'indice di classe nominale al nome. Precisiamo, innanzitutto, che il marcatore del sistema delle classi nominali, e in wolof ce ne sono otto al singolare e due al plurale[12], non corrisponde alla particella grammaticale cosiddetta articolo della nostra lingua madre, che si premette al nome (o a parti del discorso sostantivate) e intanto gli assegna un genere[13] (e un numero). A differenza, i classificatori attraversano, con logica puntuale, tutta la lingua, definendone finanche le forme pronominali[14], e rappresentano a livello semantico una straordinaria concettualizzazione, che, per taluni linguisti[15] e filosofi[16] africani, rimanda *tout court* alle Idee platoniche e all'origine africana della filosofia, presunta per via dei lunghi soggiorni sia dei presocratici sia di Platone e Aristotele presso i sapienti nero-africani d'Egitto.

> Ces éléments de la parole par eux-mêmes ne sont que des sons physiques et purement matériels, et ne deviennent des éléments du langage qu'autant qu'ils sont destinés à l'usage de quelque langue à être les signes des idées que l'on peut manifester, c'est-à-dire en tant qu'ils sont des mots.[17]

Allora, se le classi nominali sono uno degli strumenti della lingua per dare intelligibilità al discorso, e le persone d'alto rango ne sono più a conoscenza d'altri, i loro spiazzanti errori nella classificazione nominale di alcune parole, all'interno della frase, sono tutt'altro che un segno d'incompetenza linguistica. L'assegnazione inusuale d'una classe nominale a un nome, che abitualmente appartiene a un'altra, rappresenta il più delle volte una sottigliezza di significato, un valore aggiunto, che va ad arricchire l'ambito semantico. Questo inventare minimo, giocato solo su semplici spostamenti di categoria concettuale, disloca il pensiero verso altri orizzonti di significato e invita, in qualche modo, ad 'avanzare', come l'opera alchemica di Gabriele-Aldo Bertozzi, a che il linguaggio sia INInterrottamente 'allentato'[18].

E il ritocco delle parole è già nel genio della lingua wolof, di per sé non fortemente nominalistica, per cui accade, molte volte, ai suoi parlanti di comprendere il senso di un termine dalla combinazione creativa degli elementi che compongono la frase nella sua interezza, più che per un senso 'fissato' di quel termine, e parimenti il suo statuto grammaticale.

> les noms substantifs et les adjectifs se conjuguent comme les verbes.[19]

> Ainsi, ce qui serait si ridicule dans notre langue, on peut le dire de l'ouolof: *les noms se conjuguent, et les verbes se déclinent.*[20]

A voler andare oltre, questi spostamenti di categoria grammaticale intaccano anche il per noi scontato concetto di attribuzione, che fonda la filosofia occidentale; e la bellezza, per fare un esempio, da attributo di un soggetto (o di un oggetto), quasi inerente a esso e non ad altro, diventa piuttosto l'esito di un'azione possibile in qualsiasi soggetto (od oggetto).

Nel cadenzare lento del wolof risuonano un po' tutti quei 'rilievi' poetici di Bachelard, il filosofo della 'immaginazione attiva'[21], distinta dall'immaginazione *tout court* e che investe il campo delle topologie umane, o 'intelligenze dell'ambiente'[22]. E in merito pro-

prio all'attribuzione anch'egli si trova a pensare agli aggettivi come a dei verbi più che a dei sostantivi, ossia a una sorta di stato risultante.

> Les adjectifs qualificatifs vécus par l'imagination – et comment seraient-ils vécus autrement? – sont plus près des *verbes* que des *noms. Rouge* est plus près de *rougir* que de *rougeur.*[23]

La strettissima aderenza allo studio condotto da Bachelard su una differenza sostanziale tra l'immagine e l'immaginazione (che in controluce ricalca quella fra lo stendere il pensiero del *wax-u géer* e l'arricciarlo del *wax-u géwél*) si colora di evidenze.

> L'immagine è tutto, tranne un prodotto diretto dell'immaginazione.
> [...]
> L'immaginazione riesce a malapena a rendere iridescenti i ricordi.[24]

> Nel regno dei valori, la chiave, più che aprire, chiude. La maniglia, più che chiudere, apre. Il gesto che chiude è sempre più netto, più forte, più veloce del gesto che apre.[25]

L'immagine si sedimenta nella mente, attraverso l'interazione quotidiana con il mondo che ci circonda, e interamente, grazie a quel "long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*"[26]: per cui essa sarà anche suggerita dai mille panorami che ci passano davanti agli occhi, ma non solo.

Per la medesima ragione, la metafora, anch'essa in rapporto stretto a un'esperienza di cui conserva l'inferenza, nei suoi trasferimenti immediati da cosa a cosa e da nome a nome, impatta le immagini richiamandone al mondo delle più intense. La metafora allora, di per sé, non potrà mai svuotarsi in semplice strumento decorativo del linguaggio.

> Il linguaggio pensa.[27]

> Rannicchiarsi appartiene alla fenomenologia del verbo abitare. Soltanto chi ha saputo rannicchiarsi sa abitare con intensità.[28]

> Per noi, nel ventesimo secolo, certe immagini non "ragionano" più.[29]

I *géer* parlano d'una parola che non nomini soltanto, ma che chiami all'esistenza, che faccia essere, che generi, una parola potente, che sia allo stesso tempo 'parola (*wax*) che porta sulla testa (*ju yenu*) dell'importanza (*maanaa*)', ossia concepibile e/o verosimigliante, e 'parola (*wax*) matura (*ju ñor*)', ossia sensata e ragionevole.

La metafora è la figura del discorso a cui più ricorrono i wolof, quindi anche per l'alto suo valore esoterico: i legami sorprendenti intessuti fra le cose, con le parole, hanno l'effetto, agilmente voluto, di entrare, con l'altro che ascolta, in uno spazio d'amore, di perdita di se stessi nella incastonatura al mondo.

Ma il pensatore wolof, e in particolare quello che non ha frequentato la scuola 'francese' e, quindi, non padroneggia bene la lingua *toubab*, o dei bianchi, quando si trova a doverne parlare una, l'italiano ad esempio, tenta anche, e in tutti i modi, di aprire il suo discorso e di disegnare il suo pensiero in una sorta di quarta dimensione spaziale[30].

Questo comportamento discorsivo svela un altro aspetto del wolof, che ha affascinato i locutori d'altre lingue e continua a sollecitare la ricerca linguistica contemporanea: l'essere una lingua straordinariamente dimostrativa e localizzativa.

> particules que j'ai nommées *signes démonstratifs ou de position*, éléments du discours fort curieux, et qui n'ont pas d'équivalents exacts dans nos langues.[31]

> Cette partie du discours est étrangère à nos langues : elle joue un grand rôle dans l'ouolof.
> Rarement prononce un nom substantif, sans le faire *suivre immédiatement* d'une particule qui indique la position de la personne ou de l'objet dont on parle, relativement à là personne qui parle.[32]

Gli indici, di cui parlava il barone Roger e che fanno riferimento

a un paradigma di tre suffissi (*-i*, *-a* e *-u*), non stanno solo a specificare, nella determinazione nominale (e con ulteriori sfumature: *-ii*, *-ile*, *-ee*, *-alè*), la posizione nello spazio dell'oggetto designato in rapporto a colui che parla o/e a colui che ascolta. Anch'essi, come le classi nominali, precedentemente descritte, attraversano l'intero sistema della lingua; mentre, però, il senso della presenza dei marcatori di classe nelle diverse parti del discorso (dai determinanti alle costruzioni aggettivali, a tutte le forme pronominali: personali, numerali, interrogative...) è quello di dar casa concettuale alle cose del mondo, il passaggio degli indici di posizione da una determinazione spaziale a una temporale, fino a una sintattica, precisa meglio il valore semantico-topologico di ciascuno di essi.

Sembra quasi d'esser davanti a una 'grammatica frattale'[33], in cui al variar di scala, e cioè traslando dallo spazio deittico a quello sintattico, variano, specificandosi, le proprietà di tali indici di riferimento.

E così, se nel sistema nominale, come in quello verbale, i suffissi *-i* e *-a* indicano una determinazione spaziale, o temporale, di vicinanza l'uno, e d'allontanamento l'altro, e, a differenza di essi, il suffisso *-u* indica un'indeterminazione, cioè un'assenza di localizzazione rispetto al parlante, che comporta quella necessaria specificazione supplementare data dalla costruzione genitiva (per cui il nome che esso indica è definito da ciò che lo segue: sintagma qualificativo, proposizione relativa...), la loro presenza nelle congiunzioni a valore ipotetico e temporale e nella formazione delle coniugazioni acquista un valore topologico molto più chiaro. I valori topologici degli indici di localizzazione *-i* e *-a* sono, allora, sostanzialmente, quello di un'identificazione, in questo caso fra due situazioni, l'uno, e quello di una differenziazione, l'altro; ben differentemente, invece il valore del suffisso *-u* è essenzialmente quello di una rottura fra lo spazio/tempo del processo e quello dell'enunciazione, ossia il processo si colloca su un altro piano rispetto a quello dell'enunciazione.

I DIFFERENTI ANCORAGGI SITUAZIONALI		
Sit_0: situazione d'enunciazione (deissi spazio-temporale e parlante) Sit_2: situazione del processo (spazio-tempo e soggetto del processo)		
-*i*:	$Sit_2 = Sit_0$	identificazione fra due situazioni
-*a*:	$Sit_2 \neq Sit_0$	differenziazione fra due situazioni
-*u*:	$Sit_2 \omega Sit_0$	rottura fra due situazioni (il processo è situato su un altro piano)

Allo stesso modo, anche alcuni altri termini della lingua, nello slittare da una categoria grammaticale all'altra, godono di uno statuto 'frattale', che consente loro di continuare ad abitare lo spazio, senza perdersi in un'astrazione.

Ne è un esempio il morfema *ginnaw*, che ricorre in differenti categorie grammaticali, il quale non cambia l'auto-similarità dello schema di orientamento nei diversi domini di applicazione.

Punto di riferimento:	Categoria grammaticale di ***ginnaaw***:	Significato:
ø – il corpo	nome	'dorso' (parte del corpo)
un nome	preposizione	'dietro' (usi estesi: 'dopo', 'eccetto')
una clausola	congiunzione subordinante	'dato che' (causale e non temporale)

Come possiamo vedere dalla tabella, i differenti impieghi di *ginnaaw* rivelano uno schema di orientamento comune, il cui dominio di applicazione varia. Alla scala del corpo, il riferimento è assente o, se vogliamo, si disegna sullo schema corporeo, e, in questo caso, il termine *ginnaaw* indica, nel suo significato originario, una parte del corpo dell'uomo, il 'dorso'. Alla scala spaziale o temporale, il riferimento è un elemento qualsiasi dello spazio (compreso il corpo propriocettivo) o, più astrattamente, un punto sulla linea del tempo, pur sempre individuabile con un nome, e *ginnaaw* si riferisce a ciò che sta dietro di esso. Alla scala assertiva, il riferimento è solo una linea divisoria estremamente astratta, essenzialmente topologica, e *ginnaaw* mette in luce il suo valore fondamentale, che, secondo Stéphane Robert, è quello di "découper un espace dissymétrique et d'indiquer une orientation (devant/derrière) à partir d'un repère"[34].

Secondo Lakoff[35], il padre della moderna teoria della metafora

concettuale, nella lingua wolof è strabiliantemente al lavoro la metafora del discorso come paesaggio; portare al mondo il retromondo, da cui siamo partiti, significa far stagliare in parola l'immagine, non come dato figurale, eminentemente visivo, entro uno spazio omogeneo e neutro, ma come frutto di quella interazione fra esperienze ecologico-ambientali e proiezioni psichiche che sempre condiziona un libero movimento: in termini di ostacolo e passaggio, di confine continuo e liminarità aperta, di frontiera di connessione e salto dimensionale.

E non è un caso che il terreno nel quale si esercita quotidianamente la parola dei wolof sia quello della Tradizione[36], secondo cui è di massima convenienza far dirigere la propria vita non da un intelletto strutturalmente incardinato sull'individualità, ma dall'intelligenza del cuore, l'organo in cui si troverebbe la natura divina dell'essere umano e attraverso il quale si ha quella comprensione compartecipata col mondo che ci circonda, per immagini.

[1] Cfr. A. Anselin, *Anamnèses – Éléments d'une grammaire du verbe, du geste et du corps en égyptien et dans les langues négro-africaines modernes,* Guadeloupe, Éditions de l'UNIRAG, 1993.

[2] L.-V. Thomas, "Positivisme et métaphysique", in *Aspects de la Culture noire. Recherches et débats au centre catholique des intellectuels français*, Dakar, IFAN, 1958, p. 96.

[3] J.-F. Roger, *Recherches philosophiques sur la langue ouolofe, suivi d'un vocabulaire abrégé français-ouolof*, Paris, Librairie orientale Dondey-Dupré père et fils, 1829.

[4] Wolof (wōl'əf) è un termine che designa sia un'etnia sia una lingua. L'etnia si è insediata, nel corso dei secoli, lungo l'estrema costa occidentale atlantica dell'Africa sub-sahariana e, più precisamente, popola numerosa gli attuali stati postcoloniali del Senegal e del Gambia. La lingua, invece, è, al tempo stesso, lingua materna dell'omonima etnia e lingua di comunicazione fra le etnie compresenti nelle sopraindicate realtà politico-territoriali dell'Africa occidentale. Promossa come lingua nazionale insieme al sereer, al pulaar, al joola, al manding e al soninké, essa scalza il francese, che è la lingua ufficiale della Repubblica del Senegal, dalla data della sua indipendenza nel 1960, dalla sua possibilità d'essere la lingua di comunicazione interetnica.

[5] J.-F. Roger, *Kelédor, histoire africaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 4-5.

[6] "…est agréable à l'oreille", da J.-F. Roger, *Recherches philosophiques sur la langue ouolofe*, cit., p. 52.

[7] Il lessico della lingua wolof messo a confronto con quello delle altre lingue ovest-atlantiche della famiglia nigero-kordofaniana, come il sereer e il pulaar, si contraddistingue per le consonanti iniziali di parola, le quali non consentirebbero alcuna corrispondenza fonetica regolare, suggerita, altresì, dalle consonanti non iniziali che permettono, viceversa, svariate possibilità di accostamento etimologico. Secondo Maurice Delafosse, si tratta di un processo storico-linguistico: il wolof anticamente aveva dei marcatori di classe prefissi, che si sarebbero poi fusi alla radice dei nomi. Ad es., *suuf s-* 'terra, sabbia, argilla' in wolof, in sereer è *loof* 'argilla' e in pulaar *loop- / loof-* 'sporcizia'; *bët b-* 'occhio' in wolof, in pulaar è *yit- / got-* e in sereer *ngid-* 'occhio'; *weer w-* 'luna' in wolof, in pulaar è *lewru* 'luna'); come si può ben vedere esiste anche una correlazione fra la consonante iniziale di questi nomi e l'indice di classe posposto al nome, nel wolof moderno (*s- s-, b- b-, w- w-*). Cfr. M. Delafosse, "Classes nominales en wolof" (1927), in *Wolof et Sérèr*, Dakar, ed. Gabriel Manessy & Serge Sauvageot, 1953, pp. 25-42. Molti altri linguisti hanno trovato l'argomento convincente, fra cui David Sapir; cfr. J. D. Sapir, "West Atlantic: an inventory of the languages, their noun class systems and consonant alternation", in *Current trends in linguistics*, n. 7, 1971, pp. 45-112. Questa è una delle ragioni per cui negli studi linguistici comparati pochi sono gli esempi tratti dal wolof.

[8] Cfr. C. A. Diop, *Parenté génétique de l'égyptien pharaonique et des langues négro-africaines*, Dakar, IFAN, 1977. L'impostazione dell'indagine storico-linguistica e archeologica di Cheikh Anta Diop è volta a dare una profondità millenaria alla storia africana, sullo sfondo di una Egittologia sapiente, e ciò attraverso la messa in discussione della mistificazione storica di un Egitto non nero-africano, concepita in seno all'*intelligentia* illuminista, che aveva fiancheggiato tanto la tratta negriera che l'impresa colonialista. «Le livre [*Nations nègres et culture* di Diop] sonne comme un coup de tonnerre dans le ciel tranquille de l'establishment intellectuel: l'auteur y fait la démonstration que la civilisation de l'Egypte ancienne était négro-africaine.» (Fabrice Hervieu Wane).

[9] «extrêment propre au chant, elle ne manque pas non plus de gravité. [...] Ils parlent très souvent par figures, par images et par sens détourné.», da J.-F. Roger, *Recherches philosophiques sur la langue ouolofe*, cit., p. 126.

[10] Da distinguere dai *jëff lekk,* letteralmente 'quelli che vivono del loro mestiere', i quali si passerebbero, di generazione in generazione, una capacità di controllo, esoterico-alchimico, di una parte della natura: i metalli (*weñ g-*) sono trattati dai *tëgg* b- (orafi o fabbri, 'coloro che battono in modo ritmico'), le pelli (*der g-*) sono tratttate dai *wuude b-*, i tessuti (*piis b-*) dai *ràbb b-*. Tutti, *sabb lekk* e *jëff lekk*, sono dei *ñeeño b-* (quelli che appartengono all'ordine delle caste). Le caste risultano, quindi,

essere delle specializzazioni socio-professionali e perciò esigono una destinazione individuale protetta dall'istituto dell'endogamia. La ragione della loro esistenza è più esoterica che classista. Cfr. R. Jensen, "Transition from Primitive Communism: The Wolof Social Formation of West Africa", in *The Journal of Economic History*, Vol. 42, No. 1, Mar. 1982, pp. 69-76.

[11] La nozione di *kersa g-*, è tradotta *honor* da Irvine, *maîtrise de soi* da Dieng e spiegata come un «pudeur si respectueuse des convenances, qu'elle frise la timidité» da Sylla, che la correla al senso morale della purezza. Nei dizionari più recenti, il termine è tradotto con *pudeur, retenue, déférence, politesse* (A. Fal) o *pudeur, timidité, déférence* (J.-L. Diouf); e gli esempi da essi riportati fanno riferimento essenzialmente al comportamento verbale.

[12] Le classi nominali del wolof sono al singolare *(g-), (j-), (l-) (b-), (w-), (k-), (s-) e (m-)* e al plurale *(ñ-)* e *(y-)*.

Amadou Diallo indica alcuni dei possibili criteri d'assegnazione dei marcatori al nome: il genere umano è contrassegnato al singolare da *k-* e al plurale da *ñ-*; i nomi derivati da verbi con alterazione della consonante iniziale appartengono alla classe *l-*; i nomi derivati di maniera con suffisso *-in* appartengono alla classe *w-;* i nomi di liquidi rientrano nella classe *m-*; i nomi di frutti in classe *b-*, con riferimento all'originario uso di *b-*, come 'figlio di', dell'albero, nel caso specifico. Cfr. A. Dialo, *Éléments systématiques du wolof contemporain*, Dakar, CLAD, 1983.

[13] Come ebbe a dire acutamente Roger non ci sono generi nello spirito della lingua: «Ce qui distingue encore cette langue, c'est que, à bien l'examiner, au lieu de deux, ou même de trois genres, elle en a réellement un seul, que j'appellerai genre commun. Ce fait n'est pas sans intérêt. [...] Cette règle est commune à beaucoup d'idiomes d'Afrique; [...] Avec quelque défaveur qu'on envisage cette particularité de l'ouolof, elle est préférable à la bizarrerie de notre langue, qui divise capricieusement, et en dépit de la raison, en masculins et féminins tous les noms, même ceux des êtres inorganisés on purement métaphysiques». J.-F. Roger, *Recherches philosophiques sur la langue ouolofe*, cit., pp. 29-30.

[14] I marcatori di classe non appaiono, appunto, solo nei determinativi, ma anche nei relativi (incluse costruzioni aggettivali e genitivi), nelle forme pronominali, in quelle di domanda (i *wh-* della lingua inglese) e, opzionalmente, nel numero uno. Ancora Roger ebbe a dire: «Il est rare que, dans des langues différentes, les pronoms indéfinis et les pronoms absolus aient des équivalens bien exacts».

[15] Cfr. A. Kobès, *Grammaire de la Langue volofe*, Paris, Saint-Joseph de Ngasobil Imprimerie de la mission, 1869.

[16] Cfr. P. Tempels, *La philosophie bantoue*, Paris, Présence Africaine, 1949; Y. Somet, *L'Afrique dans la philosophie*, Paris, Khepera, 2005; A. Ndaw, *La pensée africaine: Recherche sur les fondements de la pensée négro-africaine*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

[18] Cfr. N. Anzalone, "Alchimia in Accademia. La maestria nel dosaggio del sale di Gabriele-Aldo Bertozzi", in *PASSPARnous*, rivista d'arte, IX (sez. Letteratura - Apparizioni), Firenze, 2013.

[19] J. Dard, *Grammaire wolofe ou Méthode pour étudier la langue des noirs qui habitent les royaume de Bourba-Yolof, de Walo, de Damel, de Bour-Sine, de Saloume, de Baole, en Sénégambie; suivie d'un appendice où sont établies les particularités les plus essentielles des principales langues de l'Afrique septentrionale*, Paris, Imprimerie royale, 1926, p. XVI.

[20] J.-F. Roger, *Recherches philosophiques sur la langue ouolofe*, cit., p. 96.

[21] Le ricerche condotte da Bachelard hanno promosso sostanzialmente un'analisi extra-geometrica e non descrittiva delle immagini, quella che ci permette di accedere alle informazioni topologiche che le cose del mondo presentano, ossia il loro carattere d'invito ad azioni o comportamenti.

[22] Cfr. J. J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva,* Bologna, Il Mulino, 1999. L'inte-ressante studio di Gibson mette in forte risalto tali intelligenze dell'ambiente nella loro qualità di *affor-dances*, ossia di significati ecologici profondi che l'ambiente presenta (*to afford*) agli organismi che lo at-traversano, e che formano il proprio delle immagini nello psichismo umano.

[23] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos,* Paris, Corti – Les Massicotés, 1948, p. 104.

[24] G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 24.

[25] *Ivi,* p. 97.

[26] A. Rimbaud, «Rimbaud a Paul Demeny – Charleville, 15 maggio 1871» [dite «Lettre du Voyant»], in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 252.

[27] *Ivi,* p. 169.

[28] *Ivi,* p. 28.

[29] *Ivi,* p. 153.

[30] Con quarta dimensione non si fa riferimento alla dimensione tempo, ma alla possibilità di vedere contemporaneamente l'esterno e l'interno delle cose. Cfr. A. Abbot, *Flatlandia, racconto fantastico a più dimensioni* (1882), Milano, Adelphi, 1999.

[31] J.-F. Roger, *Recherches philosophiques sur la langue ouolofe*, cit., p. 14.

[32] *Ivi*, p. 33.

[33] Cfr. S. Robert, "Grammaire fractale et sémantique transcatégorielle: entre syntaxe et lexique" in *Langages*, 33e année, n. 136 Sémantique lexicale et grammaticale, 1999, pp. 106-123.

[34] *Ivi*, p. 114.

[35] Cfr. G. Lakoff, "The Contemporary Theory of Metaphor", in A. Ortony, *Metaphor and Thought,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

[36] Intendiamo per pensiero della Tradizione non quello basato sulle consuetudini, ma un pensiero comune a tutte le dottrine esoteriche.

L'ARCHIDUC SANS FRONTIÈRE DE J.-L. SARTHOU[1]

par FRANÇOISE CANAL

L'archiduc sans frontière, c'est Louis Salvator de Habsbourg-Lorraine Toscane et Bourbon (1847-1915) promis aux plus hautes charges militaires et politiques de l'empire austro-hongrois mais dont l'esprit rebelle ainsi que la douleur de l'exil dès l'enfance éloigneront des sphères conservatrices et rétrogrades du pouvoir et de sa famille. Cet homme, polyglotte, avide de connaissance et de liberté, attiré très tôt vers des horizons merveilleux et extraordinaires, consacre dès sa jeunesse son temps et son énergie à l'observation et à l'étude scientifique, dans leurs multiples détails, des insectes et des animaux, de la nature et des groupes humains. Ces recherches et ces analyses l'amènent à voyager au-delà des pays de la famille hostile vers des terres moins rigides, des cieux plus ensoleillés et des eaux plus limpides jusqu'aux Baléares et l'Ile de Majorque, terre d'Espagne encore très méconnue.

Son exploration méticuleuse géographique, humaine des populations rurales, de leur langue, de leurs coutumes, de leur labeur, étayée par de nombreux croquis et témoignages, lui font découvrir une civilisation ancienne, incarnée par le philosophe mystique médiéval Ramon Llull ayant vécu à la fin du treizième siècle et un village, Miramar[2], sanctuarisé par ce qu'il reste du Collège des Langues Orientales[3].

Sur une période s'étendant sur plusieurs décennies, Louis Salvator va se consacrer infatigablement à la remise en état de bâtiments dans un état désolant de délabrement. Mettant en œuvre des talents d'achitecte, dessinateur, maître d'œuvre, précurseur

dans ses idées et ses actes, Louis Salvator va redynamiser cette région pauvre et oubliée, restaurer et améliorer des traditions agricoles et vinicoles en grande souffrance, en apportant des innovations scientifiques et techniques, écrire les premiers guides décrivant les Baléares sous tous leurs aspects, s'alliant les compétences d'une population qu'il va ainsi aider à sortir de la misère ou de la pauvreté. Miramar va resplendir par la beauté de ses sites, l'exploitation intelligente de ses terres, les enseignements tirés de la richesse de son passé, de ses traditions locales à travers les contes, fables, légendes, proverbes, chansons...

Louis Salvator, cet archiduc qui agissait le plus souvent sous couvert de l'anonymat car animé dans ses convictions par un esprit d'égalité entre les hommes et de fraternité fuyait-il un monde qu'il croyait inexorablement voué à l'anéantissement? Je me garderai bien de commentaires à ce sujet; l'auteur de *L'archiduc sans frontière* aborde cette question dans son roman. Louis Salvator est non seulement un observateur scrupuleux et réaliste des événements de son époque mais une personne qui, par sa naissance, est exposée aux tumultes, aux harcèlements et aux hostilités de l'histoire. Même si sa mise à l'écart volontaire et son refus d'exercer un quelconque pouvoir semblent le mettre à l'abri des vicissitudes, des conflits et des haines qui empoisonnent les relations au sein de l'empire austro-hongrois, il n'en reste pas moins un sujet poursuivi par le destin, mais peut-on parler de destin chez un homme «moderne» dont la culture s'est affranchie de la superstition? Des drames poignants l'atteignent douloureusement tout au long de sa vie, touchant des êtres qui lui sont proches, à l'origine sans doute de cette inquiétude qui plane sur son existence et de ses incertitudes quant à l'avenir.

Idéaliste, humaniste, mécène, artiste engagé sur la voie d'un progrès raisonné, voyageur sans limites sur terre et sur mer où capitaine de son bateau à voile il trouve la paix et le bonheur comme

à Miramar, Louis Salvator ne cache jamais ses idéaux pour un monde plus humain et plus juste où les peuples ne soient plus privés de leur liberté et où la paix régnera malgré un environnement de plus en plus fragile et compromis. Combattant laïc pour la paix, il admire et soutient le Suisse Henri Dunant dans sa création de la Croix Rouge, l'Autrichienne Bertha von Suttner dans sa lutte pour la paix. Il héberge à Miramar des scientifiques, des écrivains, des poètes. Lui-même n'a de repos dans sa quête incessante sur les liens spirituels existant entre Ramon Llul et les civilisations orientales. Il entretient une longue complicité avec le romancier français Jules Verne qui peut-être en a fait un de ses personnages de fiction. Je n'oublie pas Sissi et l'amitié qui les lie jusqu'à la mort de l'impératrice, ni l'archiduc Maximilien, frère de l'empereur François-Joseph et sa fin tragique, ni sa rencontre avec Pierre Loti à Constantinople, ni la personnalité troublante de son frère Jean-Salvator, lui aussi personnage de Jules Verne, qui transgresse les valeurs de l'empire autoritaire et despotique pour adopter celles de l'anarchisme.

Le roman de Jean-Louis Sarthou retrace la formidable épopée de la vie d'un archiduc, pas ou peu connu qui, amoureux des îles de la Méditerranée, va s'attacher à l'Ile de Majorque, au village de Miramar et à son philosophe mystique médiéval, Ramon Llul. Il nous entraîne aussi dans les turbulences de l'empire austro-hongrois de la 2ème moitié du XIXe siècle jusqu'à la 1ère guerre mondiale. Comme son héros Louis Salvator, J. L. Sarthou est un amoureux de la Méditerranée et de ses îles. Son 1er roman, publié en 1992, portait d'ailleurs pour titre «Méfiez-vous des îles». Il revendique une filiation spirituelle avec cet archiduc né un siècle avant lui.

Cet ouvrage magistral de 470 pages, remarquablement documenté[4], où le cœur du roman se révèle être la Méditerranée, ses îles, ses côtes abruptes ou verdoyantes, lien de réflexion entre

l'Orient et l'Occident, après le coup de foudre de Louis Salvator pour la Tramuntana. L'écriture de J. L. Sarthou est juste et fine, précise et pourtant ample. La fiction se mêle si étroitement et subtilement par touches infinitésimales à l'histoire que la frontière entre les deux reste invisible. Une intensité dramatique se dégage en permanence à travers une mosaïque de situations inédites. La langue riche dans sa sobriété fouille et explore des espaces pluridisciplinaires à la hauteur des aspirations de Louis Salvator.

L'auteur qui s'est déjà distingué par l'adaptation audacieuse et novatrice de plusieurs pièces de théâtre se révèle ici un romancier rare.

[1] J.-L. Sarthou, *L'archiduc sans frontière* (roman), Paris, Éditions du Vieux Caroubier, 2013.

[2] «L'infini marin y rejoint celui des mystères célestes... Du haut des rochers, on flotte dans les airs... L'évidence de l'immensité de la Création... La révélation qui a saisi Ramon Llull... Dieu offre au regard un échantillon du paradis, pour prouver qu'il peut exister...». p. 92 - notes prises par L. Salvator et citées par J.-L. Sarthou.

[3] «de Collège des Langues Orientales, continue l'archiduc, a connu un exceptionnel rayonnement spirituel, philosophique, linguistique, littéraire. Mettre sur pied d'égalité l'hébreu, l'arabe, le castillan, le catalan et l'occitan était sans précédent. Ici même des bâtiments accueillaient des clercs, laïcs comme ecclésiastiques, venus de terres lointaines, ou simplement du sud de la France, secoué par les atroces châtiments infligés aux Cathares. Moins de dix ans après la dernière croisade de Saint-Louis, Juifs et Musulmans débattaient devant des auditoires qui s'enrichissaient à les découvrir». page 168 - J.-L. Sarthou.

[4] En fin de livre figurent une bibliographie rigoureuse et abondante ainsi que le détail des sites consultables en ligne.

MAIL ART
Note per una ricognizione storica

di EUGENIO GIANNÌ

La Mail Art non è un movimento tale da permettere una vera e propria storia. Costituito da un impressionante numero di operatori in tutto il mondo, con ramificazioni differenti, rende difficile un'esauriente trattazione. Lo stesso Mike Crane, nel suo *Correspondence Art* di cinquecento pagine, non ha fatto che fornire una larvale conoscenza del complesso fenomeno artistico. Per tale ragione ci limitiamo a un'enucleazione quanto mai semplificata.

Si potrebbe definire la Mail Art "un movimento artistico planetario, erede di Dada e Fluxus, fondato sull'azzeramento delle gerarchie, sul confronto paritario di esperienze e sullo scambio diretto e gratuito di qualunque creazione dell'intelletto che possa essere trasmessa tramite il sistema postale" (Baroni); "una disciplina che accetta qualsiasi cosa, perfino quei rari momenti di estasi che, come zollette di zucchero educano i cavalli, ci educano a fare quello che facciamo" (Cage).

Ma si potrebbe dire un processo in divenire, perciò, legato a un rapporto di relazione tra gli artisti. Occorre tuttavia precisare che *Mail Art* è un'etichetta che non rende appieno il senso, poiché al suo interno si sviluppa un processo di scambio, sotto forma di network, che giustamente il sociologo francese Robert Filliou definisce *Eternal Network*. In questa rete circola ogni sorta di messaggi e oggetti spesso volutamente privati della qualità estetica tradizionalmente intesa o pertinente a una di tipo concettuale, come, ad esempio, una busta con della cartacarbone in modo da registrare la "storia" del percorso sino alla sua destinazione finale (in questo caso il mittente: Diotallevi, *Lettere al mittente,* 1979) e che può essere percepita come una forma di godimento, perché simbolo, ma anche significante di un'assenza. Non mancano messaggi sotto forma di semi, sabbia o atti di pura informazione. Poiché

non è solo *Mail Art* ma anche *Mail Poetry*, gli interventi assumono la caratteristica:

a. dell'assoluta libertà,
b. del senso del piacere,
c. del movimento che accomuna persone e opere,
d. dell'assenza di dottrine o sistemi precostituiti,
e. della fecondazione intersecata dei campi operativi,
f. della consapevolezza di un fenomeno intermediale e interdisciplinare...

Se anche si possono trovare nella storia dei precedenti di metodo, va precisato, tuttavia, che ciò che assume valenza è sì l'attuazione di una separazione tra *Arte* e *Mercato*, ma soprattutto la consapevolezza dell'occasionalità dell'arte, della sua rete distributiva, della sua marginalità, vale a dire l'idea di un'*arte di confine* a disposizione di tutti e per tutti.

Il superamento dell'arte tradizionalmente intesa, di cui la *Mail Art* è promotrice, si ha, infatti, sia nell'identificazione con gli stili underground, sia nell'essere un avvenimento individuale e collettivo, un'attività di protesta e di denuncia. Ecco perché una banale azione può trasformarsi in una comunicazione "creativa".

La New York Correspondance School di Ray Johnson

Sembra consolidata l'idea di parlare di *Mail Art* solo dal 1962. Se è vero che esistono dei precedenti nelle Avanguardie Storiche, *Futurismo* e *Dadaismo* in particolare, sebbene senza la piena consapevolezza di creare un sistema d'arte postale (Frangione ne parla come di una *necessità corporale della comunicazione*, di una *performance di vita*), per il fondatore della *Mail Art Contemporanea*, Ray Johnson (Raymond Edward Johnson), essa non intende costituire un semplice impianto d'informazione ma *un modo consapevole di produrre arte al di fuori dei principali canali* al fine di uscire dall'angusto luogo del museo e di fruire di una più ampia determinazione sia nei riguardi della tradizione artistica sia dei rapporti sociali in generale.[1]

Nato a Detroit, nel Michigan, il 17 ottobre 1927, Ray Johnson

si trasferisce a New York intorno al 1948 con l'intento di dar vita a un sistema dell'arte fondato su:

a. la *marginalità* rispetto al sistema dell'arte ufficiale, quale cosciente opposizione alla mercificazione dell'arte e alle ideologie dominanti;

b. lo *scambio* diretto tra artista e artista non mediato dal mercante;

c. la *rottura* con il sistema artistico-culturale costituito dalla triade critico-galleria-mercante;

d. il *superamento* delle distanze geografiche e culturali.

La *New York Correspondance School of Art,* ideata come un'associazione sui generis e con persone accomunate dal desiderio di pensare per immagini, in realtà non ha né insegnanti né studenti o regole precise da rispettare. Il ricevente, vale a dire lo studente, è scelto a caso dall'elenco telefonico in base al "suono" del nome o ad altri criteri ignoti, e ciò che si vede arrivare non sempre è gradito.

Lo scopo della scuola in realtà non è la creazione di piaceri psicologici dovuti al sistema distributivo della posta, ma la possibilità di fornire dei modelli, delle metafore. Johnson è infatti un artista realista, nel senso che tutto ciò che traduce conserva un'intenzionale somiglianza con la realtà. Creare un'opera è mettere insieme dei fatti accaduti nel tempo, nel quale si conservano tutte le possibili relazioni, anche di natura linguistica. I collages costituiscono perciò una forma di relazione con la realtà, anche se combinati casualmente e senza apparente funzione logica.

Con la nascita della N.Y.C.S. Johnson inizia ad appropriarsi d'immagini pubbliche che invia agli amici lasciando velato il loro significato. Tutto è sacrificato allo scopo di consentire letture diverse. Importante è il *riferimento*, poiché la *comparazione* tra cose differenti è ciò che rivela il significato. Una metafora è un riferimento, come lo è il sentimento che fa parte dell'esperienza.

Se è vero che si possono rilevare dei precedenti nelle *Avanguardie Storiche*, di certo *Fluxus* e *Nouveau Réalisme* (oltre che *Lettristi* e *Concretisti*) hanno offerto il loro contributo. Principalmente *Fluxus*. Definito come "un modo di fare delle cose" con semplicità e senza

alcuna pretenziosità e dal carattere *minimal-concettuale*, anche i suoi membri appaiono piuttosto fluttuanti, senza una rigida struttura di appartenenza. A loro si deve l'uso del mezzo postale che permette di facilitare la comunicazione, la partecipazione e lo scambio.

Anche gli atteggiamenti estetici, come la libera associazione, l'idea di casualità dovuta a una cosciente partecipazione sperimentale e scientifica, una certa propensione verso lo spirituale (in particolare Zen), ecc. sono aspetti che rivivono proprio nella *Mail Art*.

Al *Nouveau Realisme* si devono, invece, l'assembramento di oggetti comuni, l'integrazione e la reintroduzione del timbro sulle immagini. Ma si potrebbe parlare anche d'influssi derivanti dalla *Pop Art*, dall'*Arte Concettuale*, dalla *Minimal*, *Poesia Visiva*, *Concreta*, e così via.

Ovvio, il tutto entro i limiti che impone il sistema delle Poste, siano oggetti, lettere o cartoline acquistate ed elaborate, ma anche realizzate dallo stesso artista, disegnate o ridisegnate, riscritte, riciclate, sgualcite, scollate o altro. È questo l'aspetto più interessante, poiché l'artista considera il viaggio costituito dal sistema postale, il logorio dell'opera dovuto alle macchine postali selezionatrici, il timbro di partenza e di arrivo, le eventuali scritte riportate dai postini e le diverse peripezie costituite dall'accartocciamento nella borsa del postino, e perciò il suo invecchiamento temporale, un dato che la esalta in quanto arte.

Meteora Mail

Come una meteora, dopo il 1962, la *Mail Art* inizia a rompere ogni argine di confine e a stanziarsi in tutto il mondo grazie all'interesse di artisti desiderosi di staccarsi dai sistemi al cui interno l'arte si era aggrovigliata.

In Inghilterra il suo ingresso si deve all'itinerante mostra *Flux-Shoe* del 1972 seguita, nel 1977, da *Mail Art Show* e curata da Mike Nulty.

Nei primi anni Settanta è attivo Robin Crozier che, col progetto *Memo*, riesce a creare una forma di ecosistema linguistico costituito

dall'associazione di concetti mnemonici e casuali forniti dagli artisti partecipanti. Crozier, dopo aver copiato i testi o descritto le immagini su un libro "memo", li mette in circolazione scambiandoli a caso o intenzionalmente fra i diversi partecipanti. Sempre a lui si deve, intorno agli stessi anni, *Portraits of Robin Crozier*: esposizione di ritratti immaginari della sua persona creati per l'occasione. Nel 1978 organizza a Sunderland il progetto *Views for Publication*: serie di vedute della città più vicina al luogo di residenza degli artisti aderenti.

Michael Scott è autore del celebre timbro di uno stivale "fetish" con la dicitura "stamp!". Scomparso nel 1988, Scott aveva trovato nella *Mail Art* il sistema per mezzo del quale corrispondere e mettere allo scoperto le sue grandi capacità creative, come testimonia la mostra del 1979 alla Liverpool Academy of Arts, *Poste Restante*, con 300 artisti di 25 nazioni.

Personaggio di grande estrosità è Mark Pawson. Affascinato dal sistema, dopo la lettura di alcuni numeri della rivista italiana di Baroni, *Arte Postale!*, ha in breve tempo trasformato il "piacere" in un'attività commerciale che l'ha portato a ridurre al silenzio la ragione che *Mail Art* e *denaro* non possono stare insieme. L'artista raccoglie codici a barre per farne delle cartoline allucinogene, sorpresine dalle uova di cioccolato, bambole di plastica da fotocopiare, con le quali realizzare opere in *Copy Art*, piccole immagini e altro. Le buste, in particolare, rappresentano una vera e propria miniera d'idee: vi si possono ritrovare piccolissimi fogliettini timbrati, adesivi, ritagli di giornali, inviti, micro-progetti, ecc. Originale è l'idea di spedire per posta piccole sculture di carta con le istruzioni per il montaggio o t-shirts con motivi diversi, come la bomba con la scritta "destroy serious culture", volti di personaggi noti, liberamente manipolati, ecc.

Michael Leigh, seppure con qualche diversità, può essere accomunato a Pawson per il modo di "confezionare" le buste; Keith Bates si concentra, invece, sull'effimero, soprattutto su quel mare di spazzatura costituito da scontrini e biglietti usati.

Degno di nota è il suo distacco da ogni rapporto "ravvicinato" con gli artisti: rifiuta di partecipare ai Congressi, come accogliere

in casa dei mailartisti. Sintomatici sono i motti riportati sui francobolli: *splendido isolamento*, *autocongresso – resta a casa*. Per Bates la *Mail Art* ha senso solo se coltivata a distanza.

Michael Leig è invece il londinese che detiene il primato del "timbro più grande del mondo" con l'immagine di un elefante. A lui si devono anche adesivi commerciali di ogni genere per la decorazione delle buste e francobolli d'artista di grande pregio.

Stewart Home, conosciuto maggiormente come saggista e romanziere, ideatore del movimento *Generation Positive* e della "rivista multipla" di stampo neoista *Smile*, è l'artista che percepisce nelle "scissioni" un modo per dare nuovo vigore al movimento. Separatosi dal *Neoismo*, non perde tempo a ideare e promuovere nuove correnti artistiche come il *Plagiarismo*: una visione collettivistica della cultura contraria al diritto di tutela dell'opera dell'ingegno (*copyright*).

In Italia, anche se le Avanguardie avevano in qualche modo infranto il costume dell'epoca, permaneva ancora la difficoltà di sostanziare alcune idee che, nate da un bisogno di libertà, erano state convogliate verso il sistema tradizionale. Si tratta della negazione dei musei da parte degli artisti coinvolti e la successiva apertura degli stessi all'entrata nel mercato, considerato come l'unica via per una possibile sopravvivenza. La stessa Accademia, giudicata una mostruosità per l'insegnamento e una macchina produttrice di "nudi" da abbattere, è successivamente accolta come mezzo di distribuzione dei "valori" (vedi la nomina ad accademico di Martinetti).

Ma non solo. Se per "avanguardia" s'intende la posizione più avanzata di un movimento, non si comprende la permanenza al suo interno di una distribuzione dei "valori" in funzione alla diversità degli artisti operanti. Nella *Mail Art*, a causa della sua caratterizzazione (comunicazione diretta tra artista e artista, totale apertura, livellamento del dialogo che elimina la possibile formazione di gerarchie, non competitività, mancanza di regole da rispettare), chiunque può scoprirsi artista. Per tale ragione è impossibile stabilire all'interno del circuito chi è avanti e chi è in-

dietro. L'affacciarsi della *Mail Art*, perciò, è visto come il vero rinnovamento, l'unico mezzo per mettere al bando le gerarchie e impedire al mercato l'accesso alla creatività.

Permangono delle diatribe, è vero, come quelle di intendere la *Mail Art* una "rete" (anche se si è sviluppata secondo i modelli della rete – da qui il termine *network*) o semplicemente un "sistema", costituito da un insieme d'individui interconnessi nella collaborazione e trasmissione dei dati; oppure un'*eternal network* (*rete eterna*), come sostiene Robert Filliou, che però contrasta con la vera energia del "movimento", considerato che al suo interno non si sviluppa alcuno spirito di competitività.

Il più noto dei manifesti è certamente quello del 1982 di Romano Peli e Michaele Versari del C.D.O. di Parma, redatto con la collaborazione del poeta Enzo Minarelli: *1° Manifesto Internazionale dell'Arte Postale*. Qui è posta in enfasi sia la lista di "considerazione" per una corretta collaborazione postale redatta dai californiani Lon Spiegelman e Mario, sia il volantino italiano - piuttosto violento - *Mail Art contro tutti* di Vittore Baroni, Daniele Ciullini, Nicola Frangione e Marco Pacchetti del 1980.

Intorno alla metà degli anni Settanta, grazie alle operazioni di autostoricizzazione di Guglielmo Achille Cavellini, all'opera di divulgazione di riviste come *Arte Postale!* (Baroni), *Poesia Postale* (Simoni), *Fuck* (Baccelli), ma anche *alfabeta*, generalmente rivolta a un genere letterario diverso, ecc. e a mostre come *Esposizione Internazionale* di San Vito dei Normanni del 1976, curata da Michele Perfetti, la *Mail Art* inizia a entrare nell'interesse di molti inaugurando una stagione di grandi eventi. È il caso di *First Postal Encounter Art Wokers of the Visual Communications*, a cura di Peli, Parma 1977; *Mantua Mail78*, a cura del C.D.O. Parma 1978; *Amazonic Trip a Sixto Notes*, a cura di Ruggero Maggi, Milano 1978, e poi, nel 1980, in Perù, all'Università cattolica di Lima (prima mostra di Mail Art in Perù), e alla XVI Biennale di San Paolo in Brasile nel 1981; *Arte marginale e socialità*, a cura di Nicola Frangione, Milano 1978; *Mail Art* (nell'ambito della *VI Biennale Internazionale della Grafica d'Arte*), a cura di Peli e Versari, Firenze 1978; *Oggi Poesia Domani*, organizzata da Spatola e Fontana nel 1979 a Fiuggi. Ma è

soprattutto grazie all'attività del C.D.O. (Centro Documentazione Organizzazione) di Parma, diretto da Peli e Versari, che la *Mail Art* assume grande risonanza. Negli anni Ottanta si hanno infatti mostre di *Poesia Postale* (o *Mail Poetry Shows*) curate da Minarelli, Altarini, Ronchi, Fontana, Conti, Lubrano, Colonna e altri. Nel 1983 si apre al pubblico l'esposizione *"Voltaire" Mail Art Show*, a cura di Ciamarughi, Cipriani, Di Grazia e Piccini, a Firenze, presso il Caffè Voltaire e, nel 1985, sempre al Caffè Voltaire, *Mail Tridimensional Art*...

Guglielmo Achille Cavellini è il personaggio più emblematico e, per certi aspetti, uno sciamano, un saggio che ha fatto dell'*Autostoricizzazione* l'operazione artistica per antonomasia. Si deve a questa l'accoglienza della *Mail Art* come mezzo di comunicazione con artisti di tutto il mondo, la realizzazione di numerose serie di francobolli per celebrare il suo centenario (*Cavellini 1914-2014*), di timbri di annullo, di mostre a domicilio, di operazioni di round-trip (buste postali numerate con francobolli e annulli personali), ecc. sino all'uso del video tape. Il suo nome resta però legato all'invenzione dell'*Autostoricizzazione*, che ha avuto inizio nel 1971. È la prima volta nella storia che un artista decide la propria storicizzazione senza sottostare al giudizio postumo dei critici.

Vittore Baroni scopre l'esistenza della *Mail Art* nel 1977 attraverso i libri di Cavellini ed è attratto per la sua forma di comunicazione diretta tra artista e artista; per la sua totale apertura, per la sua struttura antigerarchica e non competitiva, che la rende libera da ogni presunzione e orgoglio narcisistico; per l'assenza di fini di lucro e, soprattutto, per la mancanza di regole e di codici. Dato fondamentale, questo, che ne ha accresciuto l'interesse e fatto emergere l'alchimia del contatto diretto: un beneficio per ogni aderente maggiore della produzione dell'opera stessa.

Anaexplosion è il manifesto che nel 1977 introduce Vittorio Baccelli nel mondo della *Mail Art*. Ciò che principalmente lo attrae è il modo di offrirsi come "galleria aperta" e accessibile a tutti; un critico senza prevenzione, un artista libero, un mezzo di comunicazione democratico e un formidabile strumento che accomuna gli artisti d'ogni latitudine. L'unica vera arte in grado di eludere

dogane, di farsi clandestina, minimale, povera, che si accontenta delle dimensioni di un francobollo per viaggiare comodamente e gratuitamente con falsi d'autore o bolli riciclati su buste, cartoline e altri fantasiosi supporti.

Con la sua partecipazione in Spagna, Colombia e poi in Olanda Ruggero Maggi, attivo sin dal 1975, inizia un percorso che lo farà un sostenitore considerevole della *Mail Art*. Nel 1979 prende vita l'archivio *Amazon* come testimonianza di un progetto in evoluzione. Ma è soprattutto l'anno che lo vede coinvolto nell'istallazione mail, *Procida 45*, a Milano: una sorta di "museo in casa" costituito dallo svuotamento del mobilio e da ogni suppellettile in modo da far emergere l'anima del luogo. L'intera abitazione, dalla sala al corridoio, dal bagno alla cucina, costituisce la vera operazione artistica. *Viaggio Amazzonico,* dopo l'esposizione al Sixto Notes a Milano nel 1978, è la prima mostra che nel 1981 realizza in Perù presso l'Università Cattolica di Lima e, in contemporanea, *Autostrade Amazzoniche*: progetto di critica sociale e politica contro il governo brasiliano per la distruzione di una vastissima parte della foresta amazzonica a favore di strade "trans-amazzoniche", poi riproposto alla XVI Biennale di San Paolo del Brasile. Per Maggi, che riprende i dati forniti dal Worldwatch Institute di Washington, la Foresta Amazzonica - polmone della terra con una superficie pari a due terzi di quella dell'Italia - ogni anno si trasforma in una crosta irreversibilmente sterile, provocando lo sconvolgimento degli equilibri biologici dell'intero pianeta. Si origina da questa valutazione la sua richiesta d'intervento dell'ONU in quanto "crimine contro l'umanità".

Al 1982 risalgono, invece, i progetti itineranti – Italia, Australia e Messico – *Some Amazonic Indians* e *Uniti per la pace*, quest'ultimo dedicato alla situazione sociale in Polonia e alla guerra aperta tra Argentina e Gran Bretagna per le Isole Malvinas. Il suo nome è in ogni caso legato a *Progetto ombra*, 1985 (con la partecipazione straordinaria di Enrico Bay): guisa di celebrazione del 6 agosto 1945, giorno in cui è stata sganciata la bomba atomica su Hiroshima.

Firmatario del volantino *Mail Art contro tutto*, Nicola Frangione

è uno dei pochi artisti multimediali che hanno fatto della *Mail Art*, sin dal suo sorgere e per oltre un decennio, un emblema di vita. Il suo nome è comunque legato a dei progetti come *Snapshot* del 1978-'80. Scopo è di raccogliere e di far conoscere attraverso la fotografia il gioco ironico e serio dell'autoritratto, sostituendo di fatto il messaggio verbale che impedisce al mittente di svelarsi realmente.

Nel settembre del 1980 realizza il progetto *Marginal art and sociality* presso la Galleria Civica di Monza. Lo scopo è di indurre i visitatori a toccare con mano le opere conservate in archivio. A queste sono stati aggiunti i manifesti raffiguranti un francobollo su fondo nero manipolato dagli artisti invitati. In questo caso, la marginalità, iniziata a "margine", si trasforma in una forma di aggregazione sociale e diventa anch'essa parte della mostra.

Seguono nel 1981 *House of artist* e, nel 1982-'83, *Mail music*. Il primo segue e amplifica il precedente progetto *Snapshot*, il secondo supera la barriera "visiva" dell'arte e introduce un nuovo media: il sonoro. Se in *House of artist* è lo spazio che si pone come pretesto di lettura, anche mentale, offrendosi come elemento di restrizione o di conflitto, in *Mail music* si ha la trasformazione dei messaggi e delle opere postali in cassette registrate, films, video e altro compilate in un unico episodio e secondo l'ordine di arrivo.

Gino Gini**.** L'operazione che lo distingue (seppure preceduta da uno specifico interesse sin dal 1978) è senza dubbio *L'immagine mitica*, gennaio 1979: rivisitazione di un'immagine d'arte famosa. Ai corrispondenti l'artista chiede l'invio di una copia dell'opera d'arte più famosa e che sia l'*Immagine Mitica* della sua città. Su di essa è chiamato a intervenire in modo libero (ironico, critico, poetico, politico, letterale o altro) e diffondere la proposta tra gli artisti corrispondenti. Per Gini, *Lo sposalizio della vergine* di Raffaello diventa il pretesto per una riflessione sul consumismo e la mercificazione del prodotto (smitizzazione dell'arte). L'uso di materiali non tradizionali e la ricerca di mezzi espressivi che vanno dalla carta-metallo all'aerografo, dalle xerografie ai riporti fotografici provocano nei partecipanti, per l'iconografia e i contenuti, la rimozione dei sentimenti che stabilizzano la cultura fondata sulla

massificazione dei modelli tradizionali.

Il suo nome è legato anche a uno dei volantini che hanno suscitato tanto scalpore: *La professionalità* (1978). Bandita dalla logica della Mail Art, resta tuttavia "la discriminante più importante del processo creativo e artistico e non può essere sostituita da un comodo e sospettoso qualunquismo esecutivo".

Alla fine degli anni Settanta si affaccia alla ribalta Serse Luigetti. Il suo attivismo lo porta a compiere una serie di eventi unici in terra d'Umbria, come *Collage City* (Perugia 1982), con la partecipazione di duecento partecipanti e un catalogo di dodici pagine riservato alle opere più indicative sulla "Città Utopia". Sempre nell'82 prende vita a Roma *Visual Music*, connessa alla manifestazione "Musica & Mass-media" e, nel settembre 1982 a Perugia, la mostra interattiva *Communication Induced Mutant*. Insieme alla locandina l'artista acclude una cartolina da restituire a seguito di un libero intervento da parte dei partecipanti. Raccolte in pannelli di cartone ed esposte a Perugia nel 1983 col titolo *Communication Unduced Mutant-Phase Two*, sono state poi tagliate in piccole porzioni e inviate agli artisti. A questa seguono: *Post-Post Stamps*: foglio di francobolli da completare, modificare e rispedire al mittente; *Falsa Chainletter*, i cui destinatari sono accomunati dallo stesso indirizzo; *Invio Impossibile*: lettera inviata in posta semplice nel 1984 e in raccomandata nel 2006 alle Edizioni Futuriste di "Poesia" mantenendo il medesimo indirizzo d'inizio secolo (C.so Venezia, 61, Milano: inesistente).

Marcello Diotallevi**.** Artista alquanto complesso per la ricchezza immaginativa e l'estensione poetica, che investe non solo *Progetti di volo* (1981) ma anche *Ritratti formato tessera* (1986), sino a giungere alla massima espressione nel corpo più importante della Mail Art: *Lettere al mittente* (1979) e *Lettere autografiche* (1982) per poi proseguire con *Fiabe al vento* (1990), *Lettere da Citera* (1994) e *Poemi d'amore* (1997).

In *Lettere al mittente* tutto si origina dalla consapevolezza di una comunicazione interrotta, da un disagio che induce all'inquietudine, dalla difficoltà di ristabilire l'ordine della comunicazione, in altre parole un contatto, poiché seppure il "mezzo", la lettera, rag-

giunga l'impossibile destinatario, questa non contiene alcuna informazione di *senso*: un atto mortificante per l'individuo e per la società.

Ancora più inquietante il fatto di non poter parlare di "messaggio", considerato che *Lettere al mittente* mira volutamente a non comunicare niente. Manca un'indicazione effettiva del destinatario - ridotto a una cifra - e un linguaggio "significato". Ciò porta all'annientamento, alla morte. E quando la lettera giunge al destinatario, come in *Lettere autografiche*, la comunicazione si annulla perché destinatario ed emittente sono la stessa persona. Diotallevi è consapevole che ignorare il destinatario equivale a disconoscere l'altro come possibile interlocutore, ma anche che uscire dall'ovvio equivale a inoltrarsi nel regno della fantasia. Ogni busta, infatti, contiene al suo interno dei fogli di cartacarbone di diverso colore, tagliati in forme irregolari e piegati insieme con un foglio bianco in modo da "riprodurre" le tracce delle timbrature e delle pressioni subite lungo l'arco del viaggio. È, come si può comprendere, un'operazione tautologica, un "indecifrabile" riflesso della cultura del secolo.

Nel 1984 Lancillotto Bellini entra a far parte del grande popolo che muove la *Mail Art*. Da allora ha rivolto un esclusivo interesse a questo settore creando una rete internazionale di rapporti e un consistente Archivio, "Arte Naturale", come unico punto di riferimento in una città come Verona.

Ispirato inizialmente dalla precedente attività di performer, le operazioni *My space my time*, *Auto-clichè*, *Nothing else*, e poi *Arte naturale non-stop project*, *Art/life*, *Time without time*, *Life is my favourite art*, manifestano una carica provocatoria e demistificante. Coerente all'idea della *Mail Art* quale forma dinamica in continua espansione, Bellini individua nel linguaggio praticato dai mailartisti l'atto di una pura trasgressione nei confronti di una comunicazione imposta dagli "ismi" del passato. È perciò importante il modo disinvolto e disinibito col quale i messaggi più disparati sono veicolati, scambiati o interferiti con altri; ciò permette di liberare negli individui una creatività realmente spontanea, giocosa e generalizzata. Un esempio l'artista lo offre nella mostra, organizzata a Verona nel

1986, *Tra corrispondenza e arte*. Ma non si discosta *Natural Art Postcard Project*: entusiastica partecipazione di mailartisti da ogni parte del mondo accomunati dal desiderio di uno scambio dei lavori.

Gli anni Sessanta vedono in Francia una serie di scambi tra artisti che annunciano il sopraggiungere della *Mail Art*. E' tuttavia nel 1970 che la VII Biennale di Parigi include al suo interno una sezione speciale sulla *Mail Art* curata da J. M. Poinsot. Passano pochi anni ed ecco presso Balland di Parigi, nel 1974, *Art and Marginal Communication*, a cura di Hervé Fischer.

Nel 1980 si ha *Premier festival international de la carte postale d'avant-garde* curato da C. Rigal in vari luoghi espositivi di Parigi: Centre Georges Pompidou, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musés des Art Décoratifs, Galerie de la Lampe dans l'Horologe, ecc.

Nell'ottobre del 1981 Daniel Daligand e François Guinochet inaugurano a Parigi *L'Arte Postale dentro e fuori* allo scopo di registrare quanto è da considerare "dentro" il sistema dell'arte e quanto è, invece, "fuori". Per i curatori, il mailartista agisce con coscienza sulla portata delle sue azioni o si accontenta di praticare la *Mail Art* come un gioco senza conseguenze? Per quanto "La mail-art non ha il potere di cambiare il mondo ma esprime il desiderio universale di un mondo nuovo" (Ghaumet), per Daligand il fatto d'essere non classificabile la rende diversa dalle altre manifestazioni d'arte, sia perché mezzo di comunicazione, sia perché mezzo di scambio.

Come risulta dalla limitata partecipazione, la *Mail Art* in Francia non è mai veramente esplosa, nonostante l'attività di artisti come Daligand, Blaine e l'apporto del critico J. M. Poinsot. Permangono tuttavia buoni indizi istituzionali come la mostra *Artension*, l'ausilio di gruppi come *Collar and Cuffs* e delle riviste come *Reviuw*, *Mani Art*, *Ljmit3* e *Bandes*, ecc.

I primi segnali di *Mail Art* in Germania si hanno agli inizi del 1970, ma è del 1975 la prima importante mostra alla Reflection Press Gallery di Stuttgart: *Postkarte*. È in ogni caso il Paese che, come l'Italia, si è mossa con mostre come *Arte Correo Special/Art*

in Contact del 1976, *International Post Card and Correspondance Show* del 1977... Ma è anche la nazione dove gli artisti hanno espresso il loro progetto di libertà. Poiché non determinati ma liberi, i mailartisti hanno contribuito – grazie alla loro operosità – allo sviluppo della comunicazione. In questa è infatti riflessa la loro immagine, il desiderio di vincere le dislocazioni spaziali e temporali mediante la produzione di un'arte che pone il soggetto in rapporto con gli altri. Guidati da tal entusiasmo, i mailartisti s'immergono nel processo della comunicazione per soddisfare l'arte e la vita.

Alla fine degli anni Settanta Jurgeh O. Olbrich accoglie nel suo spazio privato posto in Kunoldstrasse 34, a Kassel, la *Mail Art*. Attiva sin dal 1977, la Kunoldstrasse 34 pur provando a uscire dalle condizioni imposte dal sistema postale ha trovato serie difficoltà di gestione. Le operazioni effettuate, come la *Kunst-Garten-Schau*, per la quale Olbrich si è fatto "giardiniere" di 100 artistici lavori di Mail Art, o la *Galleria da tavolo*, che comprende più di 550 lavori di artisti di tutto il mondo e che Olbrich porta in ogni casa che la richiede, è un esempio delle innumerevoli attività.

L'esposizione *The Envelope-Show*, del gennaio 1985, ha messo in evidenza la corrispondenza di artisti di circa venti Paesi: le opere sono state raccolte sia quotidianamente sia inviate per l'occasione e rimandano a due precedenti esposizioni: *A la carte-Post-card-show*, del 1980, e *Stoppend-chain-letters*, del 1982.

Intorno allo stesso periodo, 1975, si muove Klaus Groh. Per l'artista la *Mail Art* è il luogo della realtà sociale. Una realtà che non si può immaginare senza lettere, ovvero senza un mittente, un destinatario e un postino. Non è possibile un mondo in cui è assente il godimento della lettura di una lettera. Questo potrebbe essere solo l'inferno. La *Mail Art* deve la sua esistenza al bisogno di esplorare le possibilità attuali della produzione culturale insolita, ma anche all'avvistamento di un'ideazione di forme elementari di comunicazione e di articolazione. Essa dimostra, in fondo, che ogni strada è percorribile e che ogni persona è in grado di fare tutto ciò.

Agli inizi degli anni Ottanta risale l'attività di Peter Küstermann. A lui si devono le interviste-video ad artisti di varie nazio-

nalità effettuate a domicilio: *Peter's endless art video*. In queste è possibile ascoltare in "viva voce" la storia delle persone che hanno trovato nel sistema un mezzo per divulgare il proprio lavoro e come organizzarsi per creare degli Archivi quale conseguenza di un rapporto interpersonale.

Anche Henning e Angela Mittendorf si avvicinano alla *Mail Art* verso il 1980 e trovano nella creazione di timbri incisi a mano su gomme da cancellare la massima espressione creativa, in considerazione della preparazione tecnica di grafico e incisore di Henning. Indicativo quello su Cernobyl, *Remember Tschernobyl*, con il reattore atomico che esplode, cui fanno da corona dei bambini, e quello in cui marciano frontalmente gruppi di soldati diversi nel deserto di un'oasi di croci.

Robert e Ruth Rehfeldt sono la coppia attiva a Berlino Est dagli anni Settanta sino al 1993, anno in cui muore Robert: di questi resta testimonianza nelle opere di grande formato realizzate all'inizio della carriera, nei messaggi grafici e nei collages d'ispirazione futurista e dadaista. Nelle cartoline, timbri e manifesti si ritrovano spesso inviti alla creazione di un mondo migliore, a unire insieme le idee o a vivere dell'arte altrui. Di Ruth sono da segnalare le due ultime comunicazioni inviate a Vittore Baroni: una cartolina del 1990 che riporta alcune croci con la scritta "la mia ultima azione di mail art dalla GDR" e la busta listata a lutto del 1993 con un poster del marito Robert e un adesivo: "I am dead 28.9.93".

Nel 1982 Guy Bleus realizza in Belgio il suo progetto *World Art Atlas* con 459 artisti provenienti da 46 nazioni. Ama firmarsi col numero 42.292 e ha dato vita a certificati per "matrimoni istantanei", false carte d'identità, francobolli e timbri con i quali si esibisce in performances come, ad esempio, rivestire il corpo nudo di una modella, ecc. Autore di cartoline, buste, pacchi, telegrammi... ha realizzato delle manifestazioni servendosi di media diversi sino a produrre cataloghi piuttosto curati: *Are You Experienced?* del 1981 e *World Art Atlas* del 1982.

Il testo *Sociologia della Mail Art*, che Bleus scrive nel 1988 e che

segue *Arte e scambio: un'introduzione*, compendia in parte la sua "filosofia". Una dottrina che deborda dalla pura strada tracciata dai mailartisti e fa perdere la vera identità quando sostiene che per far vivere la *Mail Art* è necessario tener conto dell'affermazione sociale, dell'accordo tra le aspettative personali e le interazioni dei membri, ecc. aspetti che il sistema ha da sempre rigettato proprio perché vessillo di una civiltà "automatizzata".

In Svizzera le prime notizie sono del 1975, ma è nel 1977 che Ruedi Schill organizza a Lucerna *Post Card/Postkarten* e, nel 1978, *Apropos/Audio Art Cassette Show*.

Si deve a Günther Ruch la realizzazione di *Clinch Magazine* e l'idea di allargare gli spazi creativi invadendo quelli della musica, della *Poesia Visiva* e della rappresentazione in modo da farne un grande mixer.

Oltre all'attività di Armleder, di Joe Fleury, merita rilevare quella di H.R. Fricker, volta alla produzione di francobolli. Il suo contatto con Baroni, Cavellini, Held, Bleus, Günther, Rüch, Maggi, ecc. lo ha portato a prediligere l'immagine rappresentativa di un mondo contaminato all'interno del quale l'uomo è solo uno spettro, un fantasma i cui occhi invadono l'intero volto.

In Spagna le prime notizie risalgono al 1976 quando alla Sala Candor di Madrid si apre al pubblico *Mail Artexibition International*. Nel 1978 è invece l'Atelier Bonanova a organizzare a Segovia *Black on White International Mail Art Show*.

Oltre a Miguel Jimenez, Antonio Garrido Moreno, Jaume Rocamora, Manuel Ruiz, il personaggio di spicco resta Pedro Bericat, sia per l'originalità dei suoi interventi, sia per le opere riprodotte in diapositive e l'utilizzo di locandine d'epoca di film come quello di George O'brien e Janet Gaynor in una scena di *Amanecer*.

In Bulgaria troviamo operante un cileno che ha scelto l'esilio piuttosto che il silenzio: Guillermo Deisler. Editore, poeta visuale, scenografo e mailartista, ha operato in molte parti del globo nella speranza di sensibilizzare le nazioni sulla difficile situazione in cui

si trova a vivere la popolazione cilena. Scopo del suo progetto, che potrebbe definirsi il primo e l'ultimo, è di indurre a un allargamento nel mondo dei limiti e delle norme della coscienza sociale in modo da porre fine all'oppressione e all'ingiustizia cui porta l'imperialismo.

Nella ex-Jugoslavia, oltre a Bàlint Szombathy, Andrej Tisma e Balint Szombathy, opera Miroljub Todorovic. Il suo lavoro costituisce un ulteriore passo avanti rispetto alla *Poesia Concreta*, *Visiva* e allo stesso *Signalismo*, di cui Todorovic è animatore. Rompere la base del linguaggio partendo dalle sue molecole (parole) e atomi (lettere) equivale ad assumere un orientamento contestatario. Ne deriva una forma vigorosa che alterna il predominio dell'immagine al predominio freddo delle lettere utilizzate come elementi costitutivi della stessa. La poesia signalista si qualifica perché macro-opposizione alla poesia linguistica e alla poesia interlinguistica. Essa è perciò una "semiological poetry" (1975). La *Mail Art* non è l'insieme dei "segni", ma è essa stessa un "segno", che intende avvertire o richiamare l'attenzione su qualcosa.

Ruota proprio su questo l'interesse di Todorovic, seppure non abbia mai fatto esplicita menzione della *Mail Art*, servendosene solo per veicolare i propri messaggi. Quella di Todorovic è un'arte della mediazione per la quale, in conseguenza all'integrazione dei media postali, la comunicazione diviene scopo universale.

Nenad Bogdanovic è legata al "Secondo Manifesto" (*Mail Art Magazine*), all'interno del quale raccoglie gli interventi dei più importanti mailartisti, e ai progetti come *Imprimes Tnckahnue* realizzato a Odzaci nel 1985.

Per Dobrica Kamperelić il problema è il sesso nella cultura non solo balcanica ma nel mondo. Poiché lo sfruttamento ha condotto a una perdita d'identità, eccola fare del nudo una forma di relazione universale, un "oggetto" di semplice apparenza, ma di cui ci si alimenta di nascosto. Solo una nuova consapevolezza, rappresentata da una cicogna che porta il nuovo nascituro, la *Mail Art*, potrà fornire un'adeguata sensibilizzazione e forse una nuova immagine. Tutto dipende dall'apertura e lettura del telegramma

cui l'artista affida il suo messaggio.

In Ungheria le figure di spicco, oltre a Torma Cauli e Bakos Zoltàn, sono Géza Perneczky e Gabor Attalai.

Attalai cambia le posizioni dei vari Paesi sulla carta geografica o sul globo nell'intenzione di diffondere le possibili conseguenze che potrebbero verificarsi da un eventuale cambiamento delle stesse. Insieme a Perneczky e Attalai troviamo György Galántai, Tamas Soòs ed Endre Szkárosi.

Galántai, il cui nome è legato ad *Artpool – Communication Cooperation* – Budapest, oltre ad essere un personaggio di spicco è un grande sostenitore di eventi mail come quello a Fészek Klubban nel 1982. Indicativi gli "eventi sonori" come *Concert over the Phone* di Budapest, Vienna e Berlino del 1983.

A Tamas Soòs si deve *Day Art*: rivista in cui sono raccolte, con indicazione degli autori, le opere più significative. Vi compaiono personaggi come Assadour, poi indirizzato verso la grafica d'arte, Kijn-Nam Baik, Sung-Jim Cho, Isabella Gustowska e altri.

A Szkárosi (SzkárosiTransPoetryWorks), poeta teatrante, si deve invece la lunga serie di concerti e di performances, come l'atto performativo realizzato a Bologna, nel 1986, dopo aver predisposto della legna da ardere. Accesso il fuoco, insieme all'amico Bernathy, e rivolto al pubblico ha pronunciato: *Intanto scaldatevi*.

In Polonia, sebbene la difficile situazione politica, operano Pawel Petasz, di Elblag, e Alexandra Holownia, di Poznan. Si deve in ogni modo all'attività divulgativa di *Commonpress* l'espansione della *Mail Art*. La rivista può permettersi di uscire in modo primitivo e semplice perché non ha né una motivazione commerciale né dipende dai critici dell'arte.

Intorno al 1980 opera Piotr Rypson e successivamente Henryk Bzdok. A quest'ultimo si deve la realizzazione di timbri di gomma in versioni diverse con i quali annulla le lettere secondo la burocrazia ufficiale.

Nel 1975 si ha in Argentina l'*Ultima Exposicion de Arte por Correspondencia*, a cura di Edgardo Antonio Vigo e Horacio Zabala alla

Galleria "Arte Nuevo" di Buenos Aires.

Attivo sin dagli anni che hanno portato Clemente Padin a scegliere esilio, Edgardo Antonio Vigo ha realizzato con carta riciclata (nel modo di una copertina e con bolli originali) le sue buste filateliche al cui interno si trovano francobolli, poemi e altro. Come Padin, anche Vigo fa capo a slogan di tipo sociale e politico; a problemi che affliggono le persone più povere, come: "Liberate Palomo" (in memoria del figlio Abel Luis arrestato nel 1976 e mai ritornato a casa, cui Maggi nel 1980 dedica la prima mostra di Mail Art fatta in Perù e relativo catalogo). A lui si deve l'assemblaggio di francobolli, *Our International Stamps / Cancelled Seals* (1979-93), e i timbri di un progetto collettivo: raccolta di opere sperimentali quanto mai singolari.

L'attività di Graciela Gutierrez Marx s'intreccia con quella di Vigo e con lui firmano, fra gli anni '70 e '80, le opere con un unico appellativo: G.E. Marx Vigo. Un chiaro esempio è la cartolina con la scritta in nero *Jail* (prigione) e una parte ripiegata che nasconde la scritta rossa "libero".

Marx tende principalmente a realizzare francobolli, cartoline e timbri con testi come "la poesia è nostra utopica resistenza marginale". Originale il progetto di francobolli realizzato assieme a dei bambini di un asilo "per un'arte di base senza artisti".

Oltre ad artisti come Jorge Orta, Horacio Cabala, Mabel Giaccarini, Samuel Montalvetti, Hilda Paz, Irene Rocchetti e Tana Vigo, importante è l'attività svolta dai poeti visuali e concreti che hanno fatto dell'Argentina il loro banco di prova. Si tratta di Joaquim Branco, Jorge Caraballo, Robin H. Cohen, Aveliño De Araujo, Mauricio Guerriero, Alberto Harrigan, Hélio Lete, Luiz Costa Neto, Damaso Ogaz, Ramón Pereira, Falves Silva, Jaldete Soares...

In Brasile la *I Exposicão Internacional de Arte Postal*, curata a Recife da Paulo Bruscky e Ypiraga Filho, risale al 1975. Nel 1977 è il Museum de Arte Contemporanea de Universidade di San Paolo che si apre per ospitare *Visual Poetry/Poetical Visuals* con una sezione dedicata alla *Mail Art*. Ma la prima vera manifestazione resta quella organizzata nel 1981 da Walter Zanini alla Biennale di San Paolo.

In considerazione dei precedenti artistici, ma soprattutto per la presenza di Leonhard Frank Duch, che abbraccia la "filosofia mail" intorno al 1975, questa è accolta con interesse sia perché instaura un dialogo a larga distanza e rompe il silenzio di molti sudamericani costretti ad allontanarsi a causa della dittatura militare, sia perché si pone come atto politico di testimonianza e solidarietà, sia per il suo effetto decentralizzante, poiché permette la circolazione delle opere e fa fronte alla "centralità" dell'arte istituzionale. L'aspetto estetico-ideologico, la sua forma di produzione e circolazione, sono infatti le peculiarità che portano ad allargare il circuito in cui l'artista si trova a vivere.

Negli anni Settanta sono pochi gli artisti interessati al fenomeno, ma a partire dal 1979, con la prima esposizione di *Mail Art* per iniziativa di Aarón Flores e successivamente con l'istallazione di *Sebastián* al museo Carillo Gil, sono proposte come progetti mail *Testimonios de Latinoamérica* di Ehrenberg e *America en la mira* del FMTC. Dal 1980 in poi prendono vita eventi come *Aquí*, di Manuel Marín, e gruppi come *Solidarie* (di valenza sociale cui facevano parte mailartisti di tutte le nazioni: Maggi per l'Italia, Daligand per la Francia, ecc.) e *Colectivo3*, 1981 (con valenza artistica), che pubblica il bollettino internazionale *Post-art*. A questi vanno aggiunti artisti come Leòn Ferrari, Mauricio Guerriero, Lùcia Fonseca, Mauel Marín, César Espinosa (che ha organizzato a Città del Messico la *Biennale d'Arte Alternativa*) e l'artista salvadoreño Jesús Romeo Galdamez, che ha realizzato, tra l'altro, l'operazione denominata *Desaparecidos políticos de nuestra America* (premiata alla Prima Biennale di La Habana, Cuba), Dario De Souza, José Roberto Sechi e Gilberto Prado. Di Jesús Romeo Galdamez va rilevato la sua libertà dalla prigionia, soprattutto per opera dei mailartisti di *Solidarte* che si sono attivati nelle diverse nazioni a sensibilizzare l'opinione pubblica. Nel 1987, in collaborazione con Fonseca, Prado realizza *Babel Torre de Bambu* presso il Camps da UNICAMP (Brasile), *A Terra e Seus Terraqueos EM 88* al Clube de Criaç□o di San Paolo e, promossa dalla Universidad Estadual de Campinas, UNICAMP, *Wellcomet Mr Halley* nell'agosto del 1985, sempre a San Paolo. Merita segnalare il manifesto d'invito con una

mano aperta che fa da sfondo a una stella a cinque punte quale riflesso di una sagoma che richiama il celebre disegno leonardiano dell'uomo di Vitruvio. In alto si stacca perentoriamente il tema: *Stop the Star's War*. Ai numerosi impegni con Lùcia Fonseca, Prado coniuga anche la stesura del bollettino *Wellcomet* (in molti dei quali compaiono artisti italiani e francesi) e una serrata attività organizzativa di performances e d'insegnamento d'arte plastica all'Unicamp. A lui si deve, nel 1995, l'organizzazione dell'evento multimediale *Arte do XXI siglo*.

Le notizie sulla *Mail Art* in Giappone provengono dal Gruppo "Gutai" e precisamente da uno dei suoi rappresentati più attivi, Shozo Shimamoto, che ha dato il suo contributo poiché co-organizzatore nel *Progetto ombra* di Maggi a Hiroshima nel 1988. La sua presenza all'interno della Mail Art si deve alla noncuranza dei critici nei riguardi della nuova forma d'arte e al loro eccessivo interesse per i quadri giapponesi "ukiyoe" e "korin" nei quali si esalta più che il dato creativo quello esotico ed eccentrico. Nonostante Jiro Yoshihara apprezzasse l'attività artistica di Shimamoto per i modi innovativi, i risultati conseguiti furono piuttosto demoralizzanti. Lo scioglimento del Gruppo, intorno al 1976, contribuì ad aprire un nuovo orizzonte: quello della *Mail Art*.

Un altro personaggio di spicco è Ryosuke Cohen, impegnato in un unico grande progetto del 1985: *Brain Cell*. Si tratta di un'opera collettiva su foglio Uni A3 costituita da immagini tratte dalle corrispondenze raccolte e sovrapposte caoticamente. Secondo Cohen e Maggi, *Brain Cell* corrisponde alla struttura del cervello vista attraverso il microscopio, con migliaia di neuroni aggrappati assieme e stratificati nel modo cui corrisponde, appunto, il circuito della *Mail Art*.

Attivo sin dal 1980, ha impegnato il suo tempo solo in questa operazione, coinvolgendo artefici di molte nazionalità e realizzando quello che si potrebbe definire il sogno di una filosofia di vita: *Arte come informazione!*

All'attività di Cohen si affiancano Byron Black, Masami Akita, Keiichi Nakamura, Kazunori Mura Kami (cui si deve lo sviluppo

della "rete") e il duetto Makuta Takamura e Kowa Kato che, a Camage, organizzano, nel 1985, l'importante operazione denominata *Instruments & Tools Show*.

E il futuro?

La *Mail Art* si potrebbe definire un insieme annodato di contraddizioni e paradossi che ha portato studiosi di varie estrazioni a designarla in vari modi. Italo Mussa, ad esempio, scrive in *Mailartspace*, giugno 1981, che l'originalità della *Mail Art* sta nella "mancanza di produzione delle opere", poiché "si limita a nominarle, invocarle e scontornarle" annullando la sua essenza di "fenomeno della comunicazione". Seppure anche questa potrebbe essere una delle sue manifestazioni, permane la consapevolezza di un gioco inesauribile.

La ragione che ha portato prima all'annullamento del principio di fondo e poi l'allontanamento di personaggi di primo piano, come nel 1977-78 Antonio Ferrò, è certamente la sua totale apertura.

Scrive in una lettera circolare del 1981 Romano Peli:

> Ormai, di fatto, quasi più nessun mailartista rifiuta di partecipare a mostre organizzate in collaborazione con i canali ufficiali delle comunicazioni artistiche.
>
> Rimettendo in discussione allora una delle motivazioni principali che stanno alla base della Mail Art è forse iniziato il viaggio verso il suo declino? [2]

Con *Mail Art contro tutti* del 1980 si erano infatti individuati i rischi di un crollo della "filosofia mail" proprio sul terreno del ritorno all'ufficialità e alle operazioni espositive che richiedevano un "tributo economico" ai partecipanti.

Limitandoci alla situazione italiana e alla sua ripercussione in particolare negli Stati Uniti, il fatto di escludere dalla manifestazione alcuni artisti e di attuare il tradizionale regolamento di giudizio sulla "qualità" dell'opera o di chiedere un contributo economico, equivale a sbarazzarsi della *Mail Art* perché "struttura

alternativa" e "strategia rivoluzionaria".

Dall'altra parte c'è il rischio che l'innovazione si trasformi in un "modo d'essere" nell'artista cui è fatto mancare l'anima della rivoluzione. È il caso di Vittore Baroni, che scrive nel 1981:

> sto cercando una strategia perché mi sento spolpato da una pratica che rischia di essere solo una routine...

Si deve, dunque, alla sua totale apertura il declino della Mail Art? Si direbbe proprio di no. Intanto il bizzarro connubio di ciò che è serio, raffinato, rigoroso con quanto è sciatto, fatuo e insignificante è uno dei punti fermi del *movimento*. È questa doppia anima che la rende coinvolgente, perché nel suo canale può scorrere acqua proveniente da pantani sconosciuti come da sorgente viva. E' arte e non-arte, armonica e disordinata, irrita e addolcisce.

Quale futuro? Eliminando la consapevolezza dell'atto che possa produrre arte, si giunge alla sua stessa negazione poiché viene a mancare il senso della comunicazione. Se non esiste partecipazione non esiste necessità di rapporto e dunque di un sistema che pur entrando nelle case non apporta alcun cambiamento. Una strada d'uscita vi è, ed è quella offerta dall'Inismo, il quale non solo internazionalizza la parola ridandogli significato dissolto dal Lettrismo e ben accolto dalla Mail Art, ma realizza opere che implicano un momento creativo: quello dell'arte. Farla uscire dal canale di produzione, come ha fatto la Mail Art, è stato infatti negarle esistenza. Con il riconoscimento della dinamica dell'arte, che non coinvolge l'assunzione di metodologie sperimentate ma la proposizione di nuovi meccanismi, l'Inismo si è protratto in avanti sino ad abbracciare ogni possibile forma di conoscenza; da qui la Poesia astratta, il Sonetto ipergrafico, la Letteratura odeporica, La Letteratura prêt-à-porter, il Teatro, la Videoinipoesia, la Fotoinigrafia, la Cromoinifonia, ecc.

Ciò che la Mail Art ha fatto è stato informare i propri utenti ricorrendo alla mancanza di *senso* della parola-segno; ciò che fa l'Ini-

smo è comunicare, e lo fa recuperando il *senso* e ristabilendo il contatto tra artista e fruitore.

[1] Secondo Baj, l'inventore è il poeta francese Edouard Jaguer, che negli anni Cinquanta, per il movimento *Phases* da lui promosso, prese a far girare per il mondo, servendosi della posta, idee, riviste e intere mostre di *Phases*.

[2] *Archivio Mail Art*, Lancillotto Bellini, Verona.

V. Baroni, Mix (non datata). Collage

ARNAUT DANIEL
PRÉCURSEUR DU CONCRÉTISME*

par PIETRO FERRUA

La destinée critique d'Arnaut Daniel n'a guère connu de contre-coups depuis le Moyen-Âge, hormis la brève parenthèse romantique qui lui fut adverse. Sa réputation n'est basée que sur dix-huit poèmes, encore que plusieurs auteurs lui en attribuent bien davantage. A-t-il écrit des romans? La question, on le sait, est très controversée, et l'état actuel des études ne permet ni de rejeter ni d'acquiescer à cette hypothèse. Quoi qu'il en soit, Arnaut eut vite fait de s'imposer à l'attention de ses congénères qui s'inspirèrent de lui et l'imitèrent. D'abord ce furent les poètes provençaux eux-mêmes, tels que Peire Ramon de Toulouse, Guirart Calanson et Guillem de Nevers[1], ensuite l'école florentine du Dolce Stil Novo, sans doute Guido Guinizelli avant même que Dante ne le découvre et ne le proclame le meilleur artisan de sa langue maternelle («il miglior fabbro del parlar materno»[2]) et «le plus grand des poètes d'amour»[3] (d'un amour qui ne devait guère être aussi spirituel que celui prôné par l'auteur de la Divine Comédie, puisqu'il le punit tout de même avec le feu dans le Purgatoire parmi les luxurieux). On connaît la place que Dante lui assigne dans son panthéon lyrique personnel et les citations apologétiques contenues dans son *De Vulgari Eloquio*, sans compter l'imitation de son style qu'il fait dans ses «Rime petrose». Après lui ce sera le tour du Pétrarque[4] qui lui fait écho en le désignant comme «entre tous le premier» et le «grand maître d'amour qui honore son pays avec son style étrange et beau»[5]. Parmi les grands italiens qui l'on imité (ou cru l'imiter, ce qui revient au même puisqu'ils lui témoignent de la reconnaissance ou de l'admiration pour ce qu'ils ont cru avoir appris de lui) nous avons encore Luigi Pulci avec son Morgante Maggiore[6] et Le Tasse dans ses *Discorsi sul poema eroico*[7]. Mis à part les poètes créateurs eux-mêmes, les provençalistes, les dantistes et les pétrarquistes se sont également

occupés de lui au cours des temps selon un itinéraire que Gianluigi Toja[8] a laborieusement reconstitué. Bien qu'il fût connu et traduit en plusieurs langues déjà au Moyen-Age, mais surtout à partir de la Renaissance, il a fallu attendre jusqu'au XIXe siècle que Canello[9] nous donne la première édition critique d'Arnaut avec une traduction italienne de ses poèmes, bientôt suivie par celle de Lavaud[10], avec une traduction française en prose. Récemment nous avons eu les versions de Toja, déjà mentionnée, précédant de peu la très récente et dernière en date par les soins de Maurizio Perugi[11].

Philologues, linguistes, critiques et historiens de la littérature, cependant, n'ont guère fait de progrès au cours de sept siècles de recherches et discussions et on en est encore à se poser les mêmes problèmes déjà implicites au XIIe siècle:

Arnaut Daniel a-t-il écrit d'autres poèmes; est-il l'auteur de romans en prose; est-il un adepte du trobar clus ou du trobar ric; a-t-il été dans l'intimité d'Eleanor; qu'a-t-il voulu dire par «noigandres»; ses mots sont-ils un écran pour autre chose (d'anagogique, d'initiatique), etc. ...)? J'oserais même avancer que l'exégèse n'a fait que compliquer les choses encore davantage (et je n'y vois aucun reproche, bien au contraire l'humilité naturelle du chercheur qui ne croit jamais avoir trouvé ou doute alors de ses propres trouvailles) ou ajouter des doutes à ce qui était déjà peu probant. J'énumère, à tout hasard, quelques questions qu'on a pu se poser (et quelquefois pas du tout) mais qui de toutes manières n'ont reçu aucune réponse: quels manuscrits de Daniel, Dante a-t-il pu lire; y a-t-il vraiment une contradiction entre ce que Dante dit d'Arnaut Daniel dans *De Vulgari Eloquio* et dans le Purgatoire ou ne rapporte-t-il pas objectivement un jugement authentique de Guinizelli qu'il aurait pu connaître; qu'a voulu dire Dante (ou Guinizelli) par «prose di romanzi», «romans» comme genre ou «romans» comme langue; est-ce qu'Arnaldo se trouve au Purgatoire parmi les luxurieux ou les sodomites; est-ce que Daniel est l'auteur du Lancelot dont la lecture aurait perdu Paolo e Francesca ou est-ce qu'au moins Dante le croyait-il? Encore qu'il ne s'agisse pas de questions oiseuses, même une réponse satisfaisante ne saurait apaiser qu'une partie de notre curiosité scientifique sans épuiser les questions esthétiques et structurelles que soulèvent les

textes des dix-huit poèmes d'Arnaut Daniel.

Ezra Pound et la redécouverte d'Arnaut

Ezra Pound a été pendant longtemps «persona non grata» dans le monde littéraire, soit pour des raisons politiques soit à cause de son soi-disant dilettantisme. L'avant-garde et l'académie n'ont jamais fait bon ménage et il n'est donc pas étonnant que, par exemple, un de ses biographes déclare que son incompétence technique en Provençal était remarquable («his technical incompetence in Provençal was considerable»[12]) et qui surenchérit plusieurs fois à ce propos au cours de son ouvrage. On ne peut pas nier, cependant, qu'Ezra Pound ait été l'artisan de la redécouverte et relecture en clé moderne de la poésie hermétique[13] d'Arnaut Daniel. S'étant intéressé à la Provence depuis 1905 il n'a cessé de s'en occuper sa vie durant. Son œuvre et sa correspondance en témoignent. Quant à Daniel, qu'il a découvert à travers Dante, il le traduit, l'imite, l'introduit dans ses *Cantos*, en consulte les manuscrits dans diverses bibliothèques, en fait retranscrire la musique, lui consacre le mieux de ses énergies artistiques et intellectuelles. James J. Wilhaln s'en étonne qui dit «Ezra Pound, who used his own great gifts as a poet, has shown us what can and cannot be done with an obscurantist like Arnaut Daniel. Pound's English versions abound with verbal and metrical wizardry, yet, in the long run, one is tempted to ask the fatal question: Why so much art?»[14] La réponse se trouve évidemment dans le choix esthétique de Pound en faveur d'une langue «pierreuse» dont il retrouvait un vigoureux et merveilleux exemple dans les rimes audacieuses du poète provençal. Il le traite avec la même révérence avec laquelle Dante et Pétrarque le traitaient-ils? La passion de Pound est contagieuse et voilà que bientôt Thomas Stern Eliot découvre Daniel grâce à Pound et lui rend hommage. Tout à coup se dessine le portrait d'un Arnaut Daniel qui cesse d'être lettre morte, étudié à la loupe comme un spécimen étrange, et qui redevient source d'inspiration. Mais Pound ne dédaigne pas la philologie et se penche sur les étymologies, les manuscrits des bibliothèques Vaticane, Ambrosienne, etc ... étudie, traduit, consulte. Ses *Cantos*

contiennent la narration d'un voyage à Fribourg (in Brisgau) histoire d'aller consulter le célèbre lexicologue provençaliste Emile Lévy pour qu'il l'aide à voir clair dans quelques mots obscurs (Jeanroy reproche justement à Daniel de les avoir inventés de toute pièce) notamment l'expression «noigandres»:

> And I went to old Lévy, and it was then 6:30
> in the evening and he trailed half way across Fribourg
> before dinner, to see the two strips, of copy,
> Arnaut's, settant'uno R. superiore (Ambrosiana)
> Not that I could sing him the music.
>
> And he said: «Now is there anything I can tell you?»
> And I said: «I dunno, sir,» or
> «Yes, Doctor, what do they mean by *noigandres*?»
> And he said: «Noigandres! NOIgandres!
> «You know for six mon's of my life
> «Effery night when I go to bett, I say to myself:
> «Noigandres, eh *noi*gandres,
> «Now what the DEFFIL can than mean!» (*Cantos* 20)

En racontant cette histoire, fort probablement authentique, Pound – tout comme Lévy maître et personnage – soulève implicitement tout le problème du trobar clus, de cet hermétisme qui avait rebuté les romantiques et bien d'autres critiques d'Arnaut Daniel avant et après le XIXe siècle, et qui, au lieu de le repousser, l'attire, absorbé comme il est dans ses études d'entropie poétique, dans ses lectures de Fenollosa (il ne s'intéresse pas encore à Mallarmé[15]), dans sa quête d'une expression complexe et polyforme et en même temps très dense dans son contenu. Pound ne se doutait pas, toutefois, qu'en composant son *Canto n. 20* il aurait donné le signal de départ d'un nouveau mouvement d'avant-garde, le concrétisme brésilien.

Le groupe Noigandres de São Paolo**

En 1952 une étrange publication au titre inusité voit le jour à Saint-Paul du Brésil: *NOIGANDRES*. Personne ne connaissait la valeur de ce mot, même pas ceux qui l'employaient. Ils l'avaient emprunté directement d'Ezra Pound, découvrant ainsi Arnaut Daniel

à qui, dès lors, ils voueront une véritable vénération. Les concrétistes décident alors d'attribuer un sens à eux à ce mot, que même les lexicologues les plus férus ne s'accordent pas à définir, et le considèrent comme «synonyme de poésie en progrès, comme devise d'expérimentation et recherche poétique en équipe». (sinónimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em équipe)[16]. Qu'en est-il en réalité? Tout d'abord les transcriptions ne s'accordent guère entre elles, tout simplement parce que les divers manuscrits existants ne sont pas orthographiés de la même manière. Là ou le dernier en date des exégètes, Maurizio Perugi, choisit la graphie d'*Enuogandres*[17], d'autres copistes ont transcrit *de noi*, *nuoiz*, *'enoi*, *nui*, *notz*, *nos*, *nuo*, *nul* suivi de *gaindres*, *grandes*, *gandros*, *grandres*. Faut-il séparer les mots ou les fondre? Doit-on suivre Emile Lévy pour qui *gandre* est une variante du verbe *gandir* (protéger, garantir) ou M. Raynouard[18] qui admet un adjectif *gandres*. Grandsaignes d'Hauterive[19] et Pierre Malvezin[20] s'alignent avec Lévy; les *Grammaires Provençales*[21] de Hugues Faidit et Raymond Vidal de Besandun enregistrent également le verbe *gandir* mais aussi un adverbe *gandré*, signifiant «beaucoup», «assez», «passablement». D'autre part, s'il s'agit de deux mots distincts, que faire de *noi* qui pourrait signifier tout aussi bien *non*, (adverbe de négation), je *nie* (présent du verbe nier), *neige*, etc ...? Les traductions du provençal que nous propose la tradition ne sont pas très satisfaisantes et vont de noix muscade (Canello-Raynouard) à «préservation d'ennui» (Lavaud) et de «liberazione di tristezza» (Del Monte)[22] à «Rimedio contro Tristezza» (Perugi). À qui et à quoi se fier?

Lorsque un des trois fondateurs du groupe «Noigandres» s'attelle lui-même à traduire cette chanson, il se limite très prudemment à laisser le mot original provençal dans le texte[23] portugais. Par contre, lorsqu'il traduit – avec les deux autres fondateurs du mouvement – le Canto XX de Pound en portugais, il essaie de rendre l'accent allemand du mot DEFFIL (pour DEVIL) en jouant sur le mot suivant, le verbe «quer», auquel il ajoute un «r» rendant ainsi parfaitement l'ironie poundienne à propos de Lévy et de son accent allemand en anglais choisissant un mot imprononçable pour les personnes d'origine teutonne. Dans la traduction française d'un article

de Augusto de Campos «Pound made in Brazil» Marse Planès, jouant sur les ressources de la langue française, au lieu de déformer le mot «devil» (deffil) comme l'avait fait Pound, suit l'exemple du mot «quer» (querr), comme l'avait effectué Augusto de Campos et se sert du verbe «vouloir» le faisant devenir «fouloir» obtenant ainsi un «v» germanisé. C'est que la traduction créatrice est une des composantes des théories poétiques des concrétistes. Pleins d'admiration pour l'art actif de la traduction, selon eux inauguré par Pound, ils l'appliquent à l'œuvre de celui-ci et arrivent même à le convaincre de changer le titre de son recueil poétique de *Cantos* en *Cantares*. Les concrétistes, par ailleurs, ont adopté un mot d'ordre «economia , concentração ao máximo do texto português em equivalência ao original...»[24] d'après la leçon apprise de Pound et d'Arnaut Daniel. Leur propre poésie est tellement sobre et économique au point de vue des moyens, qu'elle en arrive souvent à se limiter au mot évocateur ou allusif ou à la série des rimes internes – par divers types de procédés originaux – qui ne sont pas sans rappeler les innovations de la célèbre sextine de Daniel et de celles que Dante a composées s'inspirant de l'exemple du troubadour provençal. Ce n'est pas par hasard que les esthéticiens de l'information – notamment Abraham Moles et Max Bense, pour me limiter à citer les plus ouverts aux problèmes de l'avant-garde – s'intéressent bien vite aux expériences des concrétistes brésiliens, qui contenaient le maximum d'information originale dans le minimum de matière[25]. Les concrétistes étaient attirés par Arnaut Daniel surtout en fonction de la structure de ses poèmes. L'intérêt pour la forme semble prédominer et il est très symptomatique Haroldo de Campos choisisse le titre de «Fome de forma» (= avidité pour la forme) pour une série de poèmes parmi les plus concis qu'il ait composés. Il est également significatif que Mary Ellen Solt, dans son *Panorama mondial de la poésie concrète*, ait accordé une grande importance au poème qui donne le titre au recueil et que Fred Rodgers lui consacre plusieurs pages d'analyse dans une excellente thèse de doctorat restée malheureusement inédite[26]. En formulant leur synthèse d'influences arnaldiennes, mallarméennes et poundiennes, les poètes concrétistes ont été accusés d'appauvrir le langage en le réduisant à quelques formules simples et décharnées.

Il s'accommodent fort bien de cette réserve et rétorquent que «toda disciplina artística implica uma voluntária limitação de meios, e exemplificariamos, em poesia, com a *terza rima* de Dante, ou, mais pronunciadamente ainda, com a rigorosa trama melopaica das sextinas de Arnaut Daniel, restringindo, forçosamente, o número de opções lingüísticas de ambos os poetas...»[27].

C'est tout naturellement que Haroldo de Campos, invité par l'Institut Culturel Italo-Brésilien de Saint-Paul du Brésil à la célébration du septième centenaire de la naissance de Dante, présente l'Alighieri non pas comme un poète classique mais comme un poète d'avant-garde[28]. Mais plutôt que de parler de la *Divine Comédie*, il analyse une des œuvres dites «mineures» de Dante, soit les «Rime petrose», qu'il fait dériver en ligne droite de la sextine d'Arnaut Daniel, pas tellement à cause de leur sensualité (thèse déjà développée par De Labroquette[29] et contredite par Jeanroy,[30] mais à cause de l'utilisation des paroles-rime et de la rigoureuse structure des vers, montrant que Dante avait innové sur Arnaut en inventant la sextine double de soixante vers basée sur cinq paroles-rime. Mais en expliquant Dante et Arnaut, Campos s'explique lui-même, ainsi que le dessein-dessin de la poésie concrète, où il n'est plus question de sextine – le superflu étant absorbé par la page blanche, elle aussi participant visuellement à créer la vision ou l'illusion poétique – mais seulement de mots, savamment placés et combinés en vue d'obtenir un effet tour à tour de dépaysement, de luminosité, d'intensité. Quant à savoir si les concrétistes obtiennent toujours (ou parfois) l'effet recherché cela reste à élucider. Pour le moment le comparatiste se réjouit de voir que l'itinéraire d'Arnaut Daniel se poursuit à travers l'histoire et ne cesse de nous réserver des surprises fertiles en bâtisseur de pierres vives.

* Texte d'une communication présentée au Centre Guillaume IX de Poitiers dans le cadre de l'International Congress of the Middle Ages and Renaissance en 1983.

** Lors d'un voyage au Brésil, en août 1985 sauf erreur, je rencontrai Augusto de Campos à qui je montrai ce texte. Il m'offrit de le publier mais nous convînmes que j'aurais d'abord revu et augmenté la partie traitant du concrétisme brésilien, ce que j'omis de faire. Les années s'écoulèrent et le texte resta inédit.

[1] C'est L. T. Topsfield qui nous l'apprend, cf. p. 196 de son *Troubadours and Love*, Cambridge, Cambridge University Press.

[2] D. Alighieri, *La Divine Comédie*, «Purgatoire», XXVI, 117.

[3] Id., *De Vulgari Eloquio*, 2.

[4] F. Pétrarque, *I trionfi*, IV, 40.

[5] Ivi, 42.

[6] Topsfield, *Op. cit.*, 270.7.

[7] *Ibid.*

[8] A. Daniel, «Arnaut e la critica», in *Canzoni*, a cura di Gianluigi Toja, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 63-145. L'étude la plus exhaustive en la matière.

[9] U. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello (Halle, 1883).*

[10] R. Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, édition critique d'après Canello avec traduction française et notes, Toulouse, Privat, 1910.

[11] M. Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Napoli, Ricciardi, 1978.

[12] P. Markin, *Provence and Pound*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 3.

[13] Éliminé le *trobar*, reste encore l'hésitation entre le *trobar clus* et le *trobar ric*, laquelle des deux épithètes s'applique-t-elle mieux à Arnaud?

[14] Cf. *Seven Troubadours, The Creators of Modern Verse* , University Park and London, The Pennsylvania State University Press, n.d., p. 18-19.

[15] Augusto de Campos nous révèle qu'à la suite de deux de ses articles et de quelques échanges de lettres, Pound finit par lire Mallarmé, cf. «Pound made (new) in Brazil», *Les cahiers de l'Herne*, Ezra Pound, I, 1965, p. 278.

[16] Cf. A. de Campos, H. de Campos, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paolo, Invenção, 1965, p. 177.

[17] Cf. *Provenzalisches Supplement* – Wört, Leipzig, Reisland, 1904, p. 35.

[18] Cf. *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec l'Europe Latine*, Tome III, Paris, Silvestre, 1844, p. 422.

[19] Cf. *Dictionnaire Français. Moyen-Age et Renaissance*, Paris, Larousse, 1947, p. 315, 432, 435.

[20] Cf. *Glossaire de la Langue d'Oc*, Paris, 1908-9, p. 204.

[21] Cf. à p. 35 de la deuxième édition réimprimée en 1973 par Slatkine à Genève.

[22] Cf. *Studi sulla poesia medievale*, Napoli, Giannini, 1953, p. 90.

[23] Cf. coupure non identifiée d'un journal brésilien en ma possession: «Noigandres» par Arnaut Daniel, trad. de Augusto de Campos.

[24] H. de Campos, «Tradução tradição» in E. Pound, *Cantares,* Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, s.d., p. 151.

[25] Cf. *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1968.

[26] F. G. Rodgers, *The Literary Background of Brazilian Concrete Poetry: the Impact of Pound, Mallarmé and Other Major Writers on the «Noigandres» Group*, Ph. D. Dissertation, Comparative Literature, Indiana University, August 1974, X-280.

[27] *Teoria de poesia concreta*, p. 134.

[28] Cf. «Dante e a poesia de Vanguarda», in *O Meu Dante,* ouvrage collectif, São Paulo, Instituto Cultural Italo-Braileiro, 1965, p. 90.

[29] Cf. *Autour de Dante*, Paris, 1920, p. 736.

[30] Cf. «Dante et les troubadours» in *Dante, Mélange de critique et d'érudition*, Paris, Lux, 1921, pp. 15-17.

ABSTRACTS

La società degli uomini e la società dei mercanti
The society of men and the society of merchants

At the beginning the Capitalism was marked by a rational action to be inclined to gain, but there was no desire to dominate the economic activity.
The laboriousness, commitment and knowledge were covered by a religious significance. With the passing of time, the capitalism has lost this ethical-religious peculiarity, bringing about only the tendency to profit in order to life.
The quantification process, which is characteristic of the economic activities, has gone beyond the economic sphere, because it is extended from
the attitude of man towards things to the people and himself: men are valued as objects through an exchange value and perceive themselves as a marketable commodity. The relationship with fellow human beings has become of strangeness, or even hostility, because they have all become potential competitors.
The act of consuming, which should be a human production experience, has become essentially the satisfaction of aspirations artificially provoked. We live, therefore, in a world of alien things of which we know nothing, and the only relationship we have with them is that we use and consume.
The knowledge of himself, nasce te ipsum, that in the great tradition of Western thought was the very condition of virtue, honesty and happiness, is no longer a value, while the knowledge of human behavior has become a tool to better manipulate people, as part of market research, advertising,
political propaganda, etc.
The merchant society mainly refers to things, which are still and describable. The human society refers to man and to the human experience that are, in principle, indescribable.

Le sculture in terracotta del Komaland
Komaland sculptures

Since the 1984 archaeological investigation (Anquandah and al.) and the publications subsequent to them, Komaland has become a subject of lively discussion among art historians and art critics, archaeologists and anthropologists. Koma art works which had been collected, at the time seemed to be strange, meaningless and undated: perhaps, they were considered modern handicrafts authored by some anonymous hinterland ethnic contemporary group. After the Anquandah exploration and observations, they assumed the status of culturally significant classical African art belonging to a dynamic Iron Age located in northern Ghana. They present a fascinating subject and possible cultural linkages with some Senegambian

and Malian findings culturally significant and meaningfull.

Rita El Khayat: un percorso d'eccellenza
Rita El Khayat: a path of excellence

Who is Rita (Arabic name Ghita) El Khayat: She was born on the 1st of October 1944 in Rabat. After a very difficult childhood, she lost her father at the age of 14, remaining with her mother and 5 younger brothers; The sixth one was born 4 months after her father's death. She went to the most prestigious French language schools of Rabat, and in a very short time she mastered the French language, the most powerful 'tool' to advance in the Way of freedom of expression, in order to go along the path of 'excellence' her father put her on. That's the huge, unavoidable inheritance the father left her, in any field of Life!
First female psychiatrist of Maghreb, she is called the "Sewer of Women Pains".
First French-speaking female journalist, feminine voice at the cinema-radio-television of Moroccan TV Station and at the Moroccan Cinematographic Centre (Rabat), 1972-1977.
She belongs to that handful of Moroccan women with the double cultural identity, i.e. Arabic and French, who decided to write in French language.
Indefatigable Woman, she travelled three times all over the World, attending a huge number of Conferences and leaving a long and visible track on the real condition of Arabic Women, on Human Rights and on the construction of peace among the populations.
She writes: "I'll never be able to imprison my ideas, because they are free like the breeze, blowing in an unlimited and unending space".
Thanks to all what described above and much more, this text titled 'A Pathway toward Excellence' tells the story of a special, versatile Woman and eclectic writer.

Rita El Khayat: una voce magrebina
Rita El Khayat: a voice from Maghreb

Rita El Khayat, the first woman psychiatrist in the Maghreb and scholar of Immigration has always been committed to peace, has become a symbol of the struggle for the emancipation not only of the female, but all that is not the West. She was the first woman in the long history and culture of Morocco to write a ruler, Mohammed VI, exactly four days after his coronation.
The author's observations take us away from the usual imagery of Arab women, also in the tradition of European artistic literary, or as a mysterious and sinuous, which charms with its disturbing movements. In this vision a reality imposes itself sharply opposed to the idyllic contemplation of the woman who is placed, against his will, in a context of profound inequality.
In a context of deep uncertainty about the future of the Arab woman, Rita El Khayat stated his position: "I am a woman and a writer, and my words are swords against all injustice!".

Il problema della coscienza
The problem of consciousness

On the contemporary philosophy of mind there is an interesting and rich debate around the topic of consciousness. One of the most difficult task for a philosopher of mind today is to comprehend on a coherent way the role and the structure of phenomenal properties. Some philosophers want to convince us that phenomenal properties are completely reducible to physical properties while others admit that our consciousness has a non physical feature.
My aim in this paper is to provide a dualist perspective to solve the problem of consciousness by stating that there are some intrinsic, subjective and non physical aspects of our sensorial experience of the world which can't be identified to our brain's states. I maintain that the phenomenal facts are ontologically distinct from the physical facts and they are not reducible to them. I will demonstrate this thesis by clarifying the relevance of conceptual analysis inside this view. We need the conceptual analysis to reduce any kind of phenomenon to its fundamental properties. I will show, through several arguments and mental experiments, that we can't deduce phenomenal truths from a complete physical knowledge of the world. Since we can't support a reduction just on a posteriori identities between different kinds of phenomena, I maintain that the missing af a necessary conceptual connection between phenomenal properties and physical properties rules out reductive physicalism. Consequently, if we want to solve the mind-body problem we definitely need a dualist perspective.

La lingua wolof: discorso come paesaggio
Wolof language: speech as landscape

The Wolof language, spoken mainly in Senegal and not only by the members of the Wolof ethnic group, has amazed the first explorers of Africa for euphony and rationality. Jacques-François Roger in the Philosophical Researches on the Wolof Language (1829), argues that this language is "better conforming to the nature of things" than French. It continues to be a subject of study by contemporary linguists especially for the topological aspects of its syntax, such as in the grammatical categories expressing spatial-topological relations. According to them the Wolof language functions in the form of a metaphor, the language viewed as a landscape. This is due to the fact that the argumentative sequences are constructed in terms of locations, orientations and paths proceeding from reference points. The topological nature of the language is surprisingly linked to the frequent use of metaphors. They are images and figures, like in the active imagination of Bachelard's matter, which brings to light the reality of the unseen, placing before our eyes, and giving us in our hands, a thought or a feeling.

***L'archiduc sans frontière* de J.-L. Sarthou**
***The archduke without frontiers* by J.-L. Sarthou**

Wounded by the tragedy which struck his bride, Louis Salvator of Habsbourg runs

away from the hellish life at court. He sets off in pursuit of a land of paradise where his love, no longer forbidden by protocol, can extend to all people.
Majorca becomes his favourite residence, his social laboratory. There he develops a cultural and just tourism, promoting its culture and produce. He transmits his passion to his guests, his cousin Sissi, his friend Jules Verne and many scientists and writers. The deaths accumulate in his near circle and crisis shake Europe: The Risorgimento, Napoleon III in Italy, the execution of the emperor Maximilien, the mysterious death of the Kronprinz Rodolphe, the murder of Sissi, the murder attempt of Sarajevo, the explosion of the 1st world war... Louis Salvator keeps his faith in a better future enlightened by reason.

Mail Art: Note per una ricognizione storica
Mail Art: notes for a historical overview
Originated in 1962, from a Ray Johnson's idea to produce art outside of the main channels, *Mail Art* has found further around the world overcoming geographical and cultural distances. Difficult to draw up a list to enumerate the artists, events, and documents collected in personal archives and never offered to the public; the only one limit is the postal system, which does not allow sending letters, postcards and other items if not in compliance with the rules, which vary from country to country. Free, however, the use of the means of production, ranging from collage to photography, from printing processes to the drawings. Seals and stamps, in fact, are known primarily for their visibility and ease of use on parcels, postal tubes, postcards, letters, etc.
After the birth of the Ray Johnson's New York Correspondence School, Mail Art begins to break every dike border and settle in around the world, from Italy to Russia, from Germany to Brazil, Mexico, Cuba, and so on. An art beyond art, far away from the idea of possessing technical skills and specific gifts to create real masterpieces. Only the social dimension is enhanced, a value that is the basis of coexistence among peoples.

Arnaut Dadiel, précurseur du Concrétisme
Arnaut Dadiel, precursor of Concretism

The notoriety of this Provençal poet was then based on only eighteen identified poems and the great Italian poet Dante became one of his more ardent admirers. He was held in great esteem by his peers including Eleanor soon to be a Queen. History then fagocitated the Provençal culture, for political and religious reasons. Thanks to Mistral and the Félibriges, there was a revival of interest for that language and its poetry during the 19th Century.
Later, the American avant-garde poet, Ezra Pound, dedicated his young energies to the preservation of that culture and revisited particularly Arnaut Daniel. Based on his reevaluation and analysis, one generation after, a group of Brazilian intellectuals, falls in love with this poet and starts a national version of Concretism (already existing in Switzerland and Argentina, etc.) inspired by Arnaut Daniel. Their banner will be "Noigandres" that becomes the title of their first literary review, a term whose actual meaning is and remains an object of debate.

NOTRE ESPACE POÉTIQUE

Bérénice ha il piacere di proporre la lettura di due poetesse selezionate tra autori contemporanei. Una italiana, l'altra francese.

Maria Gabriella ADAMO, già nota per i consensi ottenuti come poetessa, è professore ordinario di Linguistica Francese presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Messina. La sua attività creativa conferma senz'altro una consolidatissima tradizione di Poeti-Scrittoti/Professori universitari nell'area della francesistica italiana. Tra questi ricordiamo Mario Bonfantini, Luciano Erba, Mario Luzi, Maria Luisa Spaziani, Giorgio De Piaggi, Valerio Magrelli. È forse *un hasard heureux* o *un hasard objectif*? Noi pensiamo che la preferenza professionale rivolta all'ambito della lingua e della letteratura francese non sia estranea alla vocazione creativa di questi autori.

Le tre poesie di Maria Gabriella Adamo, qui di seguito riprodotte, sono omaggio profondamente sentito a tre poeti da lei molto amati: Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Federico García Lorca. Conosciamo le circostanze della più o meno precoce – e tragica – fine della loro esperienza personale e poetica. Poesia per la Poesia.

Già la scelta, del tutto eccezionale, ci rammenta quella altrettanto stupefacente operata da Verlaine per la prima edizione dei suoi tre *Poètes maudits*: Rimbaud, Mallarmé, Corbière.

Qui, la versificazione è libera, ma segue, con risultato notevole, il *ritmo* interiore dell'anima.

Maïté D'ANNUNZIO è poetessa francese. Proveniente da Lachamp-Raphaël, il più alto villaggio dell'Ardèche, vive oggi a Les Trabuts, frazione di Saint-Martial, comune situato su un piccolo lago circondato da antichi conici vulcanici (*sucs* e *puys* chiamati in lingua locale). Francese sì, ma, come indica il suo celeberrimo cognome, di origine italiana.

I suoi versi, di volta in volta, in rima baciata e alternata, esprimono con finezza i sentimenti di una donna innamorata (*Symphonie* e *N'aie pas peur*) cui si aggiunge la poesia *Pour qui se reconnaîtra*... composta in un originale acrostico che, al posto di un nome di persona, riproduce le lettere dell'alfabeto. Qui il gioco sposa la poesia.

In comune nei tre componimenti emerge un delicato senso dell'ironia.

LA MORT DES POÈTES

Maria Gabriella ADAMO

I

Elle ne te choisira qu'à condition que tu sois
Celui qui l'aurait aimée le plus [...]
Gérard de Nerval, *Notes manuscrites*

Lui seguiva una Stella fuggente
attraverso Parigi
da Concorde a Châtelet
da Saint-Victor alle Tuileries
dal Jardin des Plantes
al Palais-Royal
fra un sole oscuro e maschere di luna
per ritrovare la Dea Vergine Madre
molteplice e unica
promessa di sogno e di delirio

E al limitare di una notte
nera e bianca
ingannevole soglia d'alba
nell'*impasse de la Vieille Lanterne*
lui cercherà ancora una volta
di catturare quella Stella
declinante verso la luce del giorno
E nella sfida estrema
di un'ultima prova
in un istante
ricompose
i frammenti dispersi
del suo essere
ricongiungendosi
nel viaggio del Ritorno
alla sua splendente Chimera

II

a Charles Baudelaire

cré nom!
Disarticolata
voce
Ritmo
d'Assoluto
scoperto e perduto
Sillabe
spezzate
ripetute
uguali
senza sosta
delirante
refrain
impossibile
bestemmia
Rive
d'ignoto
rimaste
sospese
per sempre
sull'abisso
quotidiano
Ali immense
inchiodate
su una sedia
dove immota
Angoscia si annida
Ingrati fantasmi
di Bellezza
passano e ripassano
davanti all'occhio fisso
Inferni e Paradisi
vorticano senza uscita
nel cervello
dell'incauto Prometeo
castigato
Demoni e Dei
concordi
hanno steso
reti di piombo
sopra l'anima
Immobile
lui vede forse
attraverso minuscoli varchi
liberarsi
infinite cellule
di luci odori suoni
e altrove saldarsi
nel corpo inalterabile
della Parola

III

a Federico García Lorca

Federico dentro il carcere
a tu per tu con la vita
a tu per tu con la morte
con i suoi versi nel cervello
con il sole dentro gli occhi
con la magia che non si compie

Voci ritornano
una voce canterà fino all'alba
Federico sogna la propria morte
gioca ancora e s'incanta
con le parole e i suoni
intercetta l'arrivo
della nera signora
dilata quest'ultima notte
cattura la grazia
di un giovane amore

Questa morte
non è che una fossa di terra
nera
non è la festa rosseggiante
dell'arena assolata
Questa morte è un inganno
senza bellezza
è la rivincita
dell'orrore
La terra gli ulivi il sole
hanno tradito
Nemmeno c'è la pietà
del colpo di grazia
L'ultimo minuto
non è che un lungo minuto
silenzioso

Maïté D'ANNUNZIO

Symphonie

je voudrais être ton saxophone,
Vibrer sous tes doigts, mais je déraisonne,
Etre un jour celle
Qui allume dans tes yeux
Ces millions d'étincelles
Qui te donnent l'air si heureux !

Mais toi tu n'aimes que la musique,
Tu te moques pas mal
De mes images fantasmagoriques,
Tu ne vois même pas que j'ai mal...

Je voudrais être ta clarinette
Etre dans tes bras, ce serait la fête,
Ou encore être violoncelle,
Synonyme de l'Amour,
Celle qui t'ensorcelle ,
Et rime avec Toujours !

Mais toi tu n'aimes que la musique,
Tu te moques pas mal
De mes images fantasmagoriques,
Tu ne vois même pas que j'ai mal...

Je voudrais être ton synthétiseur,
Avoir une place dans ton coeur,
Alors, dans ma p'tite tête,
Carillonneraient tous les flonflons,
Au son d'une cabrette,
Ou d'un accordéon !

Mais toi tu n'aimes que la musique,
Tu te moques pas mal
De mes images fantasmagoriques,
Tu ne sais pas que j'ai si mal...

Maïté

Maïté D'ANNUNZIO

N'aie pas peur

N'aie pas peur
Si , tout doucement, avec émotion,
J'entre dans ta vie, presque par effraction,
N'aie pas peur !

N'aie pas peur
Si mes yeux cherchent dans tes yeux
Le reflet des étoiles des cieux ,
N'aie pas peur !

N'aie pas peur
Si mes mains , bientôt s'enhardissent
Et sur ton corps se glissent,
N'aie pas peur !

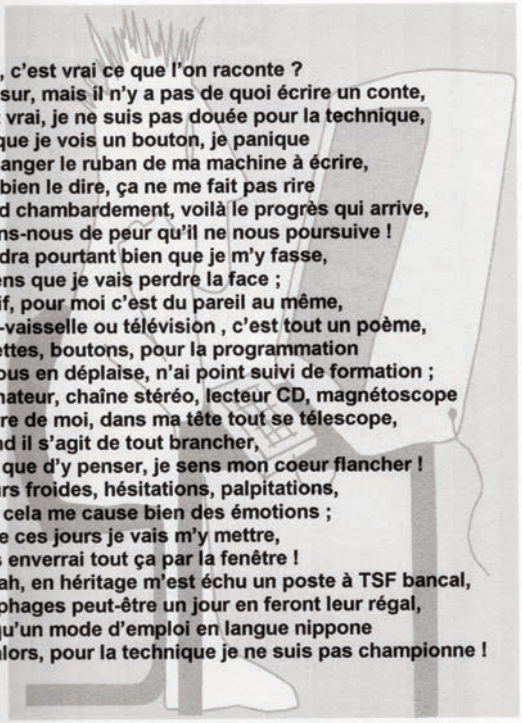
N'aie pas peur
Si, parfois, dans le petit matin blême
A ton oreille je murmure : je t'aime,
N'aie pas peur !

N'aie pas peur
Si, désormais mes yeux , tout comme tes yeux
Reflètent les étoiles des cieux ,
Je t'en prie , n'aie pas peur !

Maïté

Maïté D'ANNUNZIO

Pour qui se reconnaîtra...



Ainsi, c'est vrai ce que l'on raconte ?
Bien sur, mais il n'y a pas de quoi écrire un conte,
C'est vrai, je ne suis pas douée pour la technique,
Dès que je vois un bouton, je panique
Et changer le ruban de ma machine à écrire,
Faut bien le dire, ça ne me fait pas rire
Grand chambardement, voilà le progrès qui arrive,
Hâtons-nous de peur qu'il ne nous poursuive !
Il faudra pourtant bien que je m'y fasse,
Je sens que je vais perdre la face ;
Kif-kif, pour moi c'est du pareil au même,
Lave-vaisselle ou télévision , c'est tout un poème,
Manettes, boutons, pour la programmation
Ne vous en déplaise, n'ai point suivi de formation ;
Ordinateur, chaîne stéréo, lecteur CD, magnétoscope
Pauvre de moi, dans ma tête tout se télescope,
Quand il s'agit de tout brancher,
Rien que d'y penser, je sens mon coeur flancher !
Sueurs froides, hésitations, palpitations,
Tout cela me cause bien des émotions ;
Un de ces jours je vais m'y mettre,
Vous enverrai tout ça par la fenêtre !
Wouah, en héritage m'est échu un poste à TSF bancal,
Xylophages peut-être un jour en feront leur régal,
Y'a qu'un mode d'emploi en langue nippone
Zut alors, pour la technique je ne suis pas championne !

Maïté

RECENSIONI

Rubrica diretta da CAROLINA DIGLIO

Michele Costagliola d'Abele, *L'*Oulipo *e Italo Calvino*, Berne, Peter Lang (Liminaires-Passages interculturels, 30), 2014, pp. 251, 68 €

La collection «Liminaires – Passages interculturels», dirigée par Silvia Fabrizio-Costa et publiée chez Peter Lang, vient d'accueillir un ouvrage fort intéressant sur les rapports entre l'Ouvroir de Littérature Potentielle et Italo Calvino: *L'*Oulipo *e Italo Calvino* par Michele Costagliola d'Abele.

Cette histoire faite de «destins croisés» – ainsi que l'auteur le dit à plusieurs reprises en jouant avec les mots d'un célèbre roman de Calvino – est reconstruite dans cet essai par une approche interdisciplinaire qui est tout à fait nouvelle dans le panorama des études aussi bien oulipiennes que calviniennes: la genèse et la poétique du célèbre groupe français – créé en 1960 par la volonté conjointe de François Le Lionnais et Raymond Queneau – et les rapports entre les écrivains oulipiens et Italo Calvino, ainsi que les influences oulipiennes sur la production de l'auteur italien pendant ses années parisiennes (1967-1980) font l'objet d'une analyse critique attentive intégrant les acquis de différentes disciplines telles que l'histoire des idées, l'histoire de la culture et des institutions intellectuelles, l'histoire de la littérature, la recherche d'archives, la littérature comparée, la linguistique textuelle et l'analyse textuelle et interprétative. Il en résulte un cadre argumentatif rigoureux et cohérent fondé sur l'analyse systématique et philologique aussi bien des différents documents inédits repérés auprès des Archives oulipiennes que des textes fondateurs de l'Oulipo et des textes de Calvino.

La première partie de l'ouvrage représente un aperçu fondamental pour comprendre les prémisses, les influences et l'esthétique de l'Oulipo; l'auteur y

propose une synthèse du panorama culturel de la France des années 1960 du XXe siècle, en soulignant les phénomènes culturels et les manifestations intellectuelles (Collège de 'Pataphysique, Groupe Nicolas Bourbaki, Surréalisme) qui ont conduit à la création de ce groupe. Par l'analyse des Manifestes de l'Oulipo, en outre, il fournit une lecture tout à fait originale des notions de «littérature potentielle» et de «contrainte» en livrant ainsi des détails saillants pour une meilleure compréhension de la valeur poétique et de la portée esthétique de l'œuvre oulipienne. Le lecteur, donc, arrive aisément à comprendre la mission de l'Oulipo, un groupe qui, comme le souligne Carlo Vecce dans son avant-propos à cet essai, «au labyrinthe de la réalité, toujours plus inhumaine, toujours plus difficile à interpréter, oppose les valeurs d'une littérature qui soit encore à même de parler à l'homme et à son imagination».

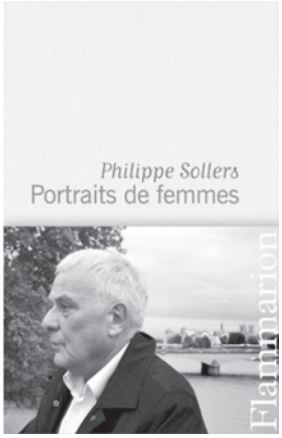
Dans la deuxième partie, Michele Costagliola d'Abele se sert du dépouillement systématique et précisément détaillé des procès-verbaux des réunions mensuelles de l'Oulipo pour étudier la participation de Calvino au projet oulipien. Cette section, à l'appui d'une riche documentation inédite, permet à l'auteur d'offrir une image de Calvino tout à fait originale est souvent négligée par la critique italienne: celle d'un intellectuel en rupture avec le milieu politique et culturel d'origine qui trouve dans l'Oulipo son authentique dimension intellectuelle et qui joue un rôle de «pont idéal» entre la France et l'Italie, entre ce groupe d'écrivains-amis et le groupes italiens, tels que *il Caffè* ou l'éditeur Einaudi, susceptibles d'être sensibles à cette nouvelle façon de faire de la littérature.

Si des projets de littérature potentielle, malheureusement jamais aboutis, sont découverts parmi les pages des différents comptes rendus de séance, et restitués dans cet essai pour témoigner de la participation manifeste de Calvino aux activités oulipiennes, c'est dans la troisième partie de cet ouvrage que l'auteur propose une analyse de la production calvinienne plus intrinsèquement oulipienne. Comme l'auteur lui-même l'explique dans son introduction, l'accent est mis notamment sur des textes mineurs de Calvino (*Piccolo Sillabario Illustrato*, *Poème à lipogrammes vocaliques progressifs*, *Georges Perec oulipien, Les Hommes illustres +7*, *L'incendio della casa abominevole*) – moins connus par le grand public et moins étudiés par la critique – qui sont davantage conformes au style oulipien.

Voilà donc un ouvrage attendu, qui comble une lacune de la bibliographie déjà existante en étudiant une phase de la carrière de Calvino trop souvent négligée par la critique, notamment du côté italien. C'est à partir de l'analyse des rapports que Calvino a entretenus avec l'Oulipo, que Michele Costagliola d'Abele réussit en outre à proposer une nouvelle lecture critique de l'esthétique oulipienne et offre une référence fondamentale pour l'approfondissement de cette réalité culturelle tout à fait passionnante dans le panorama de la littérature française contemporaine.

*L'*Oulipo *e Italo Calvino* donc se révèle un essai intéressant, et j'oserai dire fort utile non seulement pour les spécialistes à la fois de Calvino et de l'Oulipo mais aussi pour ceux qui s'intéressent à la littérature comparée, à l'histoire des rapports entre la France et l'Italie et à la recherche littéraire formelle.

Silvia Domenica Zollo



Philippe Sollers, *Portraits de femmes*, Paris, Flammarion, 2013, pp. 155, 15.00 €

Trente ans après la publication de *Femmes* (1983), roman qui marquait le passage de Sollers à la maison d'édition Gallimard, – trente ans qui ont vu la publication d'une cinquantaine d'œuvres littéraires (romans, essais, biographies, monographies) – l'écrivain, plus émouvant et méditatif que d'habitude, revient sur la force de la figure féminine, objet littéraire de cet essai parmi les plus intéressants et stimulants de 2013. Des tableaux, parfois des esquisses, des femmes, marquant sa vie et l'accompagnant jusqu'aujourd'hui, sont ici présentés aux lecteurs, frappés, notamment les plus jeunes, par le pouvoir des souvenirs évoqués, ainsi que par la rapidité musicale du style et par le rythme serré de l'écriture de Sollers.

Portraits de femmes, essai dont le titre est calqué sur celui du recueil *Portraits de femmes* (1844 et 1870) de Sainte-Beuve et sur le titre du roman *Portrait de femme* (1881) de Henry James, est un tableau des relations amoureuses de l'écrivain, une collection de femmes toutes différentes et pourtant, sous sa plume, toutes caractérisées par la même force, ainsi que pour la même passion amoureuse et pour la même dévotion au travail. Cet essai, apparaissant comme un roman autobiographique à cause des secrets que Sollers dévoile aux lecteurs, se veut une cartographie de la géographie amoureuse, présentée dans ses plaisirs, ses conquêtes et ses bonheurs les plus intimes, ainsi qu'un dévoilement des mystères des relations entre hommes et femmes, analysées avec une tendresse et une douceur qu'on connaît moins chez l'écrivain.

Des femmes belles et cultivées, telles les deux héroïnes de Sollers, Dominique Rolin, romancière et illustratrice née à Bruxelles, l'amante de Sollers, sa «fée», dont la mort constitue le point de départ conceptuel de ce livre, et Julia Kristeva, sa femme et mère de son fils David, la jeune étudiante venue de Sofia, «brune aux yeux noirs, voix mélodieuse, français parfait» (pp. 55-56), s'alternent à des figures féminines plus familiales, comme la mère de Sollers, Marcelle, lectrice acharnée, selon laquelle les hommes ne sont que des êtres « nécessaires, utiles, ennuyeux,

payeurs, lourds » (p. 18), puis sa sœur Annie et ses tantes, avec lesquelles il a frôlé l'inceste. Toutefois ces *portraits* de femmes, avec une fonction centrale dans le parcours personnel de l'auteur, ne constituent que le premier témoignage du pouvoir féminin: l'image d'autres femmes libres est ici présentée, telle la figure d'Eugenia, «très belle femme brune, chaleureuse, ironique» (p. 31), femme de ménage chez les Sollers et initiatrice espagnole pour le jeune Philippe, ou des personnages historiques et littéraires, les reines, les maîtresses des rois, les femmes de peintre et de cinéma, les musiciennes et les intellectuelles, les prostituées, les révolutionnaires, et, pour terminer, en guise d'apothéose finale de ce catalogue au féminin, Cléopâtre, symbole de la séduction absolue, «étoile d'Orient, étoile des amants» (p. 147).

Toutefois ce qui surprend davantage dans cet essai c'est la possibilité pour les lecteurs d'entrer dans le monde intime de l'écrivain, *Portraits de femmes* devenant presque *Portraits de Sollers par ses femmes* grâce aux informations et aux données personnelles que l'auteur y présente, telles sa vie à Bordeaux, ses rapports familiers, ses rapports amoureux, ses voyages, ainsi que son activité d'intellectuel, animant la revue *Tel Quel*, et ses choix littéraires, surgissant des pages de *Portraits de femmes* avec un très fort pouvoir évocateur. La force des souvenirs évoqués par Sollers est mise en valeur par son style, riche en énumérations, phrases précipitées – qui vont de virgule en virgule –, adjectifs et accumulations. Des souvenirs, des sensations et des idées réunies dans cette œuvre grâce à l'énorme encyclopédie littéraire et culturelle de Sollers, qui a recours à maintes reprises aux citations et aux moyens de l'intertextualité, notamment pour évoquer des sentiments, pour soutenir des émotions, pour confirmer des impressions. Employé consciemment par l'auteur, ce recours littéraire est également un moyen pour faire l'éloge de sa vie d'écrivain, de ses connaissances linguistiques et littéraires, ainsi que de sa bibliographie immense, qui compte désormais plus de soixante livres – entre autres romans, essais, monographies et entretiens –, et des œuvres, notamment des romans, peuplées par les femmes de sa vie. Elles y apparaissent sous des pseudonymes plus ou moins décryptables, de la même manière que Sollers apparaît sous le prénom « Jim » dans les romans de Dominique Rolin.

«On ne naît pas homme, on le devient»: l'incipit de *Portraits de femmes*, mettant au masculin la phrase la plus célèbre de Simone de Beauvoir, guide donc le lecteur, en guise d'avertissement, dans la dernière parution de Sollers, dans ce projet littéraire très stimulant et enrichissant. Éloge de la vie libre, des relations amoureuses aux teintes fortes et aux couleurs brillantes, des souvenirs qui animent la vie de tout homme et de toute femme, ainsi qu'éloge des femmes réelles, accompagnant l'écrivain dans sa formation personnelle, et des femmes qui ont fait l'histoire humaine.

Claudio Grimaldi

HOMAGE TO GAETANO CASTORINA

by MANUELA CIPRI

[*And to teach by his own example,*
love and reverence to all things that
God made and loveth].
(S. T. Coleridge, *Rime of the ancient mariner,* v.v. 605-610)

Before me lies a special edition of *List* written by Prof. Giuseppe Gaetano Castorina, President of Associazione Eurolinguistica-sud, who passed away on 27 July 2013, and my mind is drawn towards some touching lines of verse by Birago Diop:

Those who are dead are never gone
They are in the shade that brightens
and in the shadow that deepens.

The dead are not under the ground
They are in the tree that trembles
They are in the forest that groans
They are in the water that flows
They are in the water that sleeps
They are in the cabin
They are in the crowd
The dead are not dead.

(from *Souffles* – 1947)

A gifted linguist, Castorina had been a student of Gabriele Baldini, Elio Chinol, Giorgio Melchiori and assistant to Vittorio Gabrieli, who he described as "Mentors and interpreters of the expressiveness of English". Their presence in the life of Castorina was so immense that he would insist on remembering them in every book that he wrote.

A master of "life" and of learning, he had a remarkable ability to share his knowledge with others, and was known by many as an incurable word player and a dispenser of joy and serenity.
He has left us the patrimony of his teaching with all the generosity of of a renaissance man, and yet his most precious legacy must be the concept of language as a formidable bridge, for uniting as opposed to dividing the peoples of the world. He tirelessly campaigned for the necessity for an international register to be applied to all languages and for the idea of closer and more useful communication among European citizens. His students were repeatedly advised not to concentrate too much on grammar when learning a language, but rather on its lexicon and word formation processes. As far as he was concerned, understanding the wealth and expressiveness of figurative speech was the true key to knowing how to communicate.

A great admirer of Roman Jacobson, who he had met on several occasions in the United States, of David Crystal, with whom he happily conversed at Università di Verona, and of Eugene Nida, with whom he organised a memorable convention at Università La Sapienza on the translation of the bible. Nida was often acknowledged during his lessons for having imparted a great lesson to many translators by emphasizing the paramount importance of *rhythm* in translation.

Castorina considered all languages to be equal in importance, including those that were generally defined as minor but that he preferred to identify as local languages whose rich patrimony should be cherished, especially for their roots and phonic expressiveness.

Luciani, the poet, has highlighted Castorina's absolute commitment for ten years on the jury of the *Premio Ischitella-Pietro Giannone* together with Achille Serrao, Cosma Siani, Rino Caputo, Dante Della Terza, and his strong and continued affirmation of poetry in Italian dialects. This was further underlined by his constant support at the *Vincenzo Scarpellino* Centre for the Documentation of Italian Dialectal Poetry and for his general commitment to safeguard

local languages. This initiative was not undertaken as a protectionist measure but rather as part of a concerted openness and reaching out to the other languages throughout the world.

As Dean of contemporary Italian Anglicists for many years and as a man who was staunchly pro-European, to be Italian for him was a limiting concept. He preferred to call himself a European, as he maintained that only through Europe could research develop. This conviction is what led him to found the Associazione Eurolinguistica-sud in conjunction with many European Universities, such as Universidad de Murcia, Universitè Lille 3, Universitatea Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, Universidade de Lisboa and Universität Mannheim.

He was the coordinator of influential research projects and the author of numerous internationally-recognised scientific publications, such as *Note di poetica inglese* and his research on Petrarchism in English poetry, which resulted in his being called to Cambridge University as expert on the sonnet in Europe.

Reviews such as *Englishes – Literary, Linguistic and Intercultural Encounters, Quaderni – dal Premio Acerbi* and *List – Quaderni di studi linguistici*, underline the importance of linguistic research in furthering knowledge and communication among peoples.

His books have been used to train thousands of students over the past thirty years, from Cosenza to Aquila and Rome. He was the founder of various linguistic centres and the President of many highschools for translators and interpreters. A promoter of Literary Awards such as the *Premio Giuseppe Acerbi* in Castel Goffredo, the *Premio Letteratura dal Fronte* in Cassino, and the *Premio Pietro Giannone* in Ischitella, he also served on many juries such as that of the *Gran Premio per il Doppiaggio,* where he inherently recognised and shared the spirit and the effort required by many translators and adapters in order to create a television-literary product. Member of REI (Network for Excellence in Institutional Italian) and the Ass.I.Term (Italian Terminology association); winner of many European research projects, such as *OPTIMALE – Optimising Professional*

Translator Training in a Multilingual Europe, the *Leonardo Da Vinci* project, a common action professional training programme, ALPEC (language learning in order to teach cooperation), for which he succeeded in obtaining recognition by the European Commission, with the consignment of the European Label for linguistic training in 2005 and again in 2009 with the *TOESP* Project ***(Test of English For Specific Purposes)***, a European certification oriented toward the University sector with reference to undergraduate, specialisation and masters degrees that certifies linguistic competence in the fields of medicine, economics, law and pharmacology.

We are indebted to him, as a leading exponent of African Literature and Linguistics, for the increased awareness in Italy of anglophone writers such as Nobel laureate Wole Soyinka, Bode Sowande and Ngũgĩ wa Thiong'o. Many photographs find him in the company of Ken Saro-Wiwa, with whom he enjoyed a genuine friendship. During lessons with his students he would often recall his travels around the world in the company of Claudio Gorlier and Marcello Cappuzzo. His gifts of simplicity, humility and unwavering endeavour shone through in his many academic roles and contributed to the internationalisation of Universities, by creating a bond, a bridge with all of the world's cultures.

His love for Africa was unbounding and led him to organise many international conferences, such as the one with Yvonne Vera, the young Zimbabwean who died as a result of contracting AIDS during violent attacks upon her. In 2002, he promoted in the university sphere the *Festa d'Africa Festival,* in collaboration with the actress Daniela Giordano. The festival is now in its eleventh edition and is widely acclaimed, enjoying prestige at a high level both nationally and abroad.

As a founding member of the Associazione Italiana Studi Canadesi, with Giovanni Dotoli and Alfredo Rizzardi, he contributed to the promotion of Canadian literature through his essays and studies on seminal writers such as Joe Fiorito, Penny Petrone, Nino

Ricci, Anne Michaels and Margaret Atwood, for whom he felt great admiration and was compelled to translate one of her most significant poems.

Marsh Languages

The dark soft languages are being silenced:
Mothertongue Mothertongue Mothertongue
falling one by one back into the moon

Language of marshes
language of the roots of rushes tangled
together in the ooze,
marrow cells twinning themselves
inside the warm core of the bone:
pathways of hidden light in the body fade and wink out.

The sibilants and gutturals,
the cave language, the half light
forming at the back of the throat,
the mouth's damp velvet moulding
the lost syllable for "I" that did not mean separate,
all are becoming sounds no longer
heard because no longer spoken,
and everything that could once be said in them has
ceased to exist.

The languages of the dying suns
are themselves dying,
but even the word for this has been forgotten.
The mouth against skin, vivid and fading,
can no longer speak both cherishing and farewell.
It is now only a mouth, only skin.

There is no more longing.
Translation was never possible.
Instead there was always only
conquest, the influx
of the language of metal,
the language of either/or,
the one language that has eaten all the others.

(Margaret Atwood)

Lingue della Palude

Le arcane dolci lingue vengono zittite.
Madrelingua Madrelingua Madrelingua
Ricadono ad una ad una dentro la luna.
Lingua delle paludi,
lingua delle radici di giunchi avvinghiati
insieme nel limo,
cellule di midollo che si avviluppano
nel caldo cuore dell'osso
sentieri di luce nascosta nel corpo sfumano e si spengono.
Le sibilanti e le gutturali,
la lingua delle caverne, la mezza luce
che si forma nella gola
nel modulare la perduta sillaba per dire 'Io' che non
significa separazione,
tutte diventano suoni non più
uditi perché non più pronunciati,
e tutto ciò che una volta veniva significato da loro ha
cessato d'esistere.
Le lingue dei soli morenti
Sono anch'esse morenti,
ma anche la parola per dire questo è stata dimenticata.
La bocca sulla pelle, vivida e agonizzante,
non può più dire insieme benvenuto e addio.
È solo una bocca ora, solo pelle.
Non c'è più ardore.
La traduzione non fu mai possibile.
Invece ci fu sempre solo
conquista, l'influsso
della lingua dei nomi duri
la lingua del metallo,
la lingua del si o no,
quella lingua che ha inghiottito tutte le altre.

Luciani tells of having been a privileged witness to the passion that Prof. Castorina felt for the classics and particularly for his beloved Leopardi, who he admired for the striking modernity of the thinking expressed by him in the *Zibaldone*, especially in regard to his pro-European linguistic vision:

For some time now the cultured languages of Europe have many common voices ... I'm

not referring here to the voices pertinent to the sciences, which are common to almost all of Europe. But a vast number of those words that express things that are more subtle, and let me say it, more spiritual than what could be expressed by the classic languages or by our own languages in past centuries; or rather, they express the same things expressed in those languages, but more subtly and more finely in light of the progress and the refinement of perception and metaphysics and human sciences in recent times; ... a vast amount, I tell you, of these voices are the same in all of the cultured languages of Europe, apart from small particular modifications, mostly to their endings. They thus form a kind of smaller language, or a vocabulary which is absolutely universal [1214].

The essay, written for the *Quaderni di List – Retranslating the forms of the Infinitive,* highlights the importance of translation in poetry, as underlined by Leopardi himself:

> *And what should matter the most for a translater is the order of the words, their semantic value based on the position they occupy in the phrase and in the passage* [2526].

This is evident in Castorina's own translation into English of Leopardi's *L'infinito*:

L'infinito
Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quïete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Infinity
Ever dear to me was this hermit hill,
And this hedge, which from so large a part
Of the ultimate horizon does sight exclude.
But sitting and gazing, unended
Spaces beyond that, and superhuman
Silence, and profoundest quietude
I in my thought do fiction; where almost
The heart overfills with fear. And as the wind
Does rustle through these plants, I that
Infinite silence to this voice.

Go comparing: and occurs to me th'eternal
And the dead seasons; and the one present
And alive, and the sound of her. So through this
Immensity drowns the thought of mine
And the shipwreck to me is sweet in this main.

Luciani also recalls the first editions of the *Premio Pietro Giannone,* from those first meetings at University in 2004 to "our" beloved Ischitella, where we were so happy to stay and to where Gaetano was preparing to return, an intention he repeated to me just a few days before he left us.

That return would have been to a house by the sea. So similar to the house in which his eventful life came to a close, to the mantric sound of his ever-revered sea.

L'ENTRE-TEMPS

René Guitton

collection	HC
genre	Roman
nbre de pages	208
format	
code hachette	
EAN	9782702144701
prix public	16 €
couverture	
tirage	

référencement :

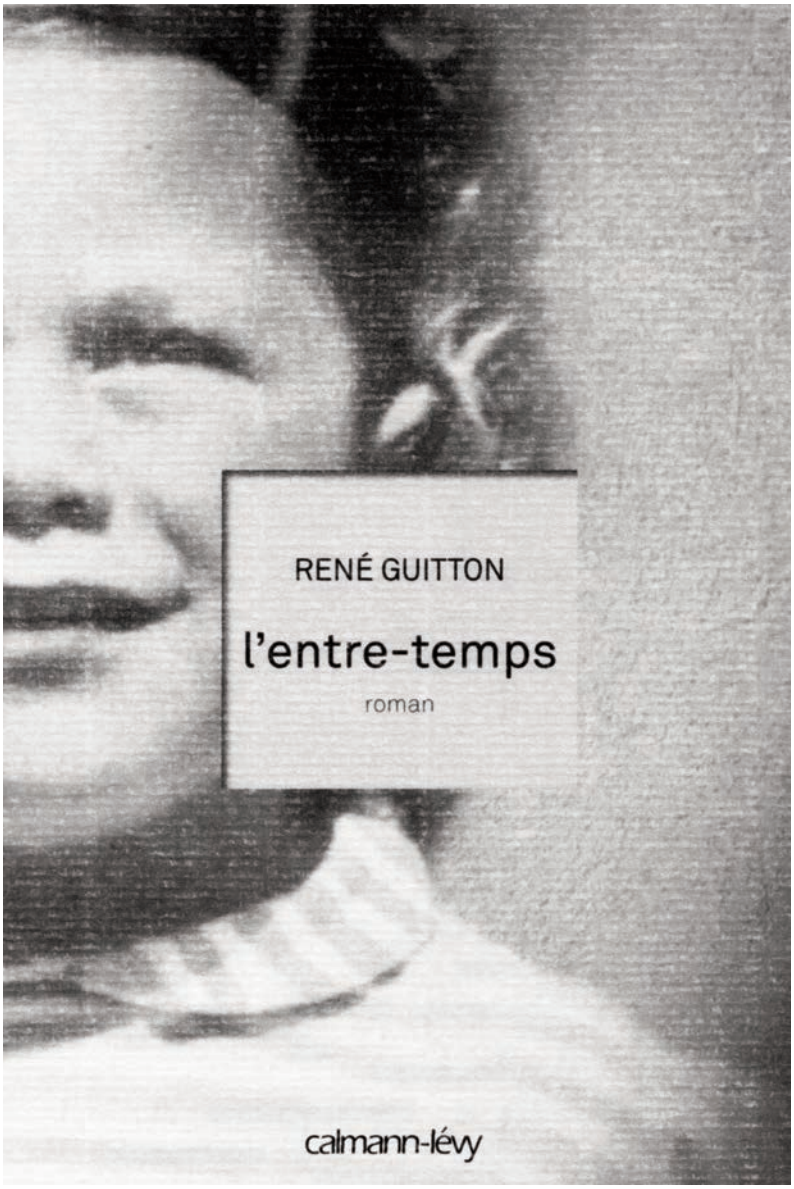
Littérature française

Le livre

Le petit Alex né dans un camp d'internement perdu au fond du Maroc est devenu un homme. Un homme plus vieux que ne l'a jamais été son père, marin, qui l'a façonné et fasciné. Il lui a appris les bateaux, les avions, la contemplation du rayon vert des couchers de soleil, l'ouverture aux autres, et la loyauté. C'est d'ailleurs par loyauté envers sa mère et son père qu'Alex revient en terre natale : depuis trop longtemps séparés, ses parents doivent être enfin réunis, en France. Et l'enfant devenu adulte se nourrit du souvenir de Rose, sa mère, jeune modiste italienne, sauvage et envoûtante, de ses grands-parents épris de liberté, de Yemna la juive, de Mina la musulmane, de sa tante d'Amérique, de ses cousins d'Afrique…

Dans ce roman sensible et fort, écrit avec pudeur et élégance, s'enchevêtrent les alliances perverses de la Seconde Guerre mondiale qui précipitent Rose en captivité. Malgré la tragédie du monde qui s'écroule, le bonheur d'être ensemble l'emporte sur la cruauté. Au fil d'un « tu » timide et délicat à la voix sobre et retenue, le fils s'adresse au père, dans une quête des origines visant à saisir enfin quelques parcelles du mystère de la filiation.

René Guitton est un auteur engagé, dont certains ouvrages ont été couronnés : *Si nous nous taisons* (Calmann-Lévy ; prix Montyon de l'Académie française, prix Liberté et prix Lyautey de l'Académie des sciences) et *Ces Chrétiens qu'on assassine* (Flammarion ; prix des Droits de l'homme). En 2013, il est nommé chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.


RENÉ GUITTON
l'entre-temps
roman
calmann-lévy

Ouvrage conçu et réalisé par
VASILE ROBCIUC

CAIETELE TRANZITIEI

CAHIERS DE TRANSITION

NOTEBOOKS

Publication internationale pour l'étude des avant-gardes contemporaines/ International publication for the study of the contemporary avant-gards

TOMES 3 & 4

MOINEȘTI - ROUMANIE
2013

IL SEGNO E LA FORMA

M. Bertozzi

PALAZZO DEL MONTE DI PIETÀ
c.so Garibaldi 37, Forlì

Sabato 1 marzo 2014, ore 11.30
vernice della mostra

IL SEGNO E LA FORMA
di
MARIO BERTOZZI

INTERVERRANNO

Roberto Pinza
Presidente della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Roberto Balzani
Sindaco di Forlì

Paolo Zoffoli
Sindaco di Forlimpopoli

Rosanna Ricci
Critico d'Arte

La mostra rimarrà aperta fino a domenica 6 aprile
dal martedì al venerdì dalle 16.00 alle 19.00
il sabato e la domenica dalle 10.00 alle 12.30
e dalle 16.00 alle 19.00 ad ingresso libero

Per info: 0543.1912025 - 0543.1912024
www.fondazionecariforli.it

Con il Patrocinio del Comune di Forlì
Assessorato alla Cultura,
Politiche Europee e Rapporti Internazionali

Forlì
Ravenna 2019

La Galleria d'Arte Farnetì
è lieta di invitarla all'inaugurazione della mostra

M. Bertozzini

SCULTURE e DISEGNI

Sabato 22 marzo, ore 17.30

INTERVERRANNO

Patrick Leech
Assessore alla cultura del Comune di Forlì

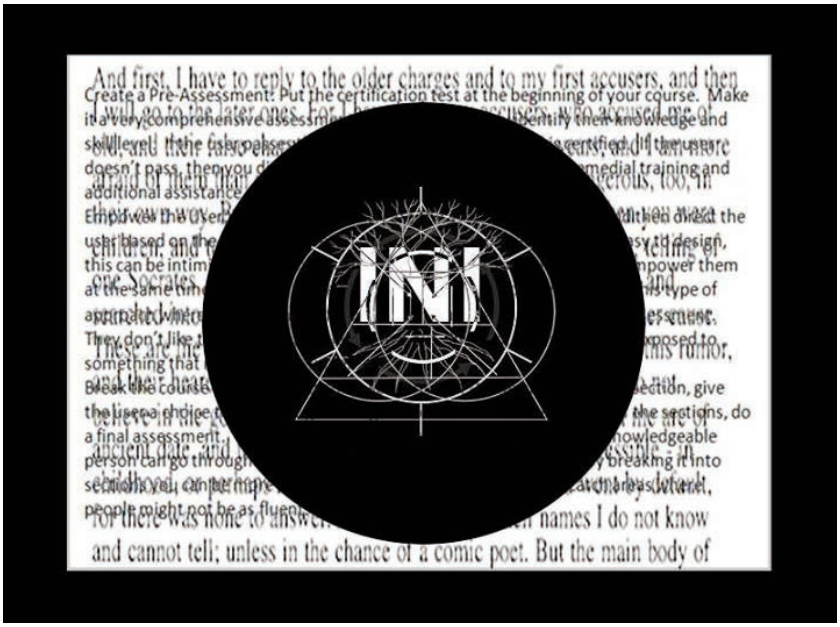
Paolo Zoffoli
Sindaco di Forlimpopoli

Rosanna Ricci
Critico d'Arte

---

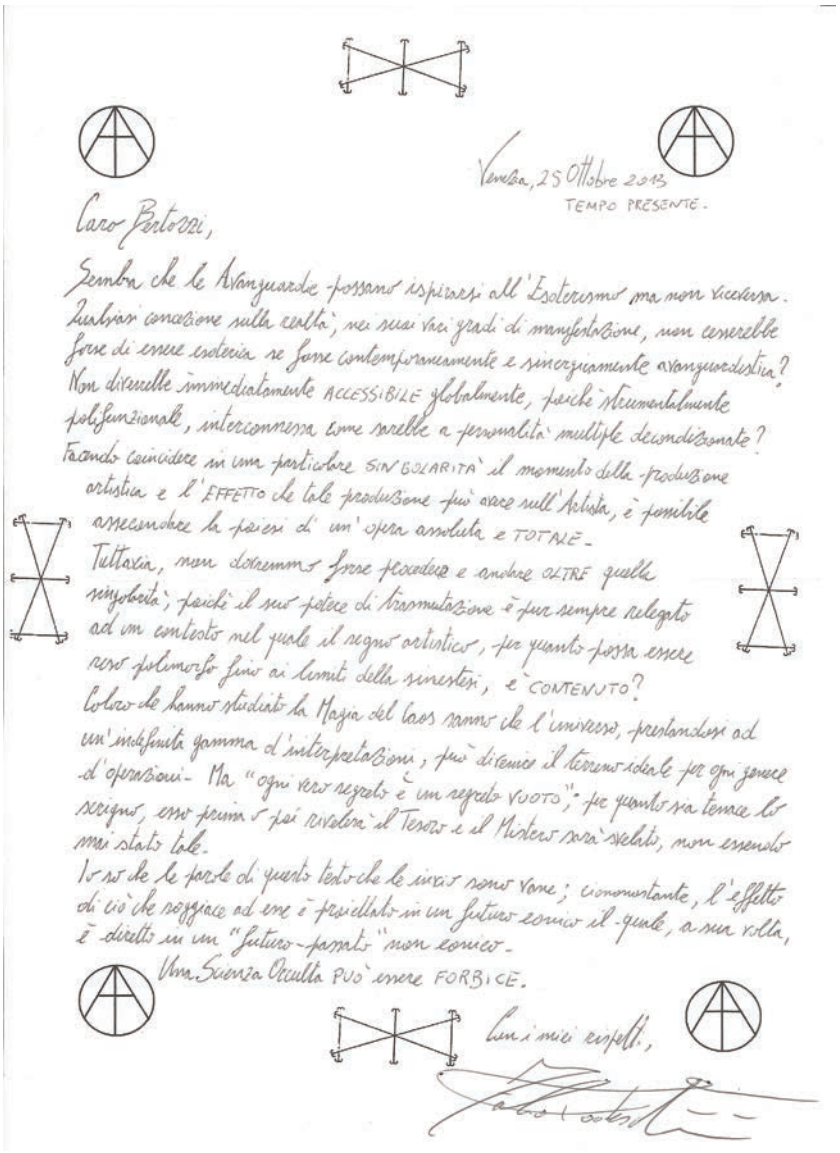
sabato 22 marzo - domenica 13 aprile 2014
tutti i giorni 10.00-12.30 / 16.30-19.30
chiuso il giovedì

Galleria d'Arte Farnetì, via degli Orgogliosi 7/9 Forlì
tel. 0543.30337 - galleriafarneti@libero.it



Robert Ferry, Due inigrafie digitali del 2014

LETTERE ALLA DIREZIONE



Venezia, 25 Ottobre 2013
TEMPO PRESENTE.

Caro Bertozzi,

Sembra che le Avanguardie possano ispirarsi all'Esoterismo ma non viceversa. Qualsiasi concezione sulla realtà, nei suoi vari gradi di manifestazione, non comporterebbe forse di essere esoterica se fosse contemporaneamente e sinergicamente avanguardistica? Non diventerebbe immediatamente ACCESSIBILE globalmente, perché strumentalmente polifunzionale, interconnessa come sarebbe a personalità multiple decondizionate? Facendo coincidere in una particolare SINGOLARITÀ il momento della produzione artistica e l'EFFETTO che tale produzione può avere sull'Artista, è possibile assecondare la pulsione di un'opera assoluta e TOTALE.

Tuttavia, non dovremmo forse procedere e andare OLTRE quella singolarità, poiché il suo potere di trasmutazione è pur sempre relegato ad un contesto nel quale il segno artistico, per quanto possa essere reso polimorfo fino ai limiti della sinestesi, è CONTENUTO?

Coloro che hanno studiato la Magia del Caos sanno che l'universo, prestandosi ad un'indefinita gamma d'interpretazioni, può divenire il terreno ideale per ogni genere d'operazioni. Ma "ogni vero segreto è un segreto VUOTO"; per quanto sia tenace lo scrigno, esso prima o poi rivelerà il Tesoro e il Mistero sarà svelato, non essendo mai stato tale.

Io so che le parole di questo testo che le invio sono vane; ciononostante, l'effetto di ciò che soggiace ad esse è proiettato in un futuro ionico il quale, a sua volta, è diretto in un "futuro-passato" non ionico.

Una Scienza Occulta PUÒ essere FORBICE.

Con i miei rispetti,

MEMORANDUM PER GLI AUTORI

Collaborazioni

Ogni pagina di circa 1800 caratteri c.ca, spazi inclusi.
Non superare le 10 pagine senza accordi preliminari.
Le lingue ammesse sono l'inglese, l'italiano, il francese, lo spagnolo, il tedesco.
Ogni articolo deve essere accompagnato da un breve abstract in inglese.
Utilizzare un carattere corrente, per es. New York o Times New Roman (evitare in ogni caso caratteri inusuali).
È d'obbligo consegnare i contributi anche tramite e-mail, si usi esclusivamente l'*attachment* (per eventuali illustrazioni si vedano le indicazioni più avanti).
Periodo per la correzione delle bozze non superiore a una settimana (dieci giorni se fuori Italia). Diversamente la correzione avviene d'ufficio. La Redazione può pure stabilire in alcuni casi, specialmente per l'estero, di non inviare le bozze.
Non si restituiscono i CD, né qualunque altro materiale inviato.
Si collabora solo su invito.
Il giudizio del Comitato di Lettura è insindacabile.
ATTENZIONE: non cambiare o aggiungere parole, punteggiatura, durante la correzione delle bozze (occorre dunque restare fedeli al testo originale inviato).

Formattazione di base

Formato: 17x24, margini: interno cm. 3, esterno cm. 3, superiore cm. 3, inferiore cm. 4
Testo: corpo 12, interlinea 1,5.
Titolo centrato, tutto maiuscolo, nero, corpo 14.
Autore dell'articolo, centrato, tutto maiuscolo, corpo 12 (preceduto da "di" o "par" o "by", ecc.).
Epigrafe (eventuale) allineata a destra, corpo 10 (nel caso inserire tre spaziature tra nome dell'autore ed epigrafe e una spaziatura tra epigrafe e testo).
Nel testo la prima riga è senza rientro, in seguito a ogni a capo il rientro è di 0,5 cm.
Tutte le spaziature verticali (esempio: tra titolo, autore, testo, citazioni, ecc,) vanno calcolate in righi di corpo 12 normale, esempio:

[spazio di 1 rigo]

Una spaziatura tra titolo e autore.
Tre spaziature tra autore e testo.
Inserire tre spazi tra il nome dell'autore e l'eventuale epigrafe e uno spazio tra l'epigrafe e il testo.
Note: Seguite le istruzioni del vostro computer se dotato di programma di scrittura Microsoft Word. Ovvero: Inserisci > Riferimento > Note di chiusura. Risulterà una nota corpo 10, carattere New York, sia di testo che di numero.

Disposizioni specifiche

Nel testo e nelle note i titoli dei volumi, degli articoli di riviste, dei manifesti letterari, i nomi delle riviste e giornali vanno in corsivo. I titoli delle singole poesie o prose di una raccolta, dei singoli capitoli tra virgolette (" ").
Si chiede di non usare virgolette cosiddette caporali («») poiché in passato hanno creato problemi e con certi programmi possono modificare il testo. Usare pertanto virgolette inglesi (" ").
I nomi delle correnti vanno scritti con la prima lettera maiuscola (es.: Surrealismo).
Le citazioni brevi si fanno sempre secondo questo criterio: aprire le virgolette "citazione di seguito, chiudere le virgolette", numero della nota, progressivo, in esponente, senza parentesi.
Le citazioni lunghe (versi o prosa) sempre rientrate di 1 cm., senza virgolette, separate dal

testo, prima e dopo, da una riga, in corpo 10,5, interlinea minima. Nel primo rigo si rientra solo se si rientra nel testo citato.
Qualsiasi taglio effettuato dall'autore all'interno di una citazione deve essere così segnalato: [...]; mentre i tre puntini senza parentesi quadra stanno a indicare una sospensione già presente nel testo originale. Non occorrono i tre puntini tra parentesi quadra all'inizio e alla fine della citazione, a meno che non manchi un verbo o un elemento del discorso (ovviamente si presume che l'autore citato non sia scrittore di frammenti isolati – nel caso indicarlo).
Œ, œ debbono essere sempre correttamente scritti.
Il nome dello scrittore nel testo è per esteso: non A. B., ma André Breton (o Breton).
Nelle note gli autori vanno in caratteri normali, con il nome puntato. (ma attenzione: per Charles si usa Ch., mentre per Philippe si usa Ph.).
Nelle note va indicata la città di edizione, della casa editrice e anno di pubblicazione. Per indicare nella nota che viene immediatamente dopo la stessa opera usare *Ibid.* (abbreviazione corsiva di *Ibidem*) se si tratta della stessa pagina, Ivi (in tondo) se cambiano i numeri delle pagine.
Si usa Id. per non ripetere nella nota seguente (o nelle note immediatamente successive) il nome dello stesso autore.
Si usa Op. cit. per non ripetere nelle note un volume o articolo già citato. *Op. cit.* va in corsivo se sostituisce il titolo precedentemente citato (ed è dunque accompagnata dal solo nome dell'autore); Op. cit. va in tondo se, dopo il nome dell'autore e il titolo dell'opera, sostituisce i rimanenti dati della pubblicazione (luogo di edizione, casa editrice, anno). Tale ultima precisazione s'impone quando si citano due o più opere delle stesso autore, per cui, un semplice Op. cit: non preciserebbe quale sia l'opera ripetuta. L'iniziale di tale abbreviazione è sempre maiuscola (*Op. cit.*, Op cit.).
Per invitare al confronto, impiegare Cfr.
In francese mettere gli accenti pure sulle lettere maiuscole.
I titoli degli abstracts devono essere quelli del testo originale (in italiano se italiano, francese se francese, ecc., preceduti dal nome dell'autore e senza altra indicazione (ovviamente i testi in inglese non necessitano di abstract.
La lunghezza dei titoli non deve superare le 2 o 3 righe.
Le note devono essere di chiusura.
Eventuali illustrazioni da inserire nel testo, in bianco e nero, non sono accettate se di bassa qualità (la Redazione si riserva, in ogni caso, ogni decisione).

Principali esempi di indicazione bibliografica nelle note

1. Giorgio Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972, p. 37.
2. Id., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 115-121.
3. Giovanni Raboni, *Il peccato originale. Intervista a P. Volponi*, in *L'Europeo*, 16 aprile 1989.
4. Cfr. Brevini, *Le parole perdute*, Op. cit., p. 332.
5. K. Vonnegut, *Mattatoio n. 5*, trad. it. di Luigi Brioschi, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 15.
6. *Ibid.* (quando due note successive presentano un riferimento all'identica opera e all'identica pagina)
7. Ivi, p. 18. (quando due note successive presentano un riferimento all'identica opera e a due differenti pagine)
8. Cristiano Armati, *La scena del delitto come luogo pubblico*, in Alessandra Maria Sette (a cura di), *Roma in nera*, Roma, Palombi, 2005, pp. 112-156.

Gli autori statunitensi dovranno invece seguire le norme indicate dal manuale
MLA Handbook for Writers of Research Papers, New York, Modern Language Association, 2003 (Sixth Edition). O edizioni posteriori.

L'inosservanza di queste norme comporta la rispedizione al mittente

Bérénice
Rivista di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie

Amministrazione
Via A. Aceto n. 18 – 66100 Chieti
Tel. 0871 561806 – Fax 0871 446544 – Cell. 335 6499393
www.rivistaberenice.com

Una copia 12,00 € – Quattro numeri 40,00 €
Per le spedizioni all'Estero vanno aggiunte le spese postali

Per acquisti o abbonamenti:
Versamento sul c.c. postale 68903921
o IBAN IT35 H076 0115 5000 0006 8903 921
BIC/SWIFT BPPIITRRXXX
Intestati a Gruppo Editoriale Tabula Fati

Finito di stampare
nel mese di Gennaio 2014
dalla Universal Book
di Rende (CS)
per conto delle Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti – C.P. 34