

MANUELE GRAGNOLATI,
Amor che move.
Linguaggio del corpo e
forma del desiderio in
Dante, Pasolini e Morante,
Milano, il Saggiatore 2013,
pp. 231, € 19,00.



Si capisce che *Amor che move* di Manuele Gragnolati è un libro che è stato concepito al di fuori dall'università italiana non appena si inizia a sfogliarlo. I sette studi raccolti affrontano infatti tre grandi nomi della nostra letteratura – Dante, Pasolini, Morante – con una metodologia *queer* di derivazione anglosassone che quasi lancia una sfida all'italianistica della madrepatria, non certo distintasi per l'apertura nei confronti dei più recenti sviluppi della teoria letteraria e degli studi culturali.

Gragnolati, docente a Oxford e *associate director* dell'Institut for Cultural Inquiry di Berlino, si ispira in primo luogo a Donna J. Haraway che già venti anni fa parlava di *diffractive reading* per indicare «una nuova 'coscienza critica' che non è interessata alla riflessione ostinata sul rapporto tra l'originale e la sua copia» (*ibidem*), ma preferisce «creare una costellazione di testi che si illuminano a vicenda e proporre dialoghi incrociati fra di essi anche quando i legami sembrano essere meno diretti» (p. 10). Di qui, la scelta di non organizzare i capitoli secondo l'ordine cronologico delle opere, ma di configurarli come un «dialogo tra Dante e il Novecento [che] permette non solo di illuminare certi aspetti fondamentali delle opere di Pasolini e Morante che sarebbero altrimenti difficili da riconoscere, ma anche di arricchire l'operazione dantesca di nuovi significati e nuove sfumature» (*ibidem*). La diffrazione acquista poi un più netto profilo *queer* in nome dell'«intreccio

di desiderio, corporeità e linguaggio» (p. 9) in cui si dirama l'indagine di Gragnolati, che esplicitamente si rifà a Lee Edelman e al suo rifiuto di «una forma di temporalità legata all'ideologia di progresso e associata al 'futurismo riproduttivo' della (etero)normatività» (p. 13).

In questo orizzonte si dispiega l'itinerario messo in atto nel volume. Il primo capitolo mostra come nella *Vita nuova* il riuso di liriche composte separatamente conferisca loro un nuovo significato e permetta così la creazione performativa di un sé autoriale che segna il passaggio a una prima forma di soggettività moderna. Segue il dittico dedicato a Pasolini: nel secondo capitolo Gragnolati legge *La Divina Mimesis* nei termini di una messa in crisi del progetto della *Vita nuova* mentre nel terzo affronta il nesso in *Petrolio* tra la rappresentazione di «una sessualità *queer* non addomesticata da uno sviluppo normativo» (p. 69) e il programmatico 'non riuscito' della narrazione. Tornando a Dante, il quarto e il quinto capitolo sono incentrati sulle tematizzazioni del corpo nella *Commedia*. A partire dalla differenza tra il castigo dei golosi nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, Gragnolati mette a fuoco la «concezione [...] positiva» (p. 89) del dolore fisico nella seconda cantica e, con essa, il ruolo della corporeità nell'esperienza della beatitudine. Di qui la rilevanza del motivo di provenienza classica degli abbracci mancati, culminante nel «disio d'i corpi morti» (*Pd.*, XIV, 63) che «diversamente da molte altre parti del *Paradiso* [...] mostra che in realtà i beati desiderano il ritorno del loro corpo» (p. 108). Questo materiale tematico guida nel sesto capitolo l'approdo nell'universo morantiano di *Aracoeli*, al cui interno lo studioso mette in risalto l'originaria compenetrazione semiotica di Emanuele con la madre per leggere il romanzo nel senso di un *happy end queer*: il viaggio in Andalusia e la riappropriazione della lingua materna consentono al protagonista «tanto un recupero del passato quanto una trasformazione rispetto a esso» (p. 136). Nell'ultimo capitolo, infine, la «costellazione di corporeità, intersoggettività e affettività del linguaggio» (p. 149) di *Aracoeli* si 'diffrange' nella testualità messa in atto da Dante per rappresentare la dimensione «circolare ed extra-temporale dell'eternità, in cui tutto è simultaneamente con-

presente» (p. 155). Sono queste senza dubbio le pagine più audaci del volume, nella misura in cui interpretano l'ultimo canto del poema alla luce di vari recenti studi danteschi in chiave *queer* e, in particolare, del concetto di sublimazione artistica di Leo Bersani: la peculiare testualità del *Paradiso* si esprime «nella riattivazione della dimensione corporea e desiderante del volgare materno e [...] nella replicazione [...] di una forma paradossale di piacere» (p. 160). Qui, come contaminandosi col suo oggetto, il discorso di Gragnolati si fa più serrato e pirotecnico che disteso e lineare: «il movimento circolare, ondeggiante, orgasmico» del canto XXXIII del *Paradiso* rilevato da Teodolinda Barolini è definizione che ben si applica all'ultima parte di *Amor che move*.

Al di là degli esiti interpretativi che sarà compito degli specialisti degli autori trattati valutare più pienamente – e come morantista non posso che apprezzare la spregiudicata lettura di *Aracoeli* del sesto capitolo, dove l'aggettivo si riferisce a un approccio non condizionato da prevaricazioni in senso tragico degli aspetti biografici –, è nel suo insieme che il volume pone le più stimolanti questioni metodologiche; per questo, vista la scelta di pubblicare in Italia, avrebbe forse giovato presentare più diffusamente alcuni riferimenti teorici che sostanziano il lavoro.

Le diffrazioni di Gragnolati, formatosi in una sede di impostazione filologica come l'Università di Pavia, non sono arbitrarie o *en artiste*: non solo perché lavora su due autori, Pasolini e Morante, che hanno consapevolmente rimotivato il modello dantesco, ma anche perché l'indagine a ritroso dal contemporaneo al passato è condotta a contatto con il testo, facendo leva con intelligente perizia su quella proteiformità che permette a un classico di accogliere nuove ondate di significato anche quando siano diramate dalle più remote frequenze della posteriorità. Piuttosto, ci si domanda in che cosa le procedure diffrattive si discostino da indirizzi più genericamente teorici e comparatistici o, nello specifico di Dante, da una lettura *à rebours* come quella che, sulla scorta dell'affermazione crociana che ogni storia è storia contemporanea, Contini compì attraverso Proust per distinguere personaggio e personaggio-poeta nella *Commedia*. Al riguardo, direi che mentre in questi casi la ricerca è

volta a rilevare costanti e punti fermi, la diffrazione mira a una risonanza reciproca fra testi che genera ulteriore desiderio di differimento. Parafrasando Pirandello, si può affermare che i capitoli 'non concludono', in quanto mirano, più che ad apporre un

LINDA HUTCHEON,
Teoria degli adattamenti.
I percorsi delle storie fra
letteratura, cinema, nuovi
media, Roma, Armando
 Editore 2011, pp. 303,
 € 26,50.



Il manuale della comparatista canadese sugli adattamenti cinematografici, televisivi e teatrali di opere narrative, pubblicato in inglese nel 2006 col titolo *A theory of adaptation*, trova finalmente una traduzione italiana che lo rende utilizzabile per il mercato, soprattutto didattico, del nostro paese, proprio mentre ne esce una seconda edizione inglese (2013) scritta insieme a Siobhan O'Flynn. Si tratta, come è noto, più di un *survey* che di una vera e propria teoria, ma con un tratto distintivo che spicca rispetto a tutti i possibili precedenti e concorrenti, cioè l'apertura ai videogiochi come prodotto narrativo caratterizzato dall'interattività, impraticabile per cinema, teatro e tv. Accanto ai videogiochi altri generi emergono all'attenzione teorica: parchi tematici, siti internet, graphic novels, cover musicali, musica e balletti, ma i videogiochi portano con sé la novità strutturale dell'interazione, 'aperta' a sviluppi alternativi, con lo spettatore / giocatore e il successo di massa che rende difficile ignorarne la presenza, pur rendendo evidente ad eventuali lettori inesperti quanto sia difficile occuparsi di qualcosa che non si pratica.

La distinzione di base che Hutcheon presuppone è quella fra mezzi narrativi (telling) e mostrativi (showing) – dovendo

sigillo interpretativo, ad aprire imprevedute ma feconde tensioni nelle opere prese in esame incaricando i lettori e le lettrici di «completare i dialoghi incrociati del libro» (p. 16). In questa direzione, *Amor che move* offre molti motivi per un rivitalizzante

accettare questo orrendo neologismo ormai invalso nella letteratura specifica, cui si aggiungono appunto ora quelli interattivi. Su questa distinzione si innesta nel primo capitolo la serie di questioni *Cosa? Chi? Perché? Come? Dove? Quando?*, notoriamente più efficace come formula giornalistica in inglese, che presenta e commenta una serie di posizioni 'storiche' nei confronti degli adattamenti, dal rigetto di Virginia Woolf alla squalifica di teorici contemporanei (Naremore 2000), messo a contrasto col dato oggettivo per cui l'85% di films vincitori di Oscar è adattamento di un romanzo. Il capitolo è una conversazione estremamente godibile su aspetti come le tipologie di critica (da quella intertestuale alla Genette fino al *fidelity criticism*) o sugli elementi oggetto di adattamento (i temi, i personaggi, il ritmo, la localizzazione, la focalizzazione), con dovizia di esempi quasi tutti dalla cinematografia anglofona: un tratto autoreferenziale che provincializza ormai abitualmente la critica angloamericana ma che diventa drammaticamente limitativo per un manuale rivolto anche a lettori e studenti di altri paesi, l'Italia in questo caso. Ne andrebbe quasi progettata una vera e propria edizione italiana, più che una semplice traduzione. Il capitolo pullula di idee intelligenti e sollecitazioni intriganti, che trovano nell'elaborazione sull'*heterokosmos* del videogioco la loro punta innovativa. L'adattamento viene analizzato con rapidità non superficiale dal punto di vista del prodotto, del processo, del palinsesto, dei mezzi di comunicazione interni (immagine, suono, contesto, tecniche), non senza uno sguardo attento, assolutamente insolito nei manuali italiani, alle condizioni e ai condizionamenti del mercato, da quelli di tipo giuridico a quelli commerciali.

I capitoli seguenti si fermano ognuno su uno degli aspetti percorsi nel primo: *Che cosa?* sulle forme, cioè sulle specificità dei singoli media, attraverso percorsi alternativi (raccontare >> mostrare, con excursus sugli adattamenti di poesie e canzoni; mostrare >> raccontare e mostrare), fermandosi poi sui cosiddetti cliché, che costituiscono il nucleo del dibattito teorico: il cliché secon-

scambio ermeneutico tra metodi ed ambienti di ricerca tanto diversi, diffrangendo la sua prospettiva *queer* nei più cauti territori dell'italianistica nostrana.

(Elena Porciani)

do cui solo la modalità narrativa è in grado di esprimere l'intimità e la differenza di punti di vista, mentre l'esteriorità si rappresenta meglio nella modalità 'mostrativa'; il cliché della maggior capacità della narrativa di esprimere i tempi verbali, con acuta disamina delle tecniche cinematografiche per comunicare il cambio di tempo; il cliché sull'inferiorità del cinema nel rappresentare ambiguità, ironia, simboli. Su alcuni Hutcheon ha buon gioco a richiamare esempi di successo nel superamento dei limiti del cinema, su altri gli esempi invocati non sono a mio avviso abbastanza importanti o abbastanza convincenti da considerare inficiato il cliché, confermando anzi l'insuperata necessità di un vecchio trucco come la voce fuori campo, cioè il recupero della narrazione testuale in un mezzo 'mostrativo' incapace di renderla quanto può farlo la parola scritta. Il capitolo 3 si sofferma su *Chi e Perché?*, cioè sugli adattatori come categoria professionale, il 4 sul *Come?*, cioè sui destinatari (anche se la corrispondenza fra queste domande e i loro contenuti resta un po' forzata), con imperdibile trattazione del rapporto psico-narrativo su pubblico consapevole (spettatori di adattamenti di romanzi che hanno letto) e pubblico inconsapevole, che magari legge il romanzo come retro-adattamento di un film, e opportuna apertura sugli adattamenti transculturali, che in un corso universitario si potrebbero efficacemente coniugare con lo studio delle teorie di Antoine Berman sulla traduzione, chiudendo con una lunga analisi sulla *Carmen*, unica opera oggetto di una disamina specifica, e un sesto capitolo di sintesi.

Il lavoro non può che conservare i pregi e i limiti dell'originale inglese: una forte carica innovativa nel taglio e nell'estensione alla modalità interattiva, una gradevolezza di lettura unita a un indubbio acume analitico, l'occupazione di una casella vuota della manualistica universitaria, a fronte di una debole caratterizzazione teorica dovuta soprattutto alla mancanza di sistematicità: nonostante il tentativo di creare una struttura fondata sulle sei domande giornalistiche, What Who Why How Where When, i contenuti sono esposti come in una conversazione, passando

continuamente da un argomento all'altro, da un esempio all'altro, e soprattutto tornando sullo stesso argomento e sullo stesso esempio in più passi e in più capitoli, a volte cambiando punto di vista, a volte ripetendo quanto già scritto. A questo si aggiunge, per i lettori italiani, l'assenza quasi completa di esempi italiani e dunque di rapporti con la letteratura italia-

na e con film che il lettore italofono abbia possibilità di aver visto effettivamente. Nonostante ciò, il lavoro risulta ispirato da un'intelligenza e da un'apertura intellettuale che equilibrano i difetti e lo rendono uno strumento utilissimo per lo studio.

La traduzione di Giovanni Vito Distefano si è trovata dinanzi a un compito non facile per la forte presenza di terminologia

tecnica e insieme di lessico ultra-contemporaneo, ma se l'è cavata egregiamente, pur con qualche inevitabile momento di stanchezza come «provare delizia» anziché «provare piacere» a p. 46, «storia impassibile» anziché «immodificabile» p. 48, «Le Songs» anziché «i Songs» a p. 76.

(Francesco Stella)