

# Recensioni

---

## Ventun classici per il ventunesimo secolo

STEPHEN KNIGHT, *SECRETS OF CRIME FICTION CLASSICS: DETECTING THE DELIGHTS OF 21 ENDURING STORIES*, JEFFERSON (NC), MCFARLAND, 2014, pp. 236.

Noto in tutto il mondo per la sua produzione teorica e critica, Stephen Knight ha al suo attivo numerosi studi, che spaziano dalla letteratura medievale alle politiche del mito (penso a *Robin Hood: a Mythic Biography*, 2003, e *Merlin: Knowledge and Power through the Ages*, 2009), alla letteratura gallese in lingua inglese e allo sviluppo della crime fiction, termine critico che proprio Knight ha contribuito a diffondere in alternativa alla più tradizionale etichetta di *detective fiction*. Mi limiterò a ricordare in proposito un suo recente studio dedicato ai ‘misteri urbani’, fioriti nel secondo Ottocento sul modello di Eugène Sue: *The Mysteries of the Cities: Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century* (2012).

Quella di Knight è un’avventura di critico ‘impegnato’, con una solida base marxista di decostruzione delle ideologie dominanti, attenta alla lezione di Raymond Williams, gallese come Knight. Poste queste premesse, quando ho aperto *Secrets of Crime Fiction Classics* ho avuto un attimo di esitazione. Mi sono chiesto se il libro volesse stabilire un canone della letteratura criminale – scelta inconsueta in un’epoca sospettosa dell’atto stesso di tracciare un canone – e se tale tentativo fosse giustificato nella misura in cui, in un passato non lontano, i ‘gialli’ erano considerati un genere popolare, escapista, paraletterario... Sbagliavo. *Secrets of Crime Fiction Classics* va ben oltre l’idea di canone, e nasce da una curiosità letteraria immune alle certezze. All’apice della sua carriera, Knight non ha dismesso la sua tenuta da *esploratore*, e ci proietta risolutamente nel regno della complessità, ma per comprendere la portata di questo studio è necessario contestualizzarlo nel presente.

La nostra è un’epoca di paradossi. Quanti testi critici vengono pubblicati ogni anno, in cartaceo oppure online? Eppure mi chiedo se a questa ipertrofia

critica corrisponde un vero incremento della nostra consapevolezza. Siamo assediati da un ambiente tecnologico che ci distrae, che sottrae tempo ed energie alla concentrazione, in particolare alla lettura. Le nostre facoltà intellettuali sono indebolite dal *multitasking*.

E poi la nostra è l'epoca della complessità. Da anni le discipline umanistiche attraversano un periodo di rimodellamento, in risposta a un panorama culturale in rapida mutazione per lo sviluppo dei media digitali, delle narrazioni transmediali, della cultura convergente e partecipativa. Ad ampliare il raggio d'azione dei critici ha contribuito poi il fatto che viviamo in un mondo interconnesso ai limiti della vertigine. Persone, merci, notizie, informazioni viaggiano con velocità e frequenza crescenti, le identità sono ibridate, la letteratura è sempre più transculturale, e comunque circola a livello globale, in originale o in traduzione.

In risposta a questi tentativi di abbracciare la complessità, alcuni teorici invitano a sperimentare forme di lettura a distanza (*distant reading*), privilegiando il sistema rispetto al singolo testo, perseguendo un approccio inclusivo e non canonico, caratterizzato dall'attraversamento dei confini. La lettura a distanza risponde al nostro bisogno di investigare sia il territorio della letteratura popolare sia la dimensione transculturale della letteratura mondiale. Questo metodo entra in sinergia con i recenti sviluppi dell'informatica umanistica (*digital humanities*), un campo in rapidissima evoluzione e che promette di consegnarci strumenti utili ad analizzare fenomeni di sovrumana ampiezza e complessità. La lettura a distanza è un approccio innovativo che merita di essere perseguito, naturalmente, anche se in relazione ad altre strategie interpretative, così da evitare il pericolo dell'astrazione, mentre la buona teoria letteraria dovrebbe essere pragmaticamente fondata sull'osservazione dei fenomeni.

Ecco perché oggi abbiamo bisogno di libri come *Secrets of Crime Fiction Classics* – libri che invitano studenti e docenti a confrontarsi coi singoli testi e a riconsiderare la nostra concezione dei generi letterari. Prendere atto della varietà di forme che concorre alla nebulosa dei generi – entità in perenne mutamento – è il solo modo per evitare che si affermino nozioni astratte dei fenomeni letterari. Al contempo, ciò che questo libro offre è anche un approccio alla letteratura mondiale, poiché *Secrets of Crime Fiction Classics* non solo copre due secoli di letteratura criminale – da *Caleb Williams* (1794) di William Godwin a *Sacred Games* (2006) di Vikram Chandra – ma traversa i confini tra nazioni e continenti.

Nel tracciare la disseminazione globale di un genere che si è sviluppato in un primo tempo attraverso gli scambi letterari tra Gran Bretagna, Stati Uniti e Francia, il volume si articola in tre sezioni caratterizzate da un atteggiamento storico e geo-critico. Mentre la prima e la seconda parte – *Beginnings* e *Mainstream* – sono incentrate su negoziazioni transatlantiche, la terza (Diversity)

abbraccia una gamma più ampia di letterature, toccando gli scrittori americani Chester Himes, Sara Paretsky e Patricia Cornwell, l'italiano Umberto Eco, il catalano Manuel Vázquez Montalbán, lo scozzese Ian Rankin, lo svedese Stieg Larsson e l'indiano Vikram Chandra.

Partire dai singoli testi consente a Knight di riflettere sui sottogeneri che compongono la galassia della crime fiction. Ciò che Knight offre in ogni capitolo è la lettura di un testo calato nel suo contesto socio-culturale, con particolare attenzione per quei libri che hanno avuto l'impatto più innovativo sul genere. In tal modo *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco viene collegato da Knight alla nascita dell'*anti-detective novel* postmoderno e della *historical crime fiction*.

Con una mossa sorprendente, ma criticamente ineccepibile, un testo fondante quale *Caleb Williams* viene qui descritto come un antecedente del thriller psicologico. La decisione di aprire il volume con questo romanzo invece che con la trilogia Dupin – considerata da molti come il primo esempio compiuto di poliziesco – è di per sé un'affermazione critica. Questa enfasi sulla dimensione politica del romanzo di Godwin – e sul carattere sovversivo del crimine inteso anche come opposizione alle strutture di potere e alle leggi che le sostengono – testimonia l'atteggiamento ideologico di Knight, che si riflette appunto nella preferenza accordata al termine crime fiction.

Mentre la nozione più tradizionale di detective fiction si è cristallizzata nella cosiddetta Golden Age – il periodo tra le due guerre mondiali, quando l'indagine letteraria era considerata un passatempo intellettuale prossimo alle parole crociate e agli scacchi – la definizione di crime fiction allude alle complessità ideologiche di questo genere. Una dimensione ambivalente di cui Knight, autore già nel 1980 di *Form and Ideology in Crime Fiction*, è ben consapevole. Se da un lato le narrazioni incentrate su crimini e indagini sono state chiamate nel corso dei secoli a sostenere l'ordine sociale in quanto forma di psico-polizia, dall'altro hanno aperto spazi di sovversione, portando alla luce le perversioni del potere e le insufficienze della giustizia, fino a ritrarre il criminale come vittima o come eroe.

Senza alcuna pretesa di anticipare le tante questioni estetiche o ideologiche affrontate in *Secrets of Crime Fiction Classics*, voglio spendere qualche parola sulla strategia argomentativa che sottende il libro, in particolare sull'uso che Knight fa della sinossi. Sappiamo quanto le trame siano importanti nella letteratura criminale e quanto sia difficile per i critici ricordare ai lettori i dettagli strutturali su cui poggia l'analisi dei testi. Con una scelta ardita, Knight offre un riassunto dettagliato di ogni testo che studia, descrivendo questo processo come “challenging and sometimes puzzling”, dal momento che la sinossi risulta “both central to and simultaneously based on a critical understanding of the text.” (p. 4). Questa strategia non solo consente alle opere letterarie di

parlare in prima persona, ma diventa un momento chiave dell'indagine critica.

Inutile dire che Knight non considera affatto tali sinossi sostitutive della lettura. Il suo scopo è semmai ricordare a chi già conosce il testo un certo numero di dettagli funzionali all'analisi. Naturalmente per chi ancora non ha affrontato un certo libro, queste sinossi possono costituire un *book spoiler*... Il problema è interessante. Come lettori di romanzi criminali e polizieschi, siamo pronti a rinunciare al godimento della dose di adrenalina che accompagna il primo incontro con un testo carico di suspense? Se la risposta è no, meglio lasciar riposare per qualche tempo il capitolo incriminato, e tornare allo studio di Knight dopo aver letto il classico in questione.

Come si vede, *Secrets of Crime Fiction Classics* ci induce a riscoprire l'atto della lettura. Solo partendo dai libri possiamo afferrare la complessità della letteratura, una pratica antropologica che al contempo incanala le energie sociali e riflette la molteplicità dell'umano. Proprio dalla tensione tra le forze omogeneizzanti di istituzioni, leggi e codici morali da un lato e l'individualità dei singoli dall'altro la letteratura criminale deriva la sua vitalità, la sua varietà di forme, il suo potere d'interrogare il reale.

Questa attualità della crime fiction – la sua capacità di esplorare tensioni e conflitti sociali, spesso legati ai cambiamenti in atto – è evidente nell'ultimo capitolo del libro, dedicato a *Sacred Games* di Vikram Chandra. Il valore di questo romanzo imponente è sia locale sia globale, poiché ci mette a confronto con un'India contemporanea in cui i *giochi sacri* sono appannaggio di fondamentalisti pronti a sacrificare qualsiasi numero di vite umane per contrastare l'avanzata della laicità. La contraddizione di un crimine posto al servizio di fede e tradizione non è che una delle molte aporie che questo libro discute con esemplare lucidità intellettuale.

Maurizio Ascari

---

## Il buco con la menta intorno

ALBERTO BOSCHI E FRANCESCO DI CHIARA (A CURA DI), *MICHELANGELO ANTONIONI. PROSPETTIVE, CULTURE, POLITICHE, SPAZI*, MILANO, EDITRICE IL CASTORO, 2015, PP. 316.

Ambizioso fin dal titolo, questo volume, che nasce nell'ambito di un convegno dedicato a Michelangelo Antonioni, scomparso nel 2007, in occasione del centenario della sua nascita, si propone la nobile missione di rilanciare nel di-

---

battuto critico la figura imprescindibile del grande regista ferrarese, che ha visto una progressiva caduta d'interesse da parte degli studiosi a partire dagli anni '90 dopo un lungo periodo in cui era stato stabilmente al centro dell'arena nazionale e internazionale. Tornerò all'Introduzione in seguito, e parto invece dalla fine per anticipare al lettore di questa recensione che ci troviamo davanti a un ottimo prodotto scientifico, aggiornato e approfondito, a cui forse avrebbe giovato un indice dei nomi o una bibliografia finale complessiva (penso ad esempio a Charles S. Peirce, che, essendo solo nominato senza citazioni (p. 234), non appare in alcuna nota; oppure a Seymour Chatman, che, citatissimo com'è da tutti gli autori, figura un numero esponenziale di volte se si sommano le note ai singoli saggi). Quanto ai contenuti del libro, sono strutturati secondo un ottimo schema che privilegia la pluralità delle prospettive al fine di dimostrare la grandezza del regista sia nel campo della ricchezza formale e semantica, sia nella sua vocazione antropologica e psicologica, sia nella sua forte relazione col contesto socio-politico.

La prima sezione, intitolata "Prospettive" e dedicata alle riletture complessive dell'opera del regista, si apre con un contributo semiserio sul tema della "Leggerezza di Michelangelo Antonioni", cu cui mi soffermerò più degli altri per le ragioni che vado a illustrare. Pur condividendo l'obiettivo di Giacomo Manzoli, che consiste nel tentativo di sdoganare il regista dalla diffusa accusa di *pesantezza*, devo ammettere che nutro qualche perplessità sulle possibili ricezioni del saggio. Mi sono messa nei panni di un/a giovane che legga quanto egli scrive a proposito, per esempio, di *Zabriskie Point* (via Ungaro, convinto che il film non "contiene i contenuti ma li disperde" e che il regista non ha "niente da dire", e via Di Giammatteo, che ne sottolinea i momenti kitsch) e ho il timore di un possibile equivoco (mi riprometto, al proposito, di testare i miei studenti): si cita infatti, del film, il suo essere un ritratto dell'America "vista dalla Luna", un luogo privilegiato per esercitare "la virtù della leggerezza", la *naivete* (p. 26). Ma è proprio così? Sono andata a ripescare un articolo che mi fu chiesto dalla rivista *Cinemasessanta*, per un numero dedicato agli anni '60, quando avevo da poco superato l'età dei protagonisti del film in questione: era il 1987 e decisi di intitolare il mio articolo, che sarebbe stato pubblicato l'anno dopo, "Antonioni: la protesta e l'illusione", dedicandolo a *Blow-up* e *Zabriskie Point*. Oggi, nel rileggere quello che vi scrissi, e che pure pecca di palesi omissioni e ingenuità, ho avuto la curiosa sorpresa di pensare ancora le stesse cose di allora: cioè che tutto parta dall'assemblea degli studenti, che la Death Valley anticipi i deserti che Baudrillard avrebbe descritto in *Amérique* solo sedici anni dopo come "frontiera iniziatica" e "luogo dei segni", che lo sguardo possa essere un potente strumento rivoluzionario, e che l'esplosione della villa indichi, come disse allora Moravia, la disgregazione già in atto della società capitalistica. Di quale "leggerezza" stiamo parlando? Di

certo Manzoli ha ragione ad alludere a un'implicita autoreferenzialità borghese di questo "regista della leggerezza" (un'accusa che a suo tempo gli mosse il cantautore Francesco Guccini), ma il film resta pesantemente profetico, un potente richiamo alle nostre responsabilità. E, beninteso, non si parla della Luna ma di Vietnam, razzismo, femminismo, speculazione e disastro ecologico: se la coppia borghese che sogna un drive-in nel deserto suonava (o avrebbe dovuto suonare), già nel 1970, come un potente invito a fermarci prima che fosse troppo tardi, anche i movimenti di camera, i silenzi, i "vuoti", le pause, il ritmo, la sintassi tutta del film vanno nella stessa direzione. Per questo, quando Manzoli scrive: "Devo [...] confessare una sensazione di insospettabile serenità e piacevolezza (leggera, appunto) che la visione dei suoi film riusciva a procurarmi" (p. 24), temo che ciò possa rappresentare un messaggio fuorviante soprattutto per i giovani, a cui invece credo serva una guida per notare le profonde analisi che *Zabriskie Point* fa dell'America e dell'Occidente. Riconosco peraltro al saggio di Manzoli, posto ad apertura del volume, l'indubbio merito della provocazione costruttiva, sottolineando come fa i rapporti di Antonioni con la *pop culture* degli anni '60. È facile il confronto con le lattine di Andy Warhol: critica al boom economico o prodotto della cultura di massa? Ma è una dicotomia ampiamente superata.

I contributi successivi, comunque, ci rimmergono nella cosiddetta *pesantezza* del regista, le cui opere sono viste ora in chiave esistenziale, come nel saggio di Irmbert Schenk che, ritenendo *L'avventura* "il film che segna l'avvento della modernità nel cinema d'autore europeo", parla di dissoluzione del racconto e del soggetto (p. 33); ora in prospettiva onirico-analogica (Uta Felten); ora in senso psicanalitico (Ruggero Eugeni); ora, infine, dal punto di vista (mi si perdoni il gioco di parole) del sonoro, come fa Roberto Calabretto, il quale, evidenziando la complessa dialettica che sottende all' "arte dei suoni" (p. 69) nei film di Antonioni (musiche, colonne sonore e rumori), riesce a far dialogare in modo eccellente il lessico della critica cinematografica con quello dei *soundscape studies*.

La seconda sezione si intitola "Culture" e ruota intorno a due elementi-chiave della cultura italiana dagli anni '40 agli anni '60, cioè il neorealismo e la cultura di massa. Si apre con uno dei saggi forse più interessanti del volume, dedicato al rapporto fra neorealismo e produzione documentaria nel secondo dopoguerra: Francesco Pitassio mostra come, in Antonioni, lo sguardo diventi un modo di interrogare la realtà e la soggettivazione della visione diventi espediente narrativo. Il regista, diversamente dalla *linea romanzesca* su cui si muovono registi come De Sica e Zavattini, sceglie la *linea sperimentale*, un modello, cioè, in cui "la documentazione del Reale diviene uno strumento di riflessione sulle trasformazioni antropologiche della modernizzazione, ma anche sulla natura del dispositivo e le forme della visione" (p. 102). Nei saggi successivi, Leo-

nardo Quaresima affronta un altro tema molto interessante, quello dei cineromani tratti dal film di Antonioni, la cui ricezione ci mostra un altro importante aspetto della *mass culture* italiana dell'epoca, mentre Francesco di Chiara riflette sul trittico *I vinti* e sul relativo dibattito nell'arena nazionale e internazionale. Noa Steimatsky si concentra poi su *Il provino*, un film che si colloca nel periodo più creativo della carriera del regista, fra *Il deserto rosso* e *Blow-up*, e Marco Teti conclude la sezione con un bel contributo sulle influenze pirandelliane su Antonioni.

La sezione seguente, "Politiche", riflette sui rapporti fra Antonioni e le altre culture. Si apre con "La messa in questione dell'osservatore" di Sandro Bernardi, il quale a volo d'uccello, passando da *Le amiche* a *L'avventura*, da *Cronaca di un amore* a *Chuang Kuo, Cina*, sottolinea l'estetica del regista, sospesa tra documentario e finzione e basata su uno stile di osservazione che "fa dello sfondo la sede dell'antropologia o della sociologia" (p. 175). Secondo l'autore, il regista va collocato fra i grandi Maestri del neorealismo: "si dimentica che nel 1943, mentre Visconti girava *Ossessione*, sull'altra sponda del fiume Antonioni girava il ben più innovativo *Gente del Po*" (*Ibid.*). Dal Po torniamo alla Cina con John David Rhodes, che analizza in modo approfondito *Chuang Kuo* vedendo nell'astrazione dell'immagine "un potente strumento di mediazione del potere geo-politico" (p. 193), mentre Laura Rascaroli riprende *Blow-up* proponendone una lettura comparata con il film thailandese *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* (2010), la cui riflessione sull'immagine un'evidente lezione dal "materialismo storico" del film di Antonioni (p. 212). Infine, Rainer Winter esplora il rapporto del regista ferrarese con il modernismo e il post-modernismo sull'arena internazionale, evidenziando il significato politico dell'estetica del regista (svuotamento degli spazi, libere associazioni, disorientamento) per approdare alle relazioni intertestuali fra Antonioni e il regista cinese Wong Kar-wai, mentre Matthias Bauer studia la "poetica dello spazio" a partire dal celebre e controverso articolo di Antonioni "Per un film sul fiume Po" (1939) e proseguendo con *Il grido* e *Il deserto rosso*, fino alle innovazioni formali introdotte da *L'avventura*, *La notte* e *L'eclisse* e, di nuovo, a *Zabriskie Point*, qui oggetto di un'analisi approfondita e puntuale che ne rivela precise parole-chiave – tra le quali *hybris*, *wilderness*, capitalismo, dolore, Big Bang.

Agli "Spazi" è dedicata l'ultima sezione del volume. Geoffrey Nowell-Smith, dopo una riflessione sul concetto di *landscape*, propone un suggestivo itinerario attraverso "i paesaggi e i *climatescapes* di Antonioni" (p. 248) che ci conduce dal deserto californiano alla pianura padana ai *cityscapes*, mentre José Moure dedica il suo contributo alle molteplici simbologie della scala, vista come elemento architettonico, luogo di passaggio, punto di rottura e "figura che lavora la forma cinematografica stessa" (p. 249). Millicent Marcus, Alberto Boschi e Rosalind Galt si concentrano su *L'avventura*, di cui vengono ana-

lizzate rispettivamente le composizioni geometriche che creano la “forma del desiderio” (p. 260), la seconda inquadratura (che ritrae il paesaggio suburbano dei cantieri edili) e la presenza del pittoresco. Infine Marco Bertozzi, a chiusura di sezione e di volume, rivela “i diabolici dettagli di *Blow-up*”: partendo dal racconto di Julio Cortazar da cui il film è tratto, l’autore segue a ritroso le scelte di Antonioni (più interessato al “meccanismo” che alla “vicenda”), creando un intrigante percorso a enigma che passa anche per *L'uomo della folla* di Edgar Allan Poe.

A conclusione della lettura di questo volume, non mi resta che definirlo interessante, imprescindibile e affascinante. Prezioso per tutti – cinefili, studenti, docenti, appassionati – il libro restituisce ad Antonioni la centralità che gli spetta, e il taglio multi-prospettico e internazionale scelto dai bravi curatori lo ricolloca nella storia del cinema come un grandissimo regista che non può essere rinchiuso nel suo qui-ora ma che è capace di sostenere un dialogo robusto con il passato e con il futuro, e che deve assolutamente essere visto, rivisto, studiato e commentato dalle nuove generazioni, pesante o leggero che sia. Devo però fare una postilla, e torno come promesso all’Introduzione. C’era un vecchio slogan di una pubblicità di caramelle che diceva: “il buco con la menta intorno”. Il significato era palese: si evocava l’essenza tramite la mancanza, la presenza tramite l’assenza. Percepivi il gusto della menta senza vederla – anzi, sostituendola, nella tua immaginazione, con uno spazio vuoto. Iniziare – e continuare – a leggere questo libro su Antonioni mi ha sollecitato un’esperienza analoga. Fin dalle prime pagine ho percepito l’assenza di qualcosa – di qualcuno, di un nome che mancava. E che, mancando, percepivo sempre più chiaramente, ricreandone nella mia immaginazione e nella mia memoria la *presenza*.

Questo nome che non compare (quasi) mai nel libro in questione è Guido Fink (mi pare che solo Marco Bertozzi lo citi in nota, ma potrei sbagliarmi). Eppure già nel 1963 Fink analizzava *L'avventura* come “giallo alla rovescia” in *Cinema nuovo* (n. 162) e l’anno successivo, a conclusione del Festival di Venezia, in un articolo scritto in inglese per il pubblico americano parlava dei tagli della censura a *Il deserto rosso* e di come il film venisse giustamente apprezzato dalla critica; nel 1970 definiva *Il grido* (1957) il film “più bello e angoscioso” di Antonioni (*Paragone*, n. 248, ora in *Nel segno di Proteo. Da Shakespeare a Bassani*, a cura di R. Barbolini, 2015) e nel 1985, a proposito di *Zabriskie Point*, scriveva che lo spazio di Antonioni assomigliava a quello evocato da Pavese (*Paragone*, n. 426, ora nel citato *Nel segno di Proteo*). Nel 1983 partecipava a un volume intitolato *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore* (a cui ne avrebbe fatto seguito un secondo nel 1985 a cura di Giorgio Tinazzi, qui citato più volte) con un lungo saggio intitolato “Le parole provvisorie, ovvero, Michelangelo Antonioni critico cinematografico”. Nel 1987, nella *Storia illustrata di Ferrara*, definiva Antonioni “con ogni probabilità il nostro maggior

regista vivente” e gli dedicava molte pagine sia come cineasta sia come critico. Nel 1988 fu lui a curare, con l'amico Seymour Chatman (che lui stesso aveva invitato all'Università di Bologna per tenere un seminario due anni prima), un'edizione americana commentata della sceneggiatura de *L'avventura*.

Fink, insomma, ha studiato la figura e l'importanza di Antonioni prima di tanti altri, e con estrema profondità: credo pertanto che il suo nome avrebbe dovuto figurare fin dalle prime pagine, accanto a quelli di Cuccu, di Carlo, Tassone, Tinazzi, de Vincenti, Eco, cioè fra gli intellettuali di quella generazione che portò Antonioni al centro del dibattito nazionale e internazionale. Pur apprezzando moltissimo questo libro e raccomandandone la lettura senza riserve, non posso dunque non rammaricarmi del fatto che, proprio in Italia, sia stata possibile una tale dimenticanza. Vorrei precisare che nella stampa straniera (e nell'accademia angloamericana) non è così: per fare solo qualche esempio, Peter Brunette cita diffusamente Guido Fink nel suo volume *The Films of Michelangelo Antonioni* (Cambridge UP 1998); in *Contemporary Italian Film-making. Strategies of Subversion* di Manuela Gieri (University of Toronto Press 1995) Fink compare fin dai ringraziamenti tra le fonti di “inspiration and support”; e in una recensione congiunta di *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age* di Joy Marcus Millicent (2002) e *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and modernization in the Italian art film* di Angelo Restivo (2002) è inserito in un elenco di nomi che, sebbene possano suonare “unfamiliar to most American readers of film history and criticism”, sono “very well known to the scholars of Italian cinema in American Universities” (*Cineaste*, Winter 2002, n. 54). E la lista potrebbe continuare. Bello questo libro, dunque, ma non dimentichiamoci di Guido Fink. Le biblioteche, digitali e non, sono piene di tracce preziose: non lasciamo che l'oblio le cancelli, non lasciamo che la menta lasci il posto al buco.

Alessandra Calanchi

---

## La coscienza dell'orecchio

SABINA CRIPPA, *LA VOCE. SONORITÀ E PENSIERO ALLE ORIGINI DELLA CULTURA EUROPEA*. EDIZIONI UNICOPLI, MILANO, 2015, PP. 198.

Ne *La coscienza dell'occhio* (1990), Richard Sennett illustrava il primato che la vista detiene sugli altri sensi nella cultura occidentale, e citava Platone e Sant'Agostino (per entrambi, infatti, l'occhio è collegato alla coscienza, anzi ne

---

è un organo) ricordando che *teoria* significa, in greco antico, guardare o vedere, e che il dominio della vista si stabilizza poi nel medioevo. Se per Sennett la vista è ciò che separa l'interno del corpo dal suo esterno, permettendoci la *visione del mondo*, l'autrice di questo libro straordinario che si intitola *La voce* fa una cosa analoga dal punto di vista del sonoro, ripercorrendo la storia del suono (musica, voci, rumore) dalle origini della cultura europea e rivendicandone il ruolo non certo secondario: sebbene lo stesso Aristotele ritenesse l'udito il meno importante fra i sensi, infatti, emerge da questo volume agile ed erudito insieme un quadro che decostruisce molti pregiudizi e stereotipi, mostrandoci l'esistenza di una tradizione sonora estremamente variegata e importante.

Il volume di Sabina Crippa – antichista, etnolinguista e storica delle religioni, studiosa di linguaggi enigmatici, alchimia, rituali magici-terapeutici e papirologia – si articola in tre sezioni che rappresentano i momenti fondamentali del suo discorso: la prima, intitolata “Voce e norma”, segue le varie declinazioni socio-culturali del concetto di voce come norma, specificando il carattere interdisciplinare delle riflessioni degli Antichi (ragione per la quale è necessario considerare fonti diverse tra loro, che varieranno dunque dalla fisiologia all'acustica alla musica alla letteratura orale). Riflettendo sulla differenza fra pura emissione di suono e attribuzione di significato, Crippa non trascura tutte quelle voci e suoni marginali che appartengono a un ambito di difficile classificazione (tosse, starnuto, afonia, balbuzie ecc.), così come sottolinea l'indisolubilità per la cultura antica tra corpo e voce, il legame fra voce e identità di genere, i casi estremi (afasia e loquacità), l'ambiguità (il canto delle Sirene, la Sibilla), la dimensione del culto (linguistiche divine e principio monoteista del Verbo-logo).

Nella seconda parte, intitolata “Audacia della ragione”, Crippa affronta la tematica della voce divina e in particolare la voce come strumento di creazione del mondo, dal monogenetismo linguistico che sottende il mito della torre di Babele alle molteplici teorie sorte nel Mediterraneo, soffermandosi in particolare sulla teologia egizia, sul mito di Sibilla e sulla glossolalia. La terza sezione, intitolata “Uno e multiplo”, si inoltra nelle relazioni fra unicità e molteplicità nell'ambito del sonoro, affrontando la realtà sonora come realtà multipla, e analizzando fenomeni come la discrepanza sonora, le voci frattali, il silenzio (ne è un caso l'urlo silenzioso che percorre la storia dell'arte, da Laocoonte a Munch al *Guernica* di Picasso), l'imbarazzo a pensare l'evento sonoro (si veda la rimozione della ninfa Eco da Ovidio a Freud), il fonosimbolismo, il grido rituale.

Tra le pagine spuntano numerosi riferimenti alla musica, alla letteratura, alla filosofia del passato e del presente; accanto al *De Rerum Natura* è citato, ad esempio, il racconto di Italo Calvino “Un re in ascolto”, così come la “materialità verbale” di Marinetti sembra quasi risuonare col *De Anima* di Aristotele. Leg-

gendo un testo così ricco e suggestivo, sono molti i riferimenti trasversali che si affollano nella mente e che dialogano idealmente con quanto riporta l'autrice: penso, per fare solo un paio di esempi, al meraviglioso monologo al telefono de *La Voix Humaine* di Jean Cocteau (ri-diretto da Roberto Rossellini, *starring* Anna Magnani), oppure al finale de *L'infernale Quinlan* di Orson Welles, in cui la voce registrata si stacca definitivamente (e tragicamente) dal corpo.

La bibliografia è vasta, informata e aggiornata; completano il volume alcune belle tavole illustrative che rappresentano diverse Sibille, una figura particolarmente cara a Crippa, che a loro ha dedicato numerosi saggi e articoli. La mia unica perplessità sul libro è la quarta di copertina, il cui incipit dedicato all'evangelista San Giovanni, pur nelle lodevoli intenzioni di Giorgio Politi, pare non del tutto congrua con i contenuti del volume.

Partendo dalla premessa che nell'antichità tutto ha voce, e che in natura nulla è privo di suono, Crippa si muove con grazia, determinazione e vastissima cultura nel campo dei *soundscape studies* oltre che in quelli più specifici delle sue discipline d'insegnamento: ne deriva una splendida lezione che si muove in prospettiva storica, interdisciplinare e comparata coinvolgendo i diversi saperi accademici e travolgendone (costruttivamente) i confini.

Alessandra Calanchi

---

## The sensory and the political

CARTER MATHES, *IMAGINE THE SOUND. EXPERIMENTAL AFRICAN AMERICAN LITERATURE AFTER THE CIVIL RIGHTS*, MINNEAPOLIS AND LONDON, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, 2015, pp. 252.

Almost forty years have passed since R. Murray Schafer set the basis for modern sound studies. Even though his seminal *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) was primarily meant to define the soundscape as “any acoustic field of study”, including nature as well as cultural production and technological developments, it opened the way to expanding the concept across many disciplines – acoustics, ecology, performing arts, psychology, philosophy, neuroscience, and even architecture and literature.

The idea of a literary soundscape is, as a matter of fact, not a new one, since such rhetorical strategies as onomatopoeia, repetition, rhythm, and synesthesia have been widely studied, together with other elements such as

---

voices, silences, chanting of birds, musical instruments, and industrial noise, all of which are *soundmarks* of different historical periods and geographical places as they are represented in literary production. Nonetheless, only quite recently has the idea of a literary soundscape as a narrative framework or, in other words, the aurality of a literary environment, fully reached the attention of scholars. In particular, it is becoming increasingly clearer that sound is not (only) a matter of aesthetics but plays a crucial role in creating spaces of thought, imagination, and social transformation, both at an individual and collective level.

This is precisely what Carter Mathes's book aims to do, with reference to experimental African American literature in the post-Civil Rights era (1965-1980). By concentrating on the great innovations within the Black Arts Movement, Mathes wants to focus on the use of sound as an instrument of resistance to (and rebellion against) the creation of a racial society. Such expressions as "acoustics of unfreedom", "resistant aurality", or "phonic resistance" will help the reader understand the importance of the aural texture of literary works and their connections with dynamic representations of power, repression, and resistance. By conceptualizing the manipulation of sound in the post-Civil Rights African American literature the author critically reflects on such phenomena as dissonance, vibration, resonance, echo, silence, and also songs and music in order to make the readers understand how "sound becomes indispensable in exploring intersections of lived experience and the historical construction of blackness in the United States" (p. 7). In studying sound as the fusion of the sensory and the political, Mathes's analysis frames the sonic as a realm of resistance and a challenge to what Goldberg has called "the homogeneity logic of institutions" (p. 8). From W.E.B. Du Bois's "Of the Sorrow's Songs" to Amin Baraka's "Black Art", from blues to free jazz, sound plays a crucial role not only in the construction of subjectivity, but also in the formation of black radical critique.

Chapter 1 ("The Sonic Field of Resistance") deals with free jazz and in particular with John Coltrane, enlightening how sonic dissonance has animated the black radical tradition and intellectual production and also suggesting a link between drawing inspiration from African polyrhythmic sensibility and displaying present commitment for social change. Through his asymmetrical sound structure and anarchic break away from traditional jazz, Coltrane creates "new relationships between time, sound, and the sensory" (p. 35).

Chapter 2 ("Apocalyptic Soundscapes") focusses on Henry Dumas's short fiction, which must be *listened to* as well as read, and on the writer's dialogue with the innovative musician and composer Sun Ra. Such stories as "Will the Circle Be Unbroken?" and "Echo Tree" revolve around *soundmarks* which are particularly relevant since they are connected with histor-

ical memory, mythology, and spirituality. The archetypal significance of such sounds is elevated through the existence of a rural *hi-fi soundscape* where the “Afro horn” or the echo become instruments of imaginative transformation and rebellion. Also, that ephemerality of sound is not a weak aspect but “a path toward resistance” (p. 83) since it implies dynamic thinking, non-linearity, change, and renewal, is a recurrent idea in the book.

While Chapter 3 (“Peering into the Maw”) concentrates on Larry Neal’s exploration of sound in his crucial essays and poetry, underlining the pivotal role of sound within the formation of black aesthetics, Chapter 4 focusses on “Sonic Futurity in Toni Cade Bambara’s *The Salt Eaters*”, which catches the cultural vibrancy of Harlem and the lasting impact of Speakers’ Corner. In her novel, Bambara creates a political and historical soundscape that interrogates multiple dimensions among which collective memory and black feminism: “She uses sound to create possibilities for black political expression that probe the interior spaces of inter- and intra- racial repression” (p. 149). In other words, “working [...] on the rhizomorphic quality of sensory projections, Bambara creates a soundscape of political possibility that forces readers to focus on the contours of a political field, rather than a determinate sense of its path” (p. 157).

Finally, in Chapter 5 (“The Radical Tonality of James Baldwin’s Post-Civil Right Blues”) the author of “Going to Meet the Man” is shown as an example of how sound can be used to manipulate temporality in a narrative, to emphasize darkness and discomfort, and to envision alternative political possibilities, highlighting the aurality of black expressive practices as a critical response to white supremacy” (p. 166).

I do hope this book will receive due appreciation and that further studies will follow its path. I think that much is still to be done, both to reinforce the importance of literary soundscapes and to challenge the dominant realm of vision, starting from our biased language: such words as image, imagination, vision, and visionary recur in the volume with reference to sound, which is precisely a legacy of our dependence on sight.

Alessandra Calanchi