

trame

di letteratura comparata

della Polvere

figure, metafore, narrazioni



a cura di

RICCARDO FINOCCHI

ELEONORA GALLITELLI

trame

di letteratura comparata

della Polvere

figure, metafore, narrazioni

a cura di

Riccardo Finocchi ed Eleonora Gallitelli





trame
di letteratura comparata



a cura del Laboratorio di ricerca:
TECNOLOGIA, NARRATIVA E ANALISI DEL LINGUAGGIO
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Direttore responsabile
Maria Teresa Giaveri

Co-direttore
Roberto Baronti Marchiò

Redazione
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Campus Folcara - Via Sant'Angelo in Theodice - 03043 Cassino (FR)
tecnal@unicas.it

Comitato Editoriale
Roberta Alviti, Serena Baiesi, Alessandra D'Atena, Laura Diamanti, Irene Fantappiè, Fiorella Gabizon, Micaela Latini, Natalie Malinin, Elisabetta Marino, Michela Marroni, Greta Perletti, Raissa Raskina, Carla Riviello, Nunzio Ruggiero, Rosella Tinaburri

Segreteria di Redazione
Riccardo Finocchi, Ilaria Magnani, Anna Mariani, Saverio Tomaiuolo

Comitato Scientifico
Elena Agazzi, Richard Ambrosini, Nicola Bottiglieri, Franco Buffoni, Mario Capaldo, Camilla Cattarulla, Michele Cometa, Lilla Maria Crisafulli, Adriana Cristina Crolla, Franco De Vivo, Amedeo Di Francesco, Carla Forno, Marina Foschi Albert, Marino Freschi, Rainier Grutman, Cristina Iglesia, Donatella Izzo, Gloria Lauri-Lucente, Valerio Magrelli, Giuseppe Nori, Pierluigi Pellini, Ralph Pite, Jan Rybicki, Pietro Taravacci

trame

di letteratura comparata

nuova serie
anno IX, numero 1
gennaio-dicembre 2025

trame di letteratura comparata

© 2025 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Aut. Tribunale di Cassino n. 2 del 2000

ISSN 1720-5417

Tutti i contributi pubblicati nelle sezioni *La Voce*, *Dimore* e *Caleidoscopio* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*.

Periodicità annuale

Progetto grafico: Gianluca Faella

Copyright immagine di copertina:

© Jo Anna Isaak

Logo *trame* e TECNAL:

© Fabrica Research Centre



© EUC Edizioni Università di Cassino

Sommario

RICCARDO FINOCCHI, ELEONORA GALLITELLI, <i>Premessa</i>	11
---	----

LA VOCE

ELEONORA GALLITELLI, <i>Etica ed estetica della polvere nell'opera di Charles Dickens tra storia culturale e corpus stylistics</i>	17
RICCARDO FINOCCHI, <i>Polvere segno delle culture</i>	33
ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, <i>From Motes to Heaps of Dust: scarto, valore e catastrofe in Dickens e Steinbeck</i>	43
ENRICO TERRINONI, <i>Dust in Translation. Manifesto per una teoria esplosiva della traduzione</i>	69

DIMORE

SIMONE DI BIASIO, <i>Appunti per una polverologia. Polveri e magia nella letteratura per l'infanzia</i>	81
GANDOLFO CASCIO, <i>Polvere e stile in Menzogna e sortilegio</i>	97
FABRIZIO SCRIVANO, <i>Italo Calvino e la polvere. Materia, immaginazione, identità</i>	113
MONICA JANSEN, <i>Respirare la polvere Come Steve McQueen: Moltiplicare Amianto per fare dell'io un noi</i>	127
ANGELA ALBANESE, <i>Digging in the Dust. Dialogue between man and woman by Saverio La Ruina</i>	145
BARBARA ANTONUCCI, <i>The "thrust of dust": A preliminary cognitive approach to the usage of the lexemes dust and polvere in conventional metaphors</i>	159
LUCA M. OLIVIERI, <i>Matrice, reliquia, calco. Tre stati della polvere in archeologia</i>	177
JO ANNA ISAAK, <i>The Innate Artistry of Inarticulate Materials</i>	191
ANDREA MARIANI, <i>Una teoria pulviscolare dei media. Le cartoline da sigarette e i media effimeri a inizio Novecento</i>	207
JAMES BRADBURNE, <i>A Rolling Stone Gathers No Dust. When the Museum Becomes a Verb</i>	219

CALEIDOSCOPIO

- CLAUDIA CAO, *Creation and Birth in Mary Shelley's Frankenstein and Its Contemporary Rewritings* 231
- RAFFAELLA LA SCALEIA, *La polvere come metafora della scrittura: dalle odi preislamiche al canto visionario di Adonis* 243
- MARTINA RUSSO, *Inverting the logic of catastrophe: Elisabeth-Jane Burnett's narrative of directional metaphors* 251

OFFICINA

- MICHELE NAPOLITANO, *Pulvis et umbra* 271
- JOAN FONTCUBERTA, *Jardín de polvo* 277

POIEIN

- INGRID MARIA PAOLETTI, *Architettura e polvere: la lezione dell'impermanenza* 291
- RUPERT BROOKE, *Polvere* 297

RICCARDO FINOCCHI ed ELEONORA GALLITELLI

Premessa

Polveri, residui minimi di realtà materiche, particelle minute incoerenti tra loro, patine sottili depositate sul mondo, invisibili pellicole che ammantano oggetti da rimuovere con meccaniche di aspirazione. Polveri cinerine esito di combuste esistenze umane, dannate o disfatte dal tempo e alla terra ritornate (*quia pulvis es et in pulverem reverteris*). Polveri sottili, volatili veleni delle vie aeree, elementi quasi gassosi. Polveri della vergogna nascoste sotto ai tappeti; polveri sparate in aria dai fucili; polveri di stelle volate tra fate e folletti. Polvere bianca che altera i sensi; polvere bianca macinata nel mulino; polvere bianca che di zucchero crea un velo, polvere bianca di talco. Polvere di gesso che si fissa su ardesia quale traccia labile e cancellabile di saperi scientifici. Polveri di terra sollevate dal vento su strade brulle finite sui calzari prodigiosi dei viaggiatori. Polvere gettata negli occhi per mistificare il reale, sabbie, detriti infinitamente macinati che seppelliscono prove. Polveri come materie multiformi incontrollabili che sfuggono alla percezione immediata, aeriformi inconsistenti sostanze dell'oblio. Ricordi polverosi rimossi e tornati, polverosi luoghi di sfuggenti visioni dell'abbandono. Avversari da polverizzare. Polvere interplane-taria. Farmaci in polvere. Spezie in polvere. Polvere di cipria. Pulviscolo, polverone, polverina, detriti, ceneri, limatura, raschiatura, polvere... polvere... polvere.

La cultura umana, possiamo affermare, è piena di polveri. Questa elementare forma della materia disgregata incoesa si presta a un lungo elenco di figure e metafore che producono senso e organizzano processi di significazione. La letteratura, la poesia, l'arte, il cinema, la filosofia, la semiotica, la religione e finanche le cosiddette scienze dure sono interessabili al tema della polvere. La riflessione sulla polvere è stata declinata in diversi modi, ad esempio nelle figurazioni letterarie e artistiche.

Questo numero di TRAME si apre con un inventario della polvere – nei vari significati di *dust* – nel Vittorianesimo, con un regesto delle apparizioni di questa multiforme sostanza nell'opera di Charles Dickens. Qui affondano le premesse perché la polvere potesse diventare reagente narrativo e anello logico della *detective fiction*, che, a partire da Sherlock Holmes, ispirò le ricerche del giurista austriaco Hans Gross e del criminologo francese Edmond Locard a cavallo tra

diciannovesimo e ventesimo secolo¹, per poi penetrare nella Southern Gothic literature di William Faulkner, dove la polvere è associata al razzismo verso i neri d'America; fino al recentissimo romanzo *Dove vola la polvere* della vietnamita Nguyễn Phan Quế Mai, il cui richiamo simbolico nel titolo evoca l'epiteto "meno della polvere" riservato ai figli nati dalle relazioni tra soldati americani e donne vietnamite².

Da materia di scarto, la polvere assurge a metafora di distruzione e rigenerazione interpretativa nel manifesto di Enrico Terrinoni per una teoria esplosiva della traduzione: oggetto della polverizzazione è l'opera letteraria stessa, finalmente liberata perché continui la sua potenzialmente infinita significazione. Alle diverse guise assunte in letteratura dalla polvere sono dedicati i successivi saggi di Simone Di Biasio, Gandolfo Cascio, Fabrizio Scrivano e Monica Jansen. Dalla polvere magica di fiabe e storie per l'infanzia alla polvere come marca stilistica del sortilegio prodotto dall'affabulazione della Morante e come materia inafferrabile dell'immaginazione in Calvino, per poi corrompersi nella polvere di amianto della scrittura *working class* contemporanea di Alberto Prunetti. La polvere entra in scena nel successivo contributo di Angela Albanese nelle parole taglienti quanto evanescenti dell'ultimo tassello della trilogia sul femminile di Saverio La Ruina. La metafora bellica è, del resto, una delle più potenti associazioni concettuali evocate dalle parole "polvere" e "dust" rispettivamente in italiano e in inglese, come mostra Barbara Antonucci nel suo contributo, che opera un confronto tra i due lessemi avvalendosi degli strumenti della linguistica cognitiva.

Di polverizzazione delle cose si occupa Luca Maria Olivieri, che guarda alla stratigrafia delle polveri dalla prospettiva dell'archeologo: polvere come matrice, reliquia, memoria. Anche nell'arte figurativa la polvere è un tema costante³, come nella celeberrima fotografia *Élevage de poussière* scattata da Man Ray nel 1920 per catturare l'immagine della polvere accumulatasi sul Grande Vetro di Marcel Duchamp ancora in fase di lavorazione, oppure la polvere utilizzata da Claudio Parmiggiani nell'opera *Delocazione* dove un soffio controllato sposta un fumo pesante che deposita fuliggine e polvere creando fantasmatici effetti visivi⁴. Proprio al tema della polvere nell'arte è stata dedicata tra il 2015 e il 2016 la mostra *Dust* a Le Bal a Parigi⁵. Le tracce depositate dalla polvere nelle arti si devono probabilmente a un intrinseco valore estetico di questa congerie impalpabile, di cui Jo Anna Isaak traccia un percorso che va dai residui inquinanti della modernità registrati su tela ai progetti innovativi dei nostri tempi, dall'Afghanistan a Roma.

La polvere transita nelle arti, ma non solo. Con l'invenzione del microscopio, come scrive Joseph A. Amato⁶, la polvere ha assunto nuovi valori e significati e da quando l'essere umano si è rivolto all'illimitatamente piccolo molte cose sono cambiate: la polvere per la scienza è ovunque, dalle particelle delle galassie fino ai granelli infinitesimali della materia. Sul piano storico-metafisico, polvere sono anche i detriti di una civiltà da cui può e deve partire la ricostruzione, come la polvere nella Parigi *fin de siècle* descritta da Walter Benjamin⁷. Proprio dalla centralità del concetto di effimero e transitorio nella prima modernità parte Andrea Mariani per esaminare le *cigarette cards* come emblema della fruizione "fumosa" delle immagini e del fenomeno del *fandom* cinematografico e culturale del primo Novecento.

La sezione monografica si chiude infine con un altro saggio-manifesto. L'invito, rivolto da James Bradburne e Ilaria Bollati, è, in questo caso, a spezzare la tradizionale quanto inerte associazione tra polvere e museo, affinché quest'ultimo riacquisti il dinamismo proprio di un'istituzione viva, il cui compito è creare valore per il più ampio spettro possibile di visitatori.

Nella sezione *Caleidoscopio* di questo numero c'è ancora un richiamo alla polvere, alla sabbia del deserto, intesa come metafora della lingua nella poesia preislamica, una polvere eterea e leggera come la scrittura. Nell'*Officina* di TRAME la polvere è interrogata da Michele Napolitano a partire dalla famosa espressione oraziana *pulvis et umbra*, alla ricerca delle radici culturali delle metafore "polverose". Ancora, nelle pagine di *Officina*, appaiono le meravigliose (nel senso proprio di meravigliare) immagini fotografiche di un "giardino di polvere", dove la polvere, come scrive l'autore, Joan Fontcuberta, è allo stesso tempo traccia e velo, indica l'impronta del tempo e offusca ciò che è stato, ci dice dell'immagine fotografica stessa, della sua capacità di fissare i ricordi e del suo polverizzarsi.

Infine, nella sezione *Poiein*, la duplice *facies* della polvere è celebrata nella sua materialità sostanziale: da Ingrid Paoletti che vede l'argilla, impasto di polveri, come materiale architettonico ed edile; e nei versi del poeta Rupert Brooke come estatico *memento mori*, presagio del conflitto che avrebbe ridotto l'Europa e il mondo, anche quello delle lettere e delle arti, a una polverosa *waste land*.

Note

¹ Cfr. I. Burney, *Our Environment in Miniature: Dust and the Early Twentieth-Century Forensic Imagination*, Representations, Vol. 121, No. 1 (Winter 2013), pp. 31-59.

-
- ² Cfr. Q. M. Nguyễn Phan, *Dove vola la polvere*, Milano, Editrice Nord, 2023.
- ³ Cfr. E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004. Si veda anche P. Barone, *Età della polvere - Giacometti, Heidegger, Kant, Hegel, Schopenhauer e lo spazio estetico della caducità*, Venezia, Marsilio, 1999.
- ⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra. Aria polvere impronte fantasmi*, Milano, Electa, 2009.
- ⁵ Cfr. *Dust / Histoires de poussière d'après Man Ray et Marcel Duchamp*, Catalogo della mostra a cura di David Company, Parigi, Museo Le Bal, 2015/2016.
- ⁶ Cfr. J. A. Amato, *Polvere. Una storia del piccolo e dell'invisibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- ⁷ Cfr. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo: i passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986.

LA VOCE

ELEONORA GALLITELLI

*Etica ed estetica della polvere nell'opera di Charles Dickens
tra storia culturale e corpus stylistics*

ABSTRACT: The paper adopts a mixed methodology, combining the analytical tools of literary and cultural criticism with corpus stylistics to explore the occurrences of *dust* and its derived forms in Charles Dickens's work, with a focus on the novel *Our Mutual Friend*. After an initial reflection on the various forms assumed by dust, the occupations associated with it and the measures undertaken to sanitise society in Victorian Britain, the study goes on to explore the treatment of dust in Dickens's fiction and nonfiction in an attempt to clarify its role as both material substance and symbol, plot device and religious metaphor.

KEYWORDS: *Dust*, Corpus Stylistics, Waste, Money, *Our Mutual Friend*, Charles Dickens.

Introduzione. Dust e dustmen nella Londra vittoriana

La riflessione sulla polvere, intesa come *dust* – «earth or other solid matter in a minute and fine state of subdivision, so that the particles are small and light enough to be easily raised and carried in a cloud by the wind»¹ – ha contribuito a forgiare l'estetica, la storia culturale e persino la morale vittoriana. Da un lato, la rivoluzione industriale, con i suoi fumi e miasmi, la fuliggine, il particolato carbonioso e le polveri sottili incrostati su ogni facciata, ogni tetto, ogni strada – «the monotony of all the streets, streets, streets — and of all the roads, roads, roads — and the dust, dust, dust!»² – ha ridisegnato il paesaggio urbano della metropoli, imprimendo nell'immaginario collettivo il lugubre grigiore della miseria e del crimine che fa da sfondo a tanti romanzi del pieno Ottocento. Dall'altro ha fatto emergere dal degrado cittadino figure inedite che dalla nettezza urbana, allora sotto la responsabilità delle parrocchie, traevano i loro mezzi di sussistenza, *street labourers* di vario genere e livello come i *contractors*, che si procuravano giornalmente uomini e carri (*dust-carts*) per la raccolta dei rifiuti solidi; i *foremen*, capisquadra addetti alla supervisione del lavoro; i *dustmen*, personaggi londinesi facilmente riconoscibili: «a tall, strong-looking fellow, wearing a large fantail hat, coarse grey jacket, and trousers tightly drawn in just below the knee with a strap and buckle», con quel poco di capelli che spuntavano dalla falda del cappello insudiciati di polvere come le mani e il viso, grigi di cenere³.

Il mestiere del *dustman* consisteva nella rimozione di polvere, ceneri e rifiuti collocati in bidoni (*dust-bins*) o nei cortili delle abitazioni; dopo averli caricati sui carri, ne riversavano il contenuto in *dust-heaps* di forma conica ammassati in *dust-yards*, generalmente ai margini della città. In un primo periodo i *dustmen* annunciavano il loro arrivo con una campanella, poi sostituita dal grido rauco delle loro voci: «Dust-oy-ee! Dust-oy-ee!»⁴. Questa polvere di scarto veniva quindi setacciata nei pressi di fiumi o canali, per essere successivamente caricata su chiatte e trasportata in luoghi come Faversham, Sittingbourne e altre zone del Kent per ricavarne mattoni. A scuotere i pesanti setacci erano anziani e donne armati di grembiuli di cuoio, a cui spettava il compito di separare la terra dalla cenere, detta *breeze*, *brieze* o *breezey* perché era ciò che rimaneva dopo che il vento aveva disperso le polveri più sottili; i bambini rovistavano in quei mucchi a caccia di stracci, ossa, gusci di conchiglie, vecchi mattoni, latte e stivali, che trasferivano poi in altri mucchi, intorno ai quali razzolavano polli e maiali.



Fig. 1 – King's Cross, London: the Great Dust-Heap, next to Battle Bridge and the Smallpox Hospital. Dipinto ad acquarello di E. H. Dixon, 1837. Wellcome Collection. Fonte: Wellcome Collection.

La materia composita aggregata sotto il nome di *dust* derivava per lo più da residui di fuochi domestici come ceneri bianche e braci, ma anche frammenti di coke, come spiega il giornalista Henry Mayhew, tra i fondatori della rivista *Punch*,

nella sua vivida inchiesta *London Labour and the London Poor*⁵. Il consumo di carbone nella metropoli era di un'entità enorme, tre milioni e mezzo di tonnellate all'anno, stando ai dati ufficiali. Da questi rifiuti urbani si ottenevano principalmente letame per i campi e mattoni per le abitazioni, ma non solo. Il ciclo di vita degli stracci, da cui per lo più si ricavava la carta, poteva concludersi per esempio con la produzione di birra: «it has been shown that the filthiest rags prove an excellent manure in the hands of hop-growers, who transform what is positively dangerous and offensive if allowed to rot on a dust heap, into the material used in preparing one of our chief beverages»⁶.

La risposta delle istituzioni britanniche alla polvere come sporco che insozzava la *Dirty Old London*⁷ dell'epoca fu la riforma sanitaria. In essa confluirono i movimenti degli anni '40 del secolo che spingevano per la realizzazione di sistemi fognari, la pavimentazione delle strade e la fornitura di acqua potabile contro la diffusione di febbri come il colera, attribuita alle pessime condizioni sanitarie della metropoli.

In *The Sanitary Arts: Aesthetic Culture and the Victorian Cleanliness Campaigns* Eileen ragiona sul rapporto tra il movimento di riforma dell'igiene pubblica e l'estetica del vittorianesimo, giungendo alla conclusione che Edwin Chadwick, pioniere del movimento nel Regno Unito, «discursively reveal[ed] the poor to his middle-class readers, exposing their filth and fragility to the view of a sympathetic and eagerly interventionist public»⁸. In particolare, con il suo *Report on the Sanitary Condition of the Labouring Population* del 1842 Chadwick portò all'attenzione dei suoi lettori borghesi una tecnica e una maniera di condurre osservazioni basata sull'idea foucaultiana di panoptismo⁹, sanitizzando così l'esperienza stessa della visione.

Più in generale, le osservazioni di Chadwick, che facevano leva su un istintivo senso di repulsione dei britannici per la polvere, condizionarono la storia culturale del gusto della nazione in quella che è stata definita una «trasformazione dei sensi»¹⁰. Le «cleanliness campaigns»¹¹ che risultarono dalla riforma promossa nel cuore del Vittorianesimo da Chadwick forgiarono una nuova sensibilità, una «sanitary aesthetic», ovvero «a more holistic understanding of beauty that submitted visual values to the smell test»¹². Questa nuova estetica sembrò svilupparsi quasi spontaneamente nei discorsi e nelle discipline del medio Vittorianesimo, un'epoca in cui l'espressione «cleanliness is next to godliness», coniata dal cofondatore della chiesa metodista John Wesley, era penetrata delle coscienze della piccola borghesia ormai da quasi un secolo.

Il 1865 fu un anno cruciale per il discorso sulla polvere, che per la sua trasformabilità si prestava a figurazioni allegoriche. Ella Mershon lo afferma con grande incisività: «Dust was on the Victorian mind in 1865»¹³. A Natale di quell'anno Ruskin firmò la prefazione del suo *Ethics of the Dust. Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallisation*. Qui l'autore, nei panni di un «Old Lecturer (of incalculable age)»¹⁴, insegnava alle sue piccole allieve che la polvere non è solo scarto o sporco, ma materia in trasformazione. Da essa derivano forme nuove, come i cristalli, sistemi dinamici che attraversano stadi di dissoluzione e decomposizione, soluzione e confluenza. Inserendosi nel dibattito contemporaneo sull'autoformazione della materia inorganica, Ruskin svelava le implicazioni estetiche ed etiche della decomposizione, un topos, per molti vittoriani, intriso di corruzione morale e fascino morboso¹⁵. La materia non si dissolve, si ricombina – da qui la speranza, seppur lieve, di un rinnovamento delle risorse scarse del pianeta e di un potere rigenerativo della polvere, insieme all'implicazione che anche ciò che appare umile o degradato ha valore. Scienza e morale si intrecciano: lo studio della natura serve a formare coscienze etiche, non solo conoscenze tecniche; dove l'industria produce polvere, degrado e disordine, la natura plasma forme ordinate e belle. Istituito un'analogia tra le sue allieve e la polvere («always behave at least as well as dust»¹⁶), Ruskin assume la cristallizzazione come esempio di bellezza e virtù della (auto)formazione¹⁷. Nella vulnerabilità della polvere agli effetti erosivi di vento, acqua, smottamenti e contaminazioni sta il suo valore etico, in quanto in questa debolezza essa trova i primi rudimenti per la sua forza.

Il 1865 fu anche l'anno della pubblicazione in volume di *Our Mutual Friend*, l'ultimo romanzo compiuto di Charles Dickens, in cui la polvere è protagonista, tanto che Dickens pensò di intitolarlo “Dust”¹⁸. Sulle figurazioni assunte dalla polvere in quest'opera ci soffermeremo nella terza parte del presente contributo, dopo aver offerto una panoramica del ruolo della polvere – nei vari significati di *dust* – nella produzione del grande autore vittoriano.

1. La polvere in Dickens

La parola *dust* assume diversi significati nell'opera di Dickens, come la critica ha variamente rilevato. Natalie Mcknight sostiene che sia stato il viaggio americano del 1842 a plasmare l'immaginario delle sue maggiori opere narrative riguardo al tema della nascita o rinascita dall'acqua o dalla polvere. Il motivo dell'emersione da fango, fiumi, paludi, oceani, polvere e sporco per un nuovo inizio acquista

centralità in *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *David Copperfield*, *Bleak House*, *Great Expectations* e *Our Mutual Friend*, e sembra che Dickens stesse progettando uno scenario simile anche per *Edwin Drood*¹⁹. Pur denunciando tutta una serie di contraddizioni nel sistema americano, Dickens scorgeva un nobile intento nel tentativo di edificare una nazione sul fango e sulla polvere.

In quegli stessi anni la riforma sanitaria aveva acquisito pieno vigore con la summenzionata relazione di Chadwick a cui fece seguito, nel 1848, la prima legge sanitaria nazionale, il Public Health Act, che tuttavia escludeva Londra dalle campagne di sanità pubblica, demandando alle parrocchie la supervisione dei propri distretti. Dickens, che da tempo desiderava contribuire alla causa con una propria rivista, nel maggio 1850 coronò quel sogno con la pubblicazione di *Household Words*, a cui subentrò in *All the Year Round* nel 1859. A gennaio 1850 Dickens annunciò a Henry Austin, suo cognato e collaboratore di Chadwick: «I hope to be able to do the Sanitary cause good service, in my new periodical — by pressing facts upon the many-headed»²⁰ – e così fece. Il 13 luglio 1850, poco dopo la rimozione del «Great Dust-Heap» (Fig. 1) per fare spazio a quella che sarebbe diventata la stazione di King's Cross, il sedicesimo numero della rivista ospitò il racconto *Dust; or Ugliness Redeemed*, scritto da Richard H. Horne. La storia si apre con la figurina di una donna anziana e consunta che arranca nel vento con la sua gamba di legno stringendo in una mano un «large rusty iron sieve». «Dust and fine ashes filled up all the wrinkles in her face» mentre procedeva verso «a huge Dust heap of a dirty black colour»²¹.

Come si evince dallo scenario appena evocato, la polvere è anche, spesso, in Dickens, un tratto distintivo delle classi sociali inferiori. Kate Flint cita a tal proposito il senso di repulsione di Pip in *Great Expectations* (1861) per la fucina di Joe, «dusty with the dust of small coal»²². Nella sua monografia sul tema, *Dust. A History of the Small and the Invisible*, Amato riporta, da parte sua, un passaggio di *The Old Curiosity Shop* che esemplifica le innumerevoli descrizioni delle «dirty people» prodotte dal nuovo ordine della rivoluzione industriale²³.

La stessa Flint nota come la polvere possa assumere altresì una funzione livellante sul piano sociale, per la sua associazione nell'inconscio collettivo occidentale con il noto passo di Genesi 3,19 «polvere tu sei e in polvere tornerai», che apre a tutta una serie di possibili metafore. Anche l'attrazione del denaro è una pulsione che accomuna ricchi e poveri: in *Our Mutual Friend*, come vedremo, figura centrale e motore della storia è il valore monetario della «gold dust» (letteralmente «polvere d'oro») delle montagne di rifiuti lasciate in eredità dal

vecchio Harmon (in inglese *dust* è, o almeno era fino al tardo Ottocento, anche un colloquialismo per riferirsi al denaro²⁴). È forse proprio questa munifica polvere l'amico comune che tutti nel romanzo si contendono.

Inoltre, nel pieno Ottocento, la polvere dava luogo ad effetti atmosferici che esercitavano una grande influenza sull'immaginazione²⁵. Toccava tanto aspetti della vita materiale dei vittoriani quanto la loro percezione di quel mondo materiale e le condizioni stesse della visione. Secondo Leslie Simon, *Bleak House* e *Our Mutual Friend* sarebbero portatori di un'estetica della polvere laddove quest'ultima, nell'accezione vittoriana di «rubbish, refuse, trash»²⁶, diventerebbe simbolo della frammentazione psicologica che verrà indagata dal Modernismo nel primo Novecento. In entrambi i romanzi Dickens, «that master-writer of the home-myth», riflette ed elabora le inquietudini del suo secolo, trovando nella struttura del *dust-pile* un modo per esprimere l'eterogeneità, la sovrabbondanza, la liminalità e il caos del mondo che lo circonda²⁷.

Se la critica ha considerato i molteplici richiami materici e metaforici della polvere nell'opera di Dickens, si è soffermata meno sulle tecniche testuali elaborate da Dickens per costruire il suo immaginario della polvere. La stilistica dei corpora ha elaborato strumenti utili per snidare la polvere all'interno dei testi stessi ed esaminare come Dickens abbia costruito il discorso sulla polvere attraverso un'analisi delle occorrenze di *dust* nei loro contesti. In particolare, l'applicazione web CLiC (Corpus Linguistics in Context)²⁸, sviluppata all'interno del CLiC Dickens Project, permette di partire dal dato quantitativo della frequenza di parole e gruppi o cluster di parole all'interno di un insieme organico di testi per individuare tratti stilistici e nuclei tematici significativi in quanto ricorrenti.

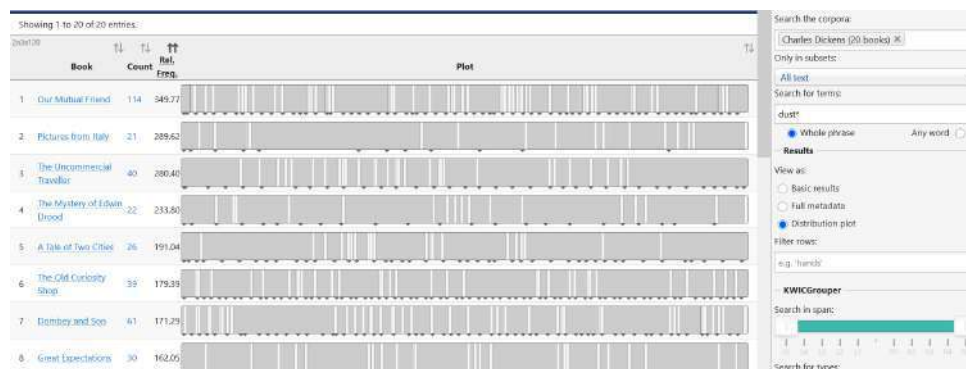


Fig. 2 Dettaglio delle prime otto stringhe del *distribution plot* di *dust** in Charles Dickens

Limitandoci a dare un'idea, per quanto impressionistica, della frequenza con cui Dickens ricorre alle figure della polvere, riportiamo di seguito una panoramica della distribuzione di *dust**²⁹ nella sua opera (Fig. 2).

La polvere è presente in tutte le venti opere di *fiction* e *nonfiction* che compongono il corpus *Charles Dickens*. Primo per ordine di frequenza assoluta e relativa (qui la frequenza per milione di parole, per tenere conto della diversa lunghezza delle opere) di *dust** è il romanzo *Our Mutual Friend* (1864-1865), seguito dal *travelogue Pictures from Italy* (1846) e dalla raccolta di saggi semiautobiografici *The Uncommercial Traveller* (1860-1861). Nel considerare questo dato meramente quantitativo, si osserva una maggiore frequenza di *dust* e dei suoi derivati nel periodo più tardo della produzione narrativa di Dickens: se *The Mystery of Edwin Drood*, quarto nell'elenco, è l'ultimo romanzo incompiuto pubblicato in vita, *A Tale of Two Cities*, quinto, uscì a puntate nel 1859.

La polvere, onnipresente in Dickens, si cristallizza in precisi *patterns* linguistici che permettono di risalire ai significati più frequentemente associati a questa parola nella sua produzione. Nel corpus, *dust* e i suoi derivati formano quattro cluster o sequenze di quattro parole (4-gram) ricorrenti nell'opera dickensiana (Fig. 3).

Cluster	ID	Frequency
1 a cloud of dust	1	
2 covered with dust and	2	
3 of the golden-brown	3	
4 the dust of the	4	

Fig. 3 – 4-gram clusters di *dust* in *Charles Dickens*

La polvere si manifesta ripetutamente in forma aerea (*a cloud of dust*), per annunciare un incidente in miniera («Twice lately there has been a crash and a cloud of dust, like the springing of a mine, in Tom-all-Alone's», *Bleak House*), una massa inferocita («A dark mass, looming through a cloud of dust, soon became visible», *Barnaby Rudge*), un veicolo in movimento («the coach rattled away and left only a cloud of dust behind» e «the vehicle wound its way along the road, almost hidden in a cloud of dust», *Oliver Twist*; «the carriage slid down hill, with a cinderous smell, in a cloud of dust», *A Tale of Two Cities*).

Assume una consistenza solida (*covered with dust and*), quando è accompagnata da «dirt» (*Dombey and Son*), «mould» (*Great Expectations*), «clay» (*The Uncommercial Traveller*), e associata, ancora una volta, a un movimento affannoso («covered with dust and panting for breath», *Nicholas Nickleby*) o

marziale («they are covered with dust, and that the dust moves with them as they come, tramp, tramp!», *A Tale of Two Cities*).

Compare cinque volte nel pattern «*of the Golden Dustman*», in cui il soprannome del personaggio di *Our Mutual Friend* Nicodemus Boffin è legato per tre volte (in due casi si tratta di esclamazioni) all'elemento dal quale deriva: «the gold dust of the Golden Dustman», ma anche alla sua «mansion» e a «the face and the demeanour» di Boffin, ancora «unclouded» al tavolo della colazione, prima del suo apparente «reapse into the corrupting influences of his wealth».

Dust ricorre infine nel corpus insieme a una specificazione che ne indica un uso letterale o metaforico. Un soldato è annerito dai fumi della città e «swart with the dust of the coal roads» (*Bleak House*). La polvere della terra copre i viandanti, «looking as if they were just made of the dust of the earth, so very dusty are they» (*The Mystery of Edwin Drood*). Nella polvere vengono calpestati gli operai nel retorico discorso indiretto libero del sindacalista Slackbridge in *Hard Times* («Oh, my prostrate friends, with the galling yoke of tyrants on your necks and the iron foot of despotism treading down your fallen forms into the dust of the earth»), mentre con l'origine adamitica dei comuni mortali dalla polvere della terra, contrapposta alla più elevata natura dei membri dell'alta società, ironizza il Narratore di *Little Dorrit* («a brilliant company of such as are not made of the dust of the earth, but of some superior article for the present unknown»). Ma la polvere è anche, metaforicamente, la farraginoso «dust of the law» in *The Old Curiosity Shop*.

Nella prossima sezione ci concentreremo su *Our Mutual Friend* per contestualizzare la figura del «Golden Dustman» e porre questo personaggio in rapporto con le altre occorrenze della polvere nel romanzo dickensiano in cui più frequentemente questa si manifesta.

2. *Figure di polvere in Our Mutual Friend*

«There are many Dusts», scrive Carolyn Steedman nel suo testo critico dedicato al tema della materialità nella storiografia moderna, «but the novel that seems to be most concerned with Dust [is] Charles Dickens's *Our Mutual Friend*»³⁰.

L'ultimo romanzo compiuto di Dickens, pubblicato a puntate tra maggio 1864 e novembre 1865, si apre con il classico espediente testamentario: morendo, il vecchio avaro Harmon, un ricco «Dust Contractor», lascia in eredità a suo figlio John una cospicua fortuna, che egli potrà ottenere a condizione che sposi la sconosciuta Bella Wilfer. Quando quello che apparentemente è il corpo senza vita

di John viene recuperato nel Tamigi dal vecchio barcaiolo Gaffer, il patrimonio passa al secondo erede designato, Nicodemus Boffin, già servitore del facoltoso imprenditore dei rifiuti, che decide di adottare Bella per metterla in guardia dai pericoli dell'avidità. Intanto il malvagio Silas Wegg trama per ricattare Boffin e impadronirsi delle sue ricchezze, dopo aver scoperto nei mucchi di rifiuti un testamento più recente che lo priverebbe dell'eredità appena acquisita. L'intreccio, con le sue trame secondarie e la pluridiscorsività della sua teoria di personaggi maggiori e minori, è troppo complicato per fornirne qui un riassunto breve ed esaustivo: quel che importa è individuare il nesso tra *money* e *dust*, racchiuso nella locuzione latina *pecunia non olet*, emblema del capitalismo allora nascente.

In questo testo la polvere nelle sue diverse guise regna sovrana: se si considerano anche i prefissati e i suffissati di *dust*³¹, le occorrenze nel romanzo salgono a centoquarantuno. Il primo elemento che salta all'occhio dell'analista è l'uso della maiuscola per *Dust* in undici concordanze, sin dalla prima occorrenza del termine nel secondo capitolo. Nel corso di una cena bandita dai ricchi Veneering, «bran-new people in a bran-new house in a bran-new quarter of London», la conversazione cade su un certo «man from Somewhere» a cui tutti appaiono interessati.

'The man,' Mortimer goes on, addressing Eugene, 'whose name is Harmon, was only son of a tremendous old rascal who made his money by Dust.'

'Red velveteens and a bell?' the gloomy Eugene inquires.

'And a ladder and basket if you like. By which means, or by others, he grew rich as a Dust Contractor, and lived in a hollow in a hilly country entirely composed of Dust. On his own small estate the growling old vagabond threw up his own mountain range, like an old volcano, and its geological formation was Dust. Coal-dust, vegetable-dust, bone-dust, crockery dust, rough dust and sifted dust, – all manner of Dust.' (*OMF*, cap. 2, libro 1)

Queste prime menzioni sono degne di nota sotto vari punti di vista. Innanzitutto, con Michelle Dailey, si potrebbe riflettere sulla «capitalization function» di *Dust*, uno «slippery term» che nel romanzo si carica di una stratificazione metaforica e simbolica³². Se già nei primi anni '50 del secolo scorso Edgar Johnson aveva individuato nel «mountain range of profitable dust-heaps» il simbolo centrale del romanzo³³, partendo da questa tesi Joel Brattin esplora il tema del cambiamento e della conversione – con contorni morali e terminologia alchemica – in *Our Mutual Friend*. Studiando il manoscritto del romanzo, inoltre, Brattin fa notare che in questa prima apparizione della polvere e nel prosieguo del secondo capitolo Dickens enfatizza con due sottolineature la maiuscola iniziale³⁴. Si potrebbe

inferire che l'autore abbia voluto elevare *Dust* al rango di personaggio, se non proprio di protagonista di questo suo ultimo esteso apologo morale – tanto più che, come si è detto, il titolo provvisorio del romanzo era appunto «Dust».

Per quanto *dust* non fosse il termine con cui i vittoriani si riferivano abitualmente ai rifiuti animali e umani, qui Dickens sfrutta la sua ambiguità³⁵ per giocare con vari possibili significati. Più avanti, nel capitolo 4, la zona dei «dustheaps», nei pressi dell'attuale stazione di St. Pancras, è descritta come «a tract of suburban Sahara, where tiles and bricks were burnt, bones were boiled, carpets were beat, rubbish was shot, dogs were fought, and dust was heaped by contractors». Per inciso, si noti che la traduzione italiana di «dust» come «rifiuti» nell'edizione italiana più recente del romanzo³⁶, appare dunque un'esplicitazione alquanto riduttiva e normalizzante, che esclude i significati secondari di polvere come scarto industriale e destinazione ultima della carne (il rito funebre protestante, dal *Book of Common Prayer*, recita: «we therefore commit this body to the ground, earth to earth, ashes to ashes, dust to dust»).

Dust perde la maiuscola nel resto del romanzo, per riacquistarla soltanto nel capitolo 14 del terzo libro. Durante un incontro segreto tra il tassidermista Venus e Nicodemus Boffin, irrompe l'avidio Silas Wegg annunciando il suo piano per derubare il ricco imprenditore «Boffin. Dusty Boffin. That foxey old grunter and grinder», all'apice del climax apostrofato con disprezzo, «you dusty old dog». Con il livore di chi si sente espropriato di un patrimonio che già crede suo, Wegg conclude: «The harder the old Dust is driven, sir, the higher he'll pay». Qui la polvere da derivato aggettivale («Dusty Boffin») diventa un attributo metonimico di Boffin stesso, poi denominato per antonomasia, a partire dal capitolo 11 e per ben trenta volte nell'intero romanzo, «the Golden Dustman». È così, rivela Veneering, che la gente lo chiama da quando ha acquisito la proprietà della «polvere» di Londra. Nelle parole di Wegg polvere e denaro si confondono nel rapporto direttamente proporzionale dei due avverbi identici di grado comparativo («the harder [...] the higher»), mentre la figura apparentemente ossimorica del netturbino d'oro rivela il legame tra rifiuti e ricchezza. Se l'una deriva dalla gestione degli altri, entrambi smascherano il sistema capitalistico su cui si regge l'economia circolare dei rifiuti del periodo medio-vittoriano. «Sullo sfondo del *waste* londinese, tanto concreto quanto simbolico», ben sintetizza Cinzia Scarpino, «si registra cioè la testimonianza di un cambiamento in atto. Veri e propri reperti sedimentati nelle vene della città, i detriti dickensiani nascono infatti dall'imperfetta e dolorosa saldatura tra vecchie e nuove dinamiche economiche,

sociali e culturali e dalla loro percezione all'interno di una consolidata tradizione letteraria»³⁷.

Quattro volte nel romanzo *Boffin* viene inoltre definito «dusty friend». Per Silas Wegg, nel discorso diretto o indiretto libero, è «our dusty friend» (cap. 3, libro 3), un gruppo nominale che evidentemente richiama il titolo del romanzo. La polvere come rifiuto e come scarto industriale di cui è carica l'aria e incrostato il terreno è un elemento che accomuna tutti; analogamente, come denaro, nell'alta società come tra i derelitti della metropoli, è un fattore di socializzazione che innesca nuove amicizie. Un «dusty friend», pertanto, è il danaroso vicino che tutti vorrebbero farsi amico. Tante sono le «crawling, creeping, fluttering, and buzzing creatures, attracted by the gold dust of the Golden Dustman!» (cap. 17, libro 1). Del resto, scrive Edmund Wilson, la trama di *Our Mutual Friend* «riguarda la lotta di un gruppo d'uomini per arraffare qualche porzione di quel denaro»³⁸.

Lo stesso Wegg, nell'invocare la caduta dell'impero di Boffin, chiama con sprezzante untuosità sua moglie, Mrs Boffin, «my Lady Dustwoman» («Look out for a fall, my Lady Dustwoman», cap. 7, libro 3). Nelle sue parole «a dustman» diventa oltretutto una sineddoche per l'intera categoria: «I'm not to be trampled under-foot by a dustman any more». Quanto allo stesso Boffin, parlando con il segretario Rokesmith (in realtà John Harmon, che non è affatto morto), egli si autodefinisce, per la sua lunga esperienza tra le montagne di polvere e rifiuti, «a pretty fair scholar in dust» (cap. 15, libro 1). A Venus, invece, che, dopo avergli svelato il piano di Wegg gli chiede «your word and honour», risponde: «I've sorted a lot of dust in my time, but I never knew the two things go into separate heaps» (cap. 14, libro 3).

Giunti al lieto fine, dopo che nel capitolo 13 del terzo libro il narratore ha illustrato «How the Golden Dustman Helped to Scatter Dust», ovvero come Boffin si fosse finto avaro e avesse nascosto a Bella Wilfer l'identità di John Harmon per mettere in guardia la giovane donna dal potere di seduzione del denaro, un nuovo rappresentante assume la gestione del Bower: «the sleepless dustman» – più che un *deus ex machina*, un «Demon of Unrest», dedito senza sosta, a ogni ora del giorno e della notte, a spianare i redditi «Mounds». Questo «everlasting dustman with his head tied up» costringe a una veglia perenne Silas Wegg, che assiste allo sgombero nella speranza di trovare qualche tesoro in quel mucchio di scarti. Finché l'«ever-wakeful dustman» non si rivela altri che Sloppy, l'orfano che aiuta Boffin a compiere la sua vendetta contro lo spilorcio congiurato, gettandolo in uno «scavenger's cart» con «a prodigious splash».

Si direbbe che Wegg sia attratto tanto dalla polvere quanto dalle figure che da questa sono contaminate, che si tratti di *dust* come denaro, rifiuti o materia pulviscolare. È questa attrazione, non priva di valenze omosessuali³⁹, a spingerlo, una notte, a entrare nel negozio di Venus, riconoscibile in tutto il romanzo per il suo «tangle of reddish-dusty hair» (cap. 7, libro 1).

Ma un «dusty eyrie» è anche l'ufficio legale di Mortimer Lightwood, in cui Boffin entra nel capitolo successivo. Quando l'avvocato, ridacchiando, sentenza cinicamente che «everything wears to rags», lo spazzaturaio, che in quell'ufficio vede polvere dappertutto, gli risponde: «I won't go so far as to say everything [...] because there's some things that I never found among the dust», aggiungendo di aver sentito dire che «the Temple» è un luogo «where lawyer's dust is contracted for». Ed effettivamente è qui, in uno dei principali distretti giuridici della capitale, che l'ex domestico apprende di aver ereditato la proprietà del defunto Harmon.

Quando i nuovi ricchi Boffin e signora escono in carrozza alla ricerca di un orfano da adottare, tutto il vicinato accorre per acclamarli. I più vivaci si congratularono in questi termini: «'Nod-dy Bof-fin!' 'Bof-fin's mon-ey!' 'Down with the dust, Bof-fin!' and other similar compliments» (cap. 9, libro 1). Ancora una volta il rapporto tra denaro e polvere è stabilito esplicitamente dall'espressione un tempo idiomatica «down with the dust» – fuori i soldi.

Una particolare tipo di «dust» è «sawdust», la segatura, che si insinua tra il tappeto e il camino di casa Boffin (cap. 5, libro 1). Ma è composta di questa sostanza anche la polvere che il vento sparge tra le vie di Londra in una sera primaverile.

The grating wind sawed rather than blew; and as it sawed, the sawdust whirled about the sawpit. Every street was a sawpit, and there were no top-sawyers; every passenger was an under-sawyer, with the sawdust blinding him and choking him. (cap. 12, libro 1)

Questo tipo di polvere sollevato dal vento londinese è una «mysterious paper currency», che prima ancora di essere trasformata in qualcos'altro – mattoni, concime, carta – ha già un valore monetario. È tanto più misteriosa quanto più è pervasiva:

Whence can it come, whither can it go? It hangs on every bush, flutters in every tree, is caught flying by the electric wires, haunts every enclosure, drinks at every pump, cowers at every grating, shudders upon every plot of grass, seeks rest in vain behind the legions of iron rails. (cap. 12, libro 1)

Al contrario, nella lussuosa Parigi, «where nothing is wasted», la polvere non fa in tempo a posarsi che «wonderful human ants creep out of holes and pick up every scrap». Certo, la polvere si può trasformare e rientrare nell'economia in nuove forme. Tuttavia, vi sono circostanze in cui l'unica soluzione possibile per la società è liberarsene. Per articolare quella che potremmo chiamare la morale della polvere del romanzo, il narratore si rivolge direttamente a chi ha il potere e la facoltà di rimuovere la polvere del fallimento delle misure sociali, prima che sommerga tutti:

My lords and gentlemen and honourable boards, when you in the course of your dust-shovelling and cinder-raking have piled up a mountain of pretentious failure, you must off with your honourable coats for the removal of it, and fall to the work with the power of all the queen's horses and all the queen's men, or it will come rushing down and bury us alive. (cap. 8, libro 3)

La polvere dei mucchi che delineano il profilo e l'atmosfera della Londra Vittoriana trova qui la sua nemesi, a conferma del fatto che l'estetica in Dickens veicola sempre un messaggio etico e un richiamo all'azione. L'analisi quantitativa e qualitativa del corpus *Charles Dickens* dimostra come la polvere sia un elemento simbolico funzionale nel discorso portato avanti dall'autore nelle sue opere di *fiction* e *non fiction*, simbolo che raggiunge la sua massima espressione nel romanzo della polvere per eccellenza, *Our Mutual Friend*. Centrale nell'immaginario della metropoli vittoriana, la polvere diventa in Dickens segno dei tempi duri, memento dell'approssimarsi di un'apocalisse alla quale solo rimboccandosi le maniche e spalando in quella materia composita di scarto la società potrà scampare.

Note

¹ "Dust", 1.a. *Oxford English Dictionary*. Sotto questa definizione si precisa: «Often extended to include ashes and other refuse from a house».

² C. Dickens, *The Uncommercial Traveller*, cap. 14. Tutte le citazioni dalle opere di Dickens sono tratte dal corpus *Charles Dickens*.

³ Uncle Jonathan, *Walks In and Around London*, London, Hayman Brothers and Lilly, 1884, p. 148.

⁴ Ivi, p. 150.

⁵ H. Mayhew, *London Labour and the London Poor: A Cyclopaedia of the Condition and Earnings of Those That Will Work, Those That Cannot Work, and Those That Will Not Work*, London, Griffin, Bohn, and Company, 1861 [1851], vol. 2, p. 169.

⁶ J. Thomson, A. Smith, *Street Life in London*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1877, p. 95.

⁷ L. Jackson, *Dirty Old London: The Victorian Fight Against Filth*, New Haven and London, Yale UP, 2014.

⁸ E. Cleere, *The Sanitary Arts: Aesthetic Culture and the Victorian Cleanliness Campaigns*, Columbus (OH), The Ohio State University Press, 2014, p. 2.

- ⁹ Il panoptismo di cui scrive Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* si basa sul modello architettonico del «Panopticon» di Jeremy Bentham, nel quale lo spazio è organizzato in modo da permettere una sorveglianza costante e asimmetrica. Questo dispositivo rende la visibilità stessa uno strumento di controllo, trasformando la luce e lo sguardo in mezzi di disciplina. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976, p. 218.
- ¹⁰ Cfr. A. Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986 e P. Stallybrass e A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1986.
- ¹¹ Cleere, *Op. cit.*, p. 4.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ E. Mershon, *Ruskin's Dust*, «Victorian Studies», vol. 58, n. 3, 2016, pp. 464-492; p. 464.
- ¹⁴ J. Ruskin, *The Ethics of the Dust. Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallisation*, London, Smith, Elder & Co., 1866.
- ¹⁵ E. Mershon, *Op. cit.*, p. 465.
- ¹⁶ J. Ruskin, *Op. cit.*, p. 222.
- ¹⁷ A.-J. Zwierlein, 'Standing out like a Quartz Dyke'. *Self-Formation, 'Energy' and the Material Environment in John Ruskin and Charles Dickens*, «AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik», vol. XXXIV, n. 2, 2009; pp. 317-334.
- ¹⁸ K. Flint, *Dust and Victorian Vision*, in *Rethinking Victorian Culture*, a cura di J. John e A. Jenkins, London, Macmillan, 2000, p. 48.
- ¹⁹ N. McKnight, *Dickens and Industry*, «Dickens Quarterly», vol. XIX, n. 3, 2002; pp. 133-140; p. 134.
- ²⁰ C. Dickens, *The letters of Charles Dickens*, 12 voll., a cura di M. House and G. Storey, Oxford, Clarendon Press, 1965-2002, vol. VI (1988), pp.18-19.
- ²¹ R. H. Horne, *Dust; or Ugliness Redeemed*, in «Household Words», vol. I, n. 16, 13 luglio 1850; pp. 379-384; p. 379. La critica concorda nel ritenere che questo racconto di Horne fu una fonte di ispirazione per *Our Mutual Friend*. Nel 1851 la rivista pubblicò un altro pezzo contenente una descrizione di un *dust yard*: T. M. Thomas, *A Suburban Connemara*, in «Household Words», vol. II, n. 50, 8 marzo 1851; pp. 562-565.
- ²² K. Flint, *Op. cit.*, p. 47.
- ²³ J. A. Amato, *Dust. A History of the Small and the Invisible*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 73.
- ²⁴ *OED*, 6, «slang. Money, cash».
- ²⁵ J. G. McPherson, *Dust*, in «Longman's Magazine», vol. XVIII, 1891; pp. 49-59; p. 50.
- ²⁶ L. Simon, "*Bleak House, Our Mutual Friend*", and the *Aesthetics of Dust*, in «Dickens Studies Annual», vol. XLII, 2011; pp. 217-236; p. 219.
- ²⁷ Ivi, p. 229.
- ²⁸ M. Mahlberg, P. Stockwell, V. Wiegand e J. Lentin, *CLiC 2.1. Corpus Linguistics in Context, 2020*, <clic.bham.ac.uk> (accesso effettuato in data 17 ottobre 2025) Per una descrizione sintetica della metodologia elaborata da questo gruppo di studiosi: M. Mahlberg, P. Stockwell, J. de Joode, C. Smith e M. Brook O'Donnell, *CLiC Dickens: novel uses of concordances for the integration of corpus stylistics and cognitive poetics*, in «Corpora», vol. XI, n. 3, 2017.
- ²⁹ L'asterisco dopo la parola *dust* indica che è stata svolta una ricerca di *dust* come *wildcard*; quindi, i risultati consisteranno in stringhe contenenti la parola *dust* più tutte le altre parole che cominciano con questa sequenza di lettere (per esempio *dusty*, *dusting*, ecc.).

-
- ³⁰ C. Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 157.
- ³¹ In questo caso la ricerca è stata svolta su *dust*, che include sia i prefissati che i suffissati di *dust*. Sono state escluse manualmente dal computo le quindici occorrenze non pertinenti di *industrious* e *industry*.
- ³² M. Dailey, “*Little Things Mean a Lot*”: *Dust, Our Mutual Friend, and the Capitalization Function*, in «Utraque Unum», n. 2, 2012, pp. 84–87.
- ³³ E. Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, vol. II, New York, Simon & Schuster, 1952; p. 1028.
- ³⁴ J.J. Brattin, *Constancy, Change, and the Dust Mounds of “Our Mutual Friend”*, in «Dickens Quarterly», vol. XIX, n. 1, 2002; pp. 23–30; p. 23.
- ³⁵ E. Handy, *Dust Piles and Damp Pavements. Excrement, Repression, and the Victorian City in Photography and Literature*, in C. T. Christ, J. O. Jordan (a cura di), *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 111–131; p. 122.
- ³⁶ C. Dickens, *Il nostro comune amico*, nuova ed. a cura di Carlo Pagetti, tr. di Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 2006. Come è noto, lo pseudonimo Luca Lamberti, sotto cui si celava Daniele Ponchiroli, fu in seguito impiegato da Einaudi per tutte le traduzioni di cui preferiva non indicare il nome del traduttore (E. Ferrero, *Il più longevo, prolifico e poliedrico traduttore dell’Einaudi*, in «tradurre. pratiche teorie strumenti», n. 11, autunno 2016, <https://rivistatradurre.it/il-piu-longevo-prolifico-e-poliedrico-traduttore-delleinaudi/>). Filippo Donini traduce il soprannome con «il Cenciolo d’oro» e, nella maggior parte dei casi, «dust» con «rifiuti», eliminando le maiuscole.
- ³⁷ C. Scarpino, *Tra Charles Dickens e Don DeLillo: rifiuti urbani ed estetica del romanzo*, in «ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano», vol. LVII, n. II, maggio-agosto 2004; pp. 187–214, www.ledonline.it/acme/, p. 189.
- ³⁸ E. Wilson, *Saggio introduttivo*, in C. Dickens, *Il nostro comune amico*, tr. di Filippo Donini, Garzanti, Milano, 1962, p. vi.
- ³⁹ J.J. Brattin, *Op. cit.*, pp. 27-28.

RICCARDO FINOCCHI

Polvere segno delle culture

ABSTRACT: This article outlines a semiotics of dust, observing an apparently marginal and insignificant element as an object of cultural analysis. The reflection is divided into three main levels: the dust particle as the minimum unit of meaning, the semantic oppositions that govern its uses, and the aesthetic/magical reversal of the value of dust.

KEYWORDS: Dust, Semiotics, Axiology, Visual Art

La polvere

Cos'è la polvere? Rispondere a questa istanza implica una semiotica? Una semiotica della polvere? Possiamo dire che la polvere nella sua più piccola unità, la singola infinitesimale particella di polvere incoesa e separata da altri "granelli" di polvere, rappresenta un elemento minimo significante ancorché asemantico, ossia privo di significato ma in grado di distinguere significati diversi laddove si forma un aggregato polveroso. Ma dunque, osservata da questa prospettiva, la particella di polvere è qualcosa che rinvia decisamente al concetto di fonema!? Non solo, questa forma elementare di materia sgretolata e inerte si presta a un lungo elenco di figure e metafore che producono senso e organizzano processi di significazione, come scrivono Burgio e Migliore: «la polvere è dunque un potente motore di narrazioni, di organizzazione di collettivi, di spazi e significazioni»¹. Così, l'aggregarsi di elementi polverosi diviene intellegibile attraverso le storie con cui viene di volta in volta raccontato, attraverso testi nei quali la cultura organizza quegli aggregati insignificanti in significati complessi. In tal senso, la polvere è una metafora ontologica², anzi, "la" metafora ontologica per eccellenza: *quia pulvis es et in pulverem reverteris*. Si potrebbe dire che l'esistenza umana stessa sia polverosa, ma anche che la morte sia polverosa. Ed è forse per questo che lottiamo contro la polvere? Per sfuggire all'inesistenza nella quale ci rigetterebbe?

Dunque, per poter rispondere all'istanza iniziale, cos'è la polvere, abbiamo subito avviato un percorso tra diversi discorsi prodotti nelle culture, quantomeno in quella occidentale. Discorsi che utilizzano la polvere come elemento commutabile che via via assume un valore segnico (significante e significato) in grado di esprimere la cultura stessa: la polvere segno delle culture³. Dunque, a una semiotica della polvere spetta il compito di ricostruire i diversi modi in cui i discorsi

sociali significano l'aggregato polveroso, procedendo cioè, volta a volta, all'identificazione di un significante, rintracciabile come un'unità sintagmatica di particelle minime aggregate in modalità variabile, e del suo significato.

Tipologie della polvere

La polvere e, di conseguenza, l'azione dello spolverare che fin da subito appare come un'enantiosemia⁴. Infatti, al bar, è possibile chiedere sul cappuccino una "spolverata" di cacao, oppure aggiungere una "spolverata" di zucchero a velo sulla torta. Ma quanti avranno pensato di dare una "spolverata" ai libri, o anche di «dare una spolverata al programma di esame»⁵. Così, spolverare è al contempo l'azione di mettere e togliere polvere, poiché la polvere può assumere un valore semantico differente – opposto – a seconda del tipo di polvere. È l'effetto dell'essere un tratto minimo commutabile, un elemento pulviscolare che può esprimere molti e diversi – anche opposti – contenuti. Questa valenza polisemica ed enantiosemica, nelle opposizioni che rinviano alla diversità delle polveri, offre lo spunto per individuare le tipologie della polvere proprio attraverso la ricerca delle opposizioni semantiche con cui possiamo definire la polvere stessa.

Un'opposizione semantica di polvere è già stata richiamata con «quia pulvis es et in pulverem reverteris»⁶, ovvero con 'polvere sei e in polvere ritornerai' su cui è fondata buona parte dell'ontologia occidentale, un'opposizione che contiene qualcosa di simile ad una enantiosemia poiché la polvere "che sei", o "che siamo", è una polvere "della vita", è la polvere dalla quale nasce l'umanità: l'argilla (sedimento di polveri sottili impastate con acqua) che manipolata da Dio origina l'umano, che altro non è, dunque, in quest'ottica, che polvere aggregata in un intero. La polvere amalgamata ha preso vita. Di contro, la polvere a cui "ritornerai", o "ritorneremo", è una polvere "della morte". La morte del corpo animato è un ritorno alla polvere: l'intero si disgrega, si polverizza, torna ad essere un insieme materico scomposto in minime parti, si nullifica. E dunque la polvere ha già una valenza enantiosemica: è al contempo vita e morte. Vita è sottrarsi alla polvere, morte è tornare alla polvere. A ben vedere, però, la polvere è ciò che è prima della vita (prima della manipolazione divina) e dopo la vita (ritornando allo stato iniziale), e dunque la polvere si oppone semanticamente alla vita.

Avremo pertanto: vita *versus* polvere.

Da questa prima opposizione possiamo derivarne diverse altre. Naturalmente, come già abbiamo avuto modo di ipotizzare, queste derivazioni non sono scevre dal rientrare in quel processo di metaforizzazione della vita quotidiana individuato

da Lakoff e Johnson, in particolare nelle metafore ontologiche⁷ della personificazione che rappresentano «i più ovvi esempi di metafore ontologiche [...] in cui gli oggetti fisici sono ulteriormente specificati come se fossero persone»⁸. Qui la polvere, materia residuale formata da elementi minimi in parte inerti ma manipolabili in un composto amalgamante (ma pur sempre formato da residui materici), diviene, nella sua unificazione, un corpo umano. Di contro, al suo opposto, il corpo si decompone in polvere. Per questo motivo possiamo parlare di “polverizzazione delle ideologie” oppure dire “polverizzare una teoria”. C’è una coerenza culturale della metafora, per cui «i valori più fondamentali in una data cultura saranno coerenti con la struttura metaforica dei concetti più fondamentali di quella cultura»⁹. Così, nella cultura occidentale, l’idea dell’essere come unità, che da Parmenide è transitata fino al lacaniano *Lo stadio dello specchio*¹⁰, rivive come opposto della polvere. In tal senso “polverizzare l’avversario” significa ledere la sua unità, annullarlo.

Avremo pertanto una serie di opposizioni parzialmente equivalenti e ascrivibili all’opposizione iniziale vita *versus* polvere: unità *versus* polvere; intero *versus* polverizzato; integro *versus* polverizzato; coerente e coeso *versus* polverizzato.

La seconda opposizione che vogliamo indagare qui è prevalentemente legata alle pratiche del quotidiano. Si tratta della rimozione della polvere negli ambienti domestici, che comporta una serie di azioni: spolverare la casa; spazzar via la polvere; “nascondere la polvere sotto i tappeti”; passare l’aspirapolvere, ovvero togliere la polvere in modo molto più efficace con strumenti tecnici progettati appositamente per questa funzione. Come fanno notare Tiziana Migliore e Gianluca Burgio, «rimuovere la polvere significa trasformare l’ambiente per renderlo più abitabile o adatto alle esigenze umane. Quando spolveriamo, operiamo una “micro-terraformazione domestica” che serve a migliorare la vivibilità e la salubrità dello spazio»¹¹; proprio sotto questo aspetto possiamo osservare che «la polvere [...] è considerata materia infima, e quindi, è stata da sempre collocata nel più basso gradino della scala della materialità»¹². Dunque, da un punto di vista semiotico, la polvere assume il ruolo dell’attante “antisoggetto”, in un programma narrativo in cui il “soggetto” aspira a congiungersi con l’“oggetto” di valore “spazio-pulito-salubre” e, per questo, attiva una serie di pratiche finalizzate alla rimozione della polvere¹³.

Avremo pertanto l’opposizione: pulito *versus* polveroso.

Anche in questo caso da questa opposizione possiamo derivarne altre. L’idea

di pulito che pervade le forme di vita occidentali contemporanee stigmatizza la polvere come antagonista: la polvere è nella strada polverosa, priva di asfalto, un ricordo remoto di una vita non urbanizzata. Abitare in una casa, per la cultura contemporanea significa, anche, sottrarsi alla polvere, sottrarsi a un passato di povertà, alla strada o alla vita rurale caratterizzata dal profondo rapporto tra i contadini e la polvere: la polvere è una compagna costante del lavoro nei campi, terra e polvere, durante la trebbiatura del grano, nei fienili, nelle stie, nelle stalle. La polvere è il legame con un passato agricolo prima dell'avvento della modernità, che, al contrario, è caratterizzata da macchinari che purificano gli ambienti con aria condizionata e aspiratori¹⁴. La terra polverosa del passato evoca fatiche che lasciano segni sulla pelle, una pelle arsa dal sole e dalla polvere; i laboratori asettici, le *cleanroom* della microelettronica, gli uffici sanificati e igienizzati evocano l'efficacia della modernità e di un lavoro senza fatica fisica. Non solo, alcune abitazioni tipiche dell'edilizia rurale sono costruite con terra cruda, cioè un impasto di polveri, le *turnere* nell'alessandrino e le *pingiare* (o *pinciaie*) nel teramano¹⁵, per rimanere in Italia, le costruzioni in *torchis* e *pisé* in Francia (nella Drôme - Hauterives) e in altre parti d'Europa; di contro l'abitazione moderna, urbana, costruita di materiali compatti e plastificati, dove la polvere non può "annidarsi". Dunque, la polvere evoca un "vecchio mondo", forme di vita del passato, di contro a un "nuovo mondo", forme di vita attuali.

Avremo, così, l'opposizione tra nuovo *versus* polvere, che deriva, appunto, dall'opposizione pulito *versus* polveroso.

Da questa opposizione possiamo leggere alcune metafore: "togliere dalla polvere i ricordi"; "rispolverare il passato" o "rispolverare un metodo"; ma anche "rispolverare antiche usanze".

Qui possiamo cogliere un'ulteriore opposizione tra presente *versus* polvere.

Il passato è pensabile come ricoperto di polvere. Naturalmente, è la polvere che si accumula nel tempo: è la metafora forse più frequente, per cui i ricordi possono essere sepolti nella polvere, quasi in un oblio. Quando il passato è sotto la polvere, è un ricordo che non è vivido. Da qui un lungo elenco di luoghi comuni per cui: le case polverose sono disabitate (oblio/abbandono); le opere d'arte da restaurare sono polverose; i vecchi libri sono polverosi; le carte e i documenti prodotti dall'apparato burocratico sono sepolti sotto la polvere; e così via.

La terza opposizione che vogliamo prendere in considerazione riguarda una percezione *green* del mondo. Alcuni agenti inquinanti sono percepiti come

polverosi: il pulviscolo o polvere sottile inquinante; la polvere d'amianto; la polvere di silice; le polveri di vetro e tutti i tipi di inquinamento atmosferico prodotti dall'azione umana nel manipolare e consumare le materie o dall'azione di agenti naturali su materiali tossici.

Avremo pertanto l'opposizione: ecologico/puro *versus* pulviscolo.

La polvere inquinante rientra in ciò che viene indicato come particolato: l'insieme di particelle sottili sospese nell'aria, in parte di origine naturale, e in gran parte di origine antropica (traffico, riscaldamento, industrie, agricoltura ecc.), che sono nocive per la salute poiché possono penetrare le vie respiratorie e raggiungere i polmoni. La percezione di polveri inquinanti definite come "particolato" diviene di uso comune e mediatico sul finire del '900, non tanto in relazione all'aumento dell'inquinamento quanto piuttosto a seguito di un aumento della consapevolezza dell'azione costante di agenti inquinanti, messi in evidenza da nuovi paradigmi scientifici¹⁶ che studiano specificamente l'inquinamento atmosferico. Il discorso scientifico, dunque, ha articolato la percezione delle polveri nell'aria come fattori inquinanti: come ha mostrato Bruno Latour¹⁷, i testi e i processi discorsivi attraverso i quali vengono formulate e divulgate le teorie scientifiche, in qualche misura, organizzano le conoscenze e, di volta in volta, le ricostituiscono e le riconfermano. Il discorso scientifico è una retorica al servizio di un intento pragmatico, fa notare Paolo Peverini¹⁸, quello di indurre i destinatari della comunità scientifica a riconoscere come veri soltanto gli enunciati ritenuti legittimi. In questo modo, possiamo dire, il discorso scientifico ha portato all'evidenza e reso possibili la percezione e il riferimento alle polveri sottili inquinanti, o particolato, negli usi comuni e nelle pratiche quotidiane.

È possibile rintracciare altre opposizioni oltre a quelle che abbiamo già considerato, sia nella nostra cultura sia in altre culture. Come, ad esempio, la dottrina delle "otto polveri" nella religione giapponese Tenrikyō, di cui scrive Marilena Frisone, polveri che si depositano sul cuore/mente, in origine privo di polvere, e che, attraverso la pratica religiosa, possono essere rimosse per riportare a una dimensione di purezza etico-morale¹⁹.

Avremo pertanto l'opposizione: etico-puro *versus* polvere.

Ancora un'opposizione è rintracciabile nelle locuzioni "alzare un polverone" e "tanta polvere per nulla", oppure "gettare polvere negli occhi". In questi casi la polvere è confusione, un momento caotico e concitato: il caos.

Avremo pertanto: ordinato *versus* polverone.

Semiotica della polvere

Nelle opposizioni semantiche osservate, la polvere è sempre valorizzata disforicamente contro categorie semantiche di volta in volta differenti, ma sempre valorizzate euforicamente. Se vogliamo, dunque, determinare un'assiologia della polvere attraverso le disposizioni affettive di piacere/dispiacere che guidano scelte, pratiche sociali e la creazione di significati in una cultura, dobbiamo segnare la disvalorizzazione (disforia) della polvere. La polvere è un termine disforico negli universi di senso. Fin qui abbiamo considerato le relazioni di opposizione tra la polvere e le categorie semantiche contrarie. Ora, da un punto di vista delle operazioni, cioè quei processi che, in una cultura (o in un sistema di segni), organizzano e manipolano i significati trasformando i valori in azioni, possiamo cogliere un orientamento costante che tende a una trasformazione che parte dal polveroso e mira a raggiungere il privo di polvere (dunque, verso i valori euforici). Ad esempio: nella prima opposizione “vita *versus* polvere”, che faceva eco alla *Genesi*, la polvere è prima della vita ma priva di vita, levarsi dalla polvere e abbandonarla significa vivere, attraverso un agire trasformativo che elimina la polvere per diventare vita (per poi tornare in polvere); nella seconda opposizione “pulito *versus* polveroso” è abbastanza evidente come il pulito emerga sempre come eliminazione della polvere, la polvere deve essere rimossa per passare al pulito – da cui l'insieme delle tecniche e degli strumenti di pulizia atti a favorire le azioni trasformative che includono strumentazioni quali detersivi, strofinacci e aspirapolvere²⁰; nella terza opposizione “ecologico/puro *versus* pulviscolo” la lotta intrapresa verso le forme d'inquinamento prevede un passaggio da “aria con pulviscolo/particolato” ad “aria purificata da polveri” – da cui le azioni volte a garantire la trasformazione (o transizione) ecologica, come le leggi di tutela ambientale, i dispositivi antinquinamento e così via. Nella prospettiva di una semiotica della polvere, così come l'abbiamo osservata a partire da alcune opposizioni, possiamo ravvisare una dimensione polemica in cui la polvere assume sempre il ruolo dell'attante antisoggetto: la polvere è qualcosa che si frappone come ostacolo, e dunque da combattere ed eliminare, per poter giungere all'oggetto: per raggiungere il pulito bisogna eliminare la polvere; per ottenere aria pura bisogna abbattere le polveri sottili; per ritrovare l'ordine è necessario diradare il polverone; è necessario finanche liberare il cuore dalla polvere per tornare alla dimensione etica.

La polvere, potremmo dire, si fa segno della cultura, dal momento che, nella ripetizione delle opposizioni valoriali che abbiamo osservato, in cui è sempre

disforica, si costituiscono percorsi di senso omogenei e condivisi culturalmente, qualcosa come delle isotopie²¹ della polvere, che rendono coerenti i significati e guidano l'interpretazione, una linea di senso che attraversa la/le culture. Il senso della polvere, dunque, si è pertinentizzato in pratiche di gestione della polvere; il valore inerziale e residuale della polvere, elemento minimo significante disgregato e commutabile, ha assunto diversi significati ma, nella differenza, costantemente valorizzati disforicamente, orientando così le pratiche di azione trasformatrice per la lotta alla polvere. Uno sguardo semiotico alla polvere come segno delle culture, che qui abbiamo tratteggiato rapidamente, evidenzia le relazioni di significazione che producono valorizzazioni entro universi di senso e le pratiche con cui tali valorizzazioni vengono condivise. Tuttavia, "il perché" la polvere sia stata percepita come un elemento materico disforico, infimo e dannoso, esula da uno sguardo semiotico²². Possiamo supporre che derivi dall'opposizione ontologica fondante nel pensiero occidentale che ha ipostatizzato la polvere come non-vita; oppure (o di conseguenza) supporre che il residuo polveroso (sporcizia, inquinamento, terra), rappresentando comunque il processo di consumazione e sparizione degli elementi materici e integri, sia percepito come residuale e scarto, come negativo rispetto all'intero. Resta, in ogni caso, la valorizzazione disforica della polvere.

È però necessario aggiungere un'ultima, forse fondamentale, osservazione. La polvere, termine disforico, scarto residuale, materia infima e indesiderata, in alcuni casi è il termine euforico: «al polo opposto, più raro, la polvere rimessa in circolo solo dagli artisti, appare pulviscolo [...] attrattivo, euforico»²³. Non solo nell'arte, ma anche nei racconti fiabeschi la polvere diviene "polvere magica", con un'evidente valorizzazione euforica. La polvere è presente nell'arte figurativa²⁴ quantomeno a partire da *Élevage de poussière*, la fotografia scattata da Man Ray nel 1920 per ritrarre la polvere sul *Le Grand Verre* di Marcel Duchamp mentre stava ancora lavorando sull'opera. Ancora, la polvere viene ripresa come materiale artistico da Claudio Parmiggiani nella mostra temporanea *Delocazione*, in cui realizza, con fuoco, polvere e fumo, "disegni fantasma" che fissano i profili di vari oggetti sulle pareti. Parmiggiani aveva lavorato direttamente sulle pareti delle stanze della mostra di cui non resta che la documentazione pubblicata²⁵. Una glorificazione della caducità dei materiali. Così come, più recentemente, a Roma, il fotografo Joan Fontcuberta (che contribuisce anche a questo numero di TRAME), durante la residenza presso l'*Istituto centrale per il catalogo e la documentazione*, tra ottobre 2021 e gennaio 2022, ha realizzato *Cultura di polvere*, una serie di fotografie di negativi su vetro polverizzati dal tempo, rielaborate in post produzione

a partire dalle forme che il deterioramento ha generato sulla loro superficie. L'immagine fotografica, che nella nostra cultura assurge a dispositivo testimoniale per eccellenza, è valorizzata da Fontcuberta nella sua caducità, nel suo deteriorarsi, nel farsi polvere, riconducendoci così alla perdita come valore euforico, trasformando la polverizzazione in bellezza dell'opera fotografica. La polvere, attraverso l'azione artistica, si trasforma da elemento disforico a materiale per produrre opere d'arte, viene commutata in materiale espressivo e valorizzata euforicamente. Anche perché, proprio la polvere, è in grado di lasciare emergere l'imperfezione – per richiamare Greimas²⁶ – che si mostra come imprevisto, o inatteso, elemento espressivo che consente una «presa estetica»²⁷. Così, la polvere nell'arte, ritornando al modello semiotico attanziale, non assume più il ruolo dell'antisoggetto ma piuttosto quello di oggetto magico che aiuta il soggetto (l'eroe/artista) a realizzare il programma narrativo che, in questo caso, è la realizzazione dell'opera d'arte.

In modo diverso, nelle fiabe non è raro incontrare fate e folletti dotati di polveri magiche o fatate. La più nota è la polvere magica della fatina Trilli, amica di Peter Pan, che consente a Wendy Darling e ai suoi fratelli di spiccare il volo. Anche nel mondo magico di Harry Potter esiste una “polvere volante” (*Floo Powder*) che, gettata nel camino, crea un passaggio attraverso la Metropolvere (una rete di camini) e consente di viaggiare nel mondo magico. Anche la polvere magica delle favole è una dotazione del soggetto che l'aiuta a realizzare il programma narrativo.

Ancora diversamente, alcune droghe, disponibili in polvere, fungono da oggetto magico nel consentire a un attante soggetto di congiungersi con l'oggetto “sensi alterati”²⁸.

In conclusione, la polvere, che qui abbiamo frettolosamente indagato con una prospettiva semiotica, è un segno delle culture, valorizzata come elemento disforico come scarto e residuo della materia, o come segno della consumazione e dello scorrere del tempo, o ancora come nemico invisibile delle vie respiratorie. Eppure, di fatto, risemantizzata come elemento euforico nell'arte proprio perché scarto e residuo (per ri-mostrare la caducità stessa dell'umano), e nelle favole perché magicamente trasformatrice (consente il volo) in quanto essa stessa frutto di una trasformazione (residuale). La polvere, potremmo dire, diventa euforica quando cessa di essere “scarto” e diventa “segno”.

Note

-
- ¹ Cfr. G. Burgio, T. Migliore (a cura di), *Promesse del tempo. Polvere e significazione*, Milano, Meltemi, 2024, p. 10.
- ² Sul tema delle metafore ontologiche il riferimento è esplicitamente al lavoro di George Lakoff e Mark Johnson sulle metafore della vita quotidiana, in particolare agli aspetti ontologici. Per cui cfr. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998 [ediz. orig. *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980].
- ³ Un riferimento doveroso, in nota, a Jurij M. Lotman, che ha definito – com'è noto – uno specifico ambito della semiotica: la semiotica della cultura, che ha per obiettivo la comprensione dei meccanismi di fondo dell'organizzazione e delle pratiche culturali di una società (ma, più in generale, della società umana). Quando si parla di cultura, si intende, secondo Lotman, l'insieme dell'informazione non genetica, la memoria non ereditaria dell'umanità, che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni. Cfr. J. M. Lotman, *La semiosfera*, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985 [ediz. orig. "O Semiosfere", in *Trudy po znakovym sistemam*, n. 17, 1984]; J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993 [ediz. orig. *kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis, 1993]; Lotman, J. M., *Tesi per una semiotica della cultura*, Roma, Meltemi, 2006.
- ⁴ Si veda al proposito G. L. Beccaria, *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 273 ssg.
- ⁵ Cfr. la voce "spolverata" nel Dizionario Nuovo De Mauro on-line: <https://dizionario.internazionale.it/parola/spolverata> (ultima consultazione 20/12/2025)
- ⁶ Libro della Genesi, 3,19.
- ⁷ Cfr. G. Lakoff, M. Johnson, *Op. cit.*, p 45 ssg.
- ⁸ Ivi, p. 53.
- ⁹ Ivi, p. 41.
- ¹⁰ Lacan, sottolinea come un momento cruciale dello sviluppo umano il periodo intorno ai 6-18 mesi vita, nel quale il bambino riconosce la propria immagine riflessa allo specchio, e forma così un'unità immaginaria di sé, ma anche un'alienazione, poiché vede il proprio "Io" come un altro, cfr. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'"io"*, in J. Lacan *Scritti*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 87-91 [ediz. orig. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi di Zurigo, 1949, in J. Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966].
- ¹¹ Cfr. G. Burgio, T. Migliore (a cura di), *Promesse del tempo*, *Op. cit.*, p. 8. Si noti che gli autori fanno esplicito riferimento al concetto di 'terraformazione' di Bratton per cui si veda B. Bratton, *The Terraforming*, Moscow, Strelka Press, 2019.
- ¹² Cfr. G. Brugio, *Sulle tracce della polvere. Brevi note sul potere materiale del quasi niente*, in «E|C», 38, *Il discorso dei materiali: senso e significazione*, vol. 1, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 168-178, p. 170.
- ¹³ Per i riferimenti alla semiotica greimasiana cfr. A. J. Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974. [ediz. orig. *Du sens*, Paris, Seuil, 1970]; A. J. Greimas, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985 [ediz. orig. *Du sens II. Essais*

-
- sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983]. Si veda inoltre G. Marrone, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- ¹⁴ Su questi temi, cfr. I. Ventura Bordenca, *Cicloni, spazzole e robot*, in G. Burgio, T. Migliore (a cura di), *Promesse del tempo*, *Op. cit.*, pp. 99-136.
- ¹⁵ Su questi temi rinviamo a quanto già scritto in R. Finocchi, *La pingiara e lu zabbucco Per una semiotica delle abitazioni rurali tra naturalità e fattività*, in G. Ferraro, A. Giannitrapani, G. Marrone, S. Traini, a cura di, *Dire la natura. Ambiente e significazione*, Roma, Aracne, 2015, pp. 271-281.
- ¹⁶ Il concetto di paradigma scientifico è qui pensato in parte nei termini definiti da T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1969 [ediz. orig. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962].
- ¹⁷ Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera, 1995 [ediz. orig. *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte 1991].
- ¹⁸ Cfr. P. Peverini, *Inchiesta sulle reti di senso*, Milano, Meltemi, 2023.
- ¹⁹ Cfr. M. Frisone, *Eight Dusts: Healing Rituals and Metaphysics of Dust among Nepalese Followers of a Japanese New Religion*, in «E|C», 39, *Il discorso dei materiali: senso e significazione*, vol. 2, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 27-40
- ²⁰ Su questi temi, cfr. G. Costanzo, *Schiume, polveri, saponi: i materiali dell'igiene nell'immaginario pubblicitario*, in «E|C», 38, *Il discorso dei materiali*, *Op. cit.*, pp. 205-222; I. Ventura Bordenca, *Cicloni, spazzole e robot. Dallo strumento all'ibrido (appassionato)*, in G. Burgio, T. Migliore (a cura di), *Promesse del tempo*, *Op. cit.*, pp. 99-136.
- ²¹ Per il riferimento alle isotopie cfr. A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968; poi Roma, Meltemi, 2000 [ediz. orig. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966].
- ²² In tal senso, a chiarire il ruolo dell'analisi semiotica, vogliamo riportare quanto scrive G. Marrone in un passo di *Prima lezione di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. 39: «L'analisi semiotica non è quindi conoscenza del mondo ma, kantianamente, conoscenza delle procedure che ci hanno portato a conoscerlo. Non è interpretazione ma messa in luce dei suoi dispositivi».
- ²³ Cfr. G. Burgio, T. Migliore (a cura di), *Promesse del tempo*, *Op. cit.*, p. 12.
- ²⁴ Cfr. E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004. Si veda anche P. Barone, *Età della polvere - Giacometti, Heidegger, Kant, Hegel, Schopenhauer e lo spazio estetico della caducità*, Venezia, Marsilio, 1999.
- ²⁵ Della mostra rimane un catalogo, C. Parmeggiani, *Claudio Parmiggiani. Polvere*, Santomato (PT), Edizioni Fattoria di Celle, 1998. Si veda anche G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra. Aria polvere impronte fantasmi*, Milano, Electa, 2009.
- ²⁶ Cfr. A. G. Greimas, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 2001 [ediz. orig. *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987]
- ²⁷ Ivi, p. 18.
- ²⁸ Su questi temi cfr. G. Marrone, a cura di, *Sensi alterati: droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi, 2005.

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

From Motes to Heaps of Dust:

Waste, Value, and Catastrophe in Dickens and Steinbeck

ABSTRACT: This essay investigates the symbolic and social meanings of dust in English-language literature, tracing its evolution from a biblical emblem of human mortality to a sign of modern collective crisis. Moving beyond the traditional image of dust as a barely visible residue, the study focuses on instances in which dust becomes an overwhelming material presence—accumulating into heaps or erupting into storms—and thereby shifts from a private, metaphysical reminder of decay into a political and environmental force. Through Dickens’s representations of Victorian London, dust appears as soot, waste, and monumental dust heaps, embodying industrial pollution, capitalist accumulation, and moral corruption, yet paradoxically also suggesting forms of redemption through recycling and reuse. Conversely, in Steinbeck’s *The Grapes of Wrath*, dust becomes apocalyptic and irredeemable: the Dust Bowl transforms soil into a suffocating atmosphere, triggering dispossession and mass migration. By juxtaposing Dickens and Steinbeck, the essay argues that dust functions as an *archive* of modernity and anticipates Anthropocene anxieties, revealing how human economies generate residues that return as catastrophe.

KEYWORDS: Dickens, Steinbeck, Dust Heaps, Dust Bowl, Material Culture

This dust will not settle in our time.
And when it does some great roaring machine
will come and whirl it all skyhigh again.
Samuel Beckett

Dust is a silent and everyday element that often escapes direct attention and is, by definition, a residual and disintegrated substance, poised at the threshold between the visible and the invisible, and between the material and the immaterial. And yet, it is ubiquitous and inexhaustible: it accumulates, returns, and survives every conscious attempt to remove it.

In its condition as a substance both minimal and constitutive of the human being, concrete yet lacking cohesion, imperceptible yet omnipresent, dust reveals its full symbolic and mysterious charge. Its paradoxical nature makes it oscillate between being the emblem of disintegration, oblivion, and the inevitable transience of human beings and things, and, conversely, the symbol of an original matter from which everything comes and to which everything returns: the final residue that persists as a faint trace, the memory that endures and accumulates, but also «[a] gentle refusal of complete evanescence, a protest, lodged at the heart of mortality»¹.

Although it can be easily lifted and dispersed by the slightest movement of air, dust reveals a tenacious and invasive character, in the impossibility of eliminating it entirely. It seems stubbornly to refute nothingness, as if time, through a gradual process of subtraction, pulverised everything, only to lay once again upon all things the very outcome of destruction. In this perpetual cycle of decomposition and recomposition, what is great shatters into the infinitesimal, only to compact itself again; what is visible becomes almost invisible, only to return, in the end, to perception.

In its constant oscillation between presence and absence, creation and destruction, materiality and immateriality—evoking both the atoms of natural philosophy and the cyclical nature of life, as well as biblical images of vanity—dust inhabits a space of semantic and symbolic ambiguity. It forges deep connections between existential, social, cultural, and spiritual concerns, functioning as a bridge between literature, philosophy, science, ethics, and theology, and illuminating the very contradictions of human existence.

In literature, dust is one of the most discreet yet most persistent motifs. Able to slip between the verses of a poem or the lines of a novel without ever dominating the scene—rarely the protagonist of a plot or of an explicit symbolic system—dust nonetheless remains one of literature's most layered and recurrent symbols, capable of traversing epochs, genres, and cultural paradigms.

In the English tradition, ever since its biblical formulation—which contains the original core of its meaning—«for dust thou art, and unto dust shalt thou return» (Genesis 3:19, King James Bible), dust has functioned as a material sign of physical transience and of humanity's ultimate destiny. Yet throughout English literary history, the echo of this verse has been refracted along multiple trajectories. If in Shakespeare *Hamlet* defines the human being as «this quintessence of dust» (Hamlet II.ii)—the zero degree of matter, bearing no residue of transcendence but only the reminder that humanity, beyond any presumed greatness, returns to refuse—dust instead becomes a liminal substance in John Donne's metaphysical poetry: a material sign of dissolution, but also an eschatological prelude: «the much more haste and despatch, which my God shall use, in re-collecting and re-uniting this dust again at the resurrection» (*Devotions*, II. Expostulation).

Later, through a gradual process of secularisation, Thomas Gray's graveyard poetry—though still framed within a Christian moral horizon—employs dust to evoke the collapse of earthly hierarchies and the absolute equality imposed by death:

Can storied urn or animated bust
 Back to its mansion call the fleeting breath?
Can Honour's voice provoke the silent dust
 Or Flatt'ry soothe the dull cold ear of Death?

In the Romantic period, it then takes on a political and historical resonance, becoming the tangible symbol of the transience of power and the inevitable oblivion that follows every political greatness, as in the famous «Ozymandias» by P. B. Shelley:

Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. . . . Near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, [...]
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.

It subsequently becomes, in Eliot, an emblem of irreversible cultural fragmentation and existential crisis, with no prospect of rebirth or transformation: «I will show you fear in a handful of dust» (*The Waste Land*, T. S. Eliot), where dust is at once the sign of an irretrievably lost past, the residue of a landscape devastated by war, and the mark of an entire era's spiritual sterility. Finally, it becomes the symbol of a terminal condition and of existential stagnation in Samuel Beckett.

In these cases, however, dust usually refers to a minimal quantity: a thin, almost imperceptible film that silently settles or accumulates on surfaces without drawing attention. Less common are instances in which the grain of dust multiplies until it becomes an invasive and tangible physical presence, imposing itself with brutal force upon everyday reality. At that point, its meaning seems to shift radically in both scale and significance. From a discreet sign of the entropy of things, of intimate and private mortality, it becomes a collective and intrusive force; from a silent and barely perceptible allusion, it turns into a concrete threat. As it accumulates, dust becomes a social and political entity, capable of embodying historical, social, and environmental crises; it turns into an oppressive material presence that invades spaces and consciences, able to reshape landscapes, economies, and human destinies, bearing witness to the fragility not only of the individual, but of the entire social and natural order.

This was the case in Victorian England, a period in which, with the rise of the Industrial Revolution, dust forced itself upon the attention of ordinary citizens, reformers, and scientists alike, both in its macroscopic and microscopic dimensions². Indeed, if on the one hand it became necessary to confront the serious

problems of public health, hygiene, and urban decorum caused by the enormous circulation and accumulation of dusts of various kinds, on the other hand—and conversely—science and technology began to investigate the infinitesimal with systematic rigour. This made possible the study of the tiny grain of dust that had until then marked the extreme boundary of the perceptible, thus granting access to a microscopic world at once astonishing and unsettling.

1. *The Macroscopic Dimension: Old, Dirty London*

From the late eighteenth century through the entire first decade of Queen Victoria's reign, industry seemed to have truly brought about a dirtier and dustier world, and London found itself engaged in a constant struggle against severe problems of public health and hygiene: from recurring cholera outbreaks to the Great Stink, from air pollution to the potability of water, from street sanitation to the disposal of urban waste. All these issues were directly tied to London's transformation into a vast metropolis whose population grew with extraordinary speed, rising from roughly 2.3 million in the middle of the century to over 6.5 million by 1903.

Among the many environmental and sanitary problems afflicting the capital—as well as Britain's major cities—dust in its various forms—ash, earth, soot, sand, debris, slag, residues, refuse³—rapidly became a public health and social emergency, eventually developing into a cultural and symbolic phenomenon of major significance.

1.1 *Soot*

Dust manifested itself above all in the form of soot which, due to the enormous consumption of coal, fell incessantly over the city, depositing a dark film on every surface and saturating the air to the point of often making it unbreathable.

London thus appeared shrouded in a black veil that profoundly altered both its appearance and its perception, transforming the urban landscape into a space that was visually filthy and morally unsettling. Nothing could remain clean for long: buildings, monuments, and furnishings quickly blackened, and daily maintenance became a continuous struggle—never fully won—against the constant accumulation of dust and grime.

The daily experience of Londoners made this invasion particularly tangible through the so-called *blacks*—flakes and clumps of soot—which relentlessly stained bodies, clothes, furnishings, and everything else, penetrating both public spaces and the intimacy of domestic life.

The pervasive presence of soot also had serious health consequences. During the notorious *pea-soupers*, the London fogs laden with coal particles and combustion residues, dust mixed with atmospheric moisture, producing dramatic effects on public health. In periods of especially dense fog (such as in 1873), mortality rates surged due to bronchitis, pneumonia, and asthma, at times doubling the number of deaths caused by respiratory diseases.

Dust, therefore, did not merely soil surfaces: it violated the boundary between outside and inside, between the city and the home, between the body and its environment. As Charles Dickens put it at the beginning of *Bleak House*:

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. [...] Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little 'prentice boy on deck. (Ch. 1)

In this context, soot became the visible sign of an invisible danger: a minute and seemingly inert substance which, precisely because of its pervasive diffusion, turned into an agent of illness and death, ultimately acquiring a powerful symbolic value.

In his novels, Charles Dickens presents the city's dust and dirt («the dust and grit that lay thick on everything», *Great Expectations*, Ch. 20) as a potent symbol of moral and social corruption, of an industrialisation that stains and poisons not only the environment but also human relationships. London is often described as shrouded and suffocated by vast quantities of a fine, oppressive dust that becomes a metaphor for the material and spiritual pollution of that world. The black dust of soot is a suspended substance which, inhaled daily, infiltrates bodies and reshapes human relations and the very conditions of life. It already functions as the symbol of a degradation that is collective and political, no longer merely individual or metaphysical. Dickens had already intuited, in the stifling atmosphere of his London descriptions, that air saturated with smoke and dust was the mark of a capitalism that transformed the city into a toxic organism, capable of shaping the daily lives of millions.

It was a foggy day in London, and the fog was heavy and dark. Animate London, with smarting eyes and irritated lungs, was blinking, wheezing, and choking; inanimate London was a sooty spectre, [...] the whole metropolis was a heap of vapour charged with muffled sound of wheels, and enfolding a gigantic catarrh. (*Our Mutual Friend*, Book 3, Ch. 1)

Thus, if on the one hand dust evoked—both emotionally and rationally—the idea of disease, contamination, and death, making its removal or control a necessary practice⁴, on the other hand, on a social and ethical level, it soon became a symbol of the moral and material corruption of industrial civilisation. It embodied the dark side of industrial progress: the tangible residue of a productive system that promised prosperity and growth, yet at the same time generated degradation, illness, and a persistent sensation of suffocation. This environmental and moral decay was also reflected in language: the term *smut*, which originally referred to a soot stain or filth, came to mean obscenity and vulgar or indecent content, suggesting a symbolic continuity between physical dirt and moral contamination—as if soot did not merely stain bodies and objects, but also the ethical imagination of the Victorian society.

1.2 *Dust heaps*

In addition to the coal dust that clouded sight and lungs, London was besieged by dust heaps: enormous mounds of dust, ash, debris, and other domestic waste piled up on the outskirts of the capital⁵, which became a permanent feature of the city's landscape. They were called dust heaps because they consisted primarily of the dust and ash produced by the intense consumption of coal burned in London between roughly 1800 and 1850. It is estimated that in that period each London household could burn up to 11 tons of coal per year for domestic heating. In reality, dust heaps soon came to be used as dumping grounds for scraps, rubble, and other kinds of “dust”, and for this reason the word *dust* in everyday English still refers to rubbish or garbage in a general sense. In Dickens's description in *Our Mutual Friend*, the dust heaps were made up of «Coal-dust, vegetable-dust, bone-dust, crockery-dust, rough dust, and sifted dust—all manner of Dust» (Book 1, Ch. 2).

The dust heaps were so extensive that they took on the appearance of actual artificial hills, eventually dominating the horizon of entire peripheral neighbourhoods (Fig. 1). Illustrations from the time depicted them as surreal and apocalyptic landscapes: mountains of dust reminiscent of ancient ruins or dormant yet menacing volcanoes—masses so vast they made the humans venturing into them appear as tiny figures, almost like insects swarming around an anthill. Although the perspective chosen by illustrators of the era tended to accentuate the monumental scale of the phenomenon, these dark, stratified masses silhouetted against the London sky, complete with shacks, carts, and human figures, were truly immersed in a dimension that was both epic and wretched.

In this scenario, dust was transformed from an imperceptible element into a visible and imposing mass, capable of defining urban geography itself. In these

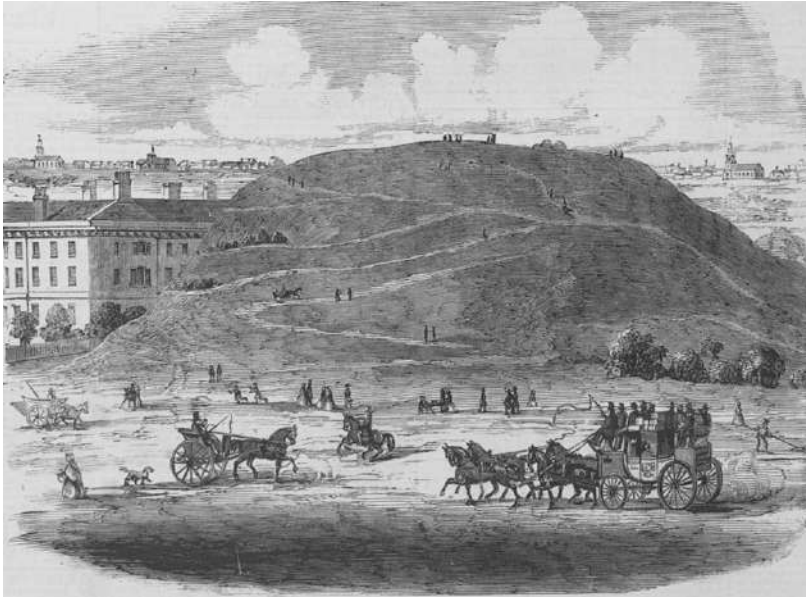


Fig. 1 – Whitechapel Mount, da un disegno del 1801.

representations, the dust heaps are not merely landfills but social landscapes, in which the recovery and separation of waste—an activity performed by the poor, women, and children—become an integral part of urban life. Once sorted, the materials were reused in agriculture, in the production of bricks, or resold as second-hand items.

Some plates illustrate the so-called “scavengers” or “sifters” intent on searching for useful residues: bones, metal fragments, shards, and reusable pieces of coal (Fig. 2). These minute figures, immersed among the refuse, underscore the aesthetic and ethical contradiction of Victorian modernity: a civiliza-

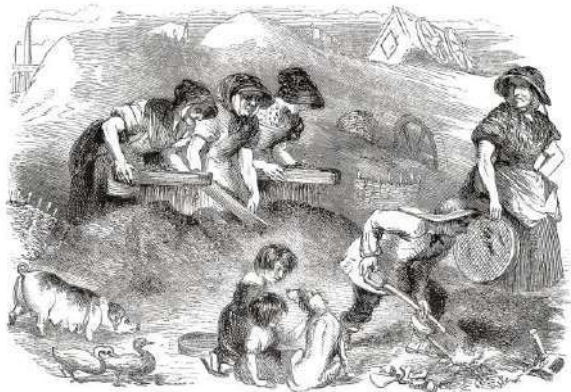


Fig. 2 – Scavengers at work on a dust yard. Henry Mayhew London Labour and the London Poor, vol. 2 1851.

tion capable of creating mountains of wealth and, alongside them, mountains of material and moral waste.

a dreary and unsavoury locality, abandoned to mountains of refuse from the metropolitan dust-bins, strewn with decaying vegetables and foul-smelling fragments of what once had been fish [...] and from these dwellings came out wretched creatures in rags and dirt, and searched amid the far-extending refuse for the filthy treasure by the aid of which they eked out a miserable livelihood⁶.

The iconographic power of the dust heaps derived precisely from this ambivalence, which rendered them symbolically polyvalent and conceptually ambiguous: on one hand, the startling quantity of waste appeared as a tangible sign of the progress and technological triumph of the English productive system, an almost involuntary monument to industrial modernity; on the other, it embodied the horror of urban decay, sanitary risk, social marginality and precariousness, as well as the menacing magnitude of consumer civilization—the idea of a world oppressed by material excess and refuse.

1.3 *The Sanitary Reform*

The sanitary reform movement sought to remedy all these enormous problems, representing a major reformist effort that had Edwin Chadwick (1800–1890) as its central figure. Author of the celebrated *Report on the Sanitary Condition of the Labouring Population of Great Britain* (1842), Chadwick argued that epidemics did not depend on moral or providential factors, but rather on physical causes localised within the urban environment itself, which the State had a duty to remove to improve the living conditions of the population.

Despite this humanitarian approach, the sanitary reform—which encountered strong opposition from powerful private interests—was deeply imbued with a moral and disciplinary dimension. Doctors and social reformers, such as Thomas Southwood Smith, maintained that a clean environment fostered virtues such as temperance, order, and honesty. Conversely, dirt and decay were thought to encourage behaviours deemed deviant, selfish, or promiscuous, and were considered harbingers of disease, decadence, and social disorder.

Cleanliness of the body and the home thus became a metaphor for and a tool of moral reform, in which physical hygiene was inseparable from social hygiene, and a clean body was conceived as a prerequisite for a sober, disciplined, and productive mind. Dust, in other words, functioned as a social marker, and the distinction between “clean” and “dirty” became a fundamental boundary for

mapping Victorian society. The ability to maintain a clean house and clear air was a hallmark of civilisation, refinement, and moral virtue for the middle class, while the London underclass—often forced to work in direct contact with dust—was frequently stigmatised with the contemptuous expression «the Great Unwashed», viewed as intrinsically “dirty” and, by extension, immoral⁷.

Moreover, the term *dust* fell under the more general categories of *dirt* or *filth*. If we consider, as Ben Campkin and Rosie Cox argue, that notions of “dirty” and “clean” do not possess objective value but are produced within specific historical and cultural contexts⁸, in the Victorian era, the fight against filth and hygiene problems was both a sanitary and an ethical commitment. The ability to maintain a physical distance from dirt was the true indicator of belonging to the bourgeoisie. Consequently, the hygienic reorganisation of the city often contributed to pushing the poorest classes toward marginal areas, preserving the sanitary and moral “purity” of bourgeois centres.

Therefore, despite the humanitarian rhetoric, the process of urban sanitisation also had exclusionary and segregative effects; it acted as a powerful tool for defining and consolidating the social hierarchies and morality of the era, as well as an instrument of spatial and social control. It was itself a kind of social sieve that, while seeking to filter physical impurities from the cities, simultaneously separated the “worthy” from the “unworthy”, elevating the use of soap and water to a pillar of the nation’s stability⁹.

1.4 *Our Mutual Friend*

As seen in Eleonora Gallitelli’s essay that opens this volume, Charles Dickens places the dust heaps at the centre of *Our Mutual Friend*, establishing them as a powerful narrative and visual metaphor of Victorian England¹⁰. In the London described by Dickens, the mounds of dust are an urban element that grows, engulfs, and risks overwhelming the very civilisation that generated it.

THE train of carts and horses came and went all day from dawn to nightfall, making little or no daily impression on the heap of ashes, though, as the days passed on, the heap was seen to be slowly melting. My lords and gentlemen and honourable boards, when you in the course of your dust-shovelling and cinder-raking have piled up a mountain of pretentious failure, you must off with your honourable coats for the removal of it, and fall to the work with the power of all the queen’s horses and all the queen’s men, or it will come rushing down and bury us alive. (Book 3, Ch. 8)

Dust and waste can be interpreted as the residues of the process of capitalist accumulation. They represent what remains once the use-value has been consumed

and the exchange-value has been dissolved, allowing the pure materiality of the residue to emerge—a residue that nonetheless continues to occupy space and demand management. This is not a marginal accident of industrial progress, but a necessary product of it that reveals the internal contradiction of Victorian capitalism: while abstract value multiplies and circulates, degraded matter settles and becomes immobilised, making visible what the system tends to remove from the field of representation.

The dust heaps and the many poor who survive through the recycling of dregs are a tangible sign here of the failure of institutions that led to a distorted urban and moral development, founded on a negligent management of economic and social stratification. Indeed, the dust of the Dickensian *Great Dust Heap* is also a social dust—a product of misery and inequality, stratified like an archive of lives, memories, human and industrial waste, silent witnesses to the fragility of a society that perceives itself as triumphant.

These are true symbolic landscapes that speak as much of progress as of misery, of efficiency as of collapse, of wealth and degradation, of accumulation and corruption. They configure themselves as forms of material memory of modernity and anticipations, albeit in embryonic form, of twentieth-century reflections on the circular economy and recycling, on the relationship between waste, exploitation, aesthetics, and ecology, signalling how modernity has always lived in symbiosis with its own remains. They are places where the remnants of production and daily life accumulate in a monumental, visible, and tangible mound that forces the observer to confront the dark side of progress.

Dust and everything residual reveal the ethical contradictions of a world dominated by profit. They function as a metaphor for an industrial society that accumulates, alongside material dross, ethical, human, and social residues, revealing its structural contradictions and the inability to govern the consequences of its own progress.

At the same time, however, the recycling of waste clearly reveals how the new economic order is founded not on the intrinsic value of matter, but rather on the capacity to extract profit even from that which is socially and materially declassified. Waste can be reintroduced into the circuit of capital through recovery and recycling practices, demonstrating how capitalism is capable of assigning value even to what appears worthless. Moreover, as Michael Thompson summarized in his *Rubbish Theory*¹¹, what we call “refuse” depends on cultural conventions and the system of

values that determines what deserves to be preserved and what must be expelled. For this reason, what is waste for some can become a source of wealth for others.

Indeed, in *Our Mutual Friend*, dust constitutes the material foundation upon which Old Mr Harmon built his fortune. The recycling of waste—a marginal activity devoid of social prestige that no one else is willing to undertake—becomes the engine of a massive accumulation of wealth that commands respect even from the same elite that despises the activity from which it originates.

Mr Harmon's capital originates from what society removes, expels, and rejects; nonetheless, once converted into money, it becomes perfectly legitimate and, indeed, irresistible. It is no coincidence that the dust heaps are described simultaneously as “repellent” and “economically valuable”. Through them, Dickens portrays the moral bankruptcy of a society founded on exclusively material values and obsessed with money, showing how the accumulation of wealth proceeds hand in hand with immersion in filth, both physical and symbolic. Emblematic is the description of Harmon's world as a territory composed entirely of dust—an artificial landscape that takes on the features of a geological formation: a mountain range raised like an ancient volcano¹², whose structure is not rock, but waste.

[Harmon] lived in a hollow in a hilly country entirely composed of Dust. On his own small estate the growling old vagabond threw up his own mountain range, like an old volcano, and its geological formation was Dust. (Book 1, Ch. 2)

Dickens thus highlights the moral hypocrisy of the bourgeois order: that which is considered impure, degraded, or unworthy on a symbolic level becomes acceptable as soon as it assumes the abstract form of capital. In this sense, dust radically challenges the idea that what high society considers valueless is actually useless or insignificant. On the contrary, Dickens suggests that industrial capitalism founds its wealth precisely on the ability to transform waste into a resource, residue into profit, and ruin into accumulation. Dust is therefore not merely a moral metaphor, but also a structural figure of the modern economic system: that which remains, that which is left over, and that which no longer has an immediate function becomes the very basis for new forms of value.

Following Harmon's death, the transfer of the inheritance to Noddy Boffin further accentuates this dynamic. Boffin, like Harmon, is a figure lacking cultural refinement who leads a very modest life until money radically transforms his social position, leading him to be known as «The Golden Dustman». His sudden social ascent demonstrates how permeable the Victorian class system is to money, even

when it originates from the lowest levels of the material hierarchy. The dust heaps thus become a powerful allegory of the social mobility produced by industrial capitalism: a mobility that does not erase inequalities but reorganises them around the possession and management of economic value.

The positive value attributed to dust should therefore not be read as a naive celebration of industrial progress. On the contrary, it is here that its figurative power clearly emerges, no longer just “dispersed matter”, but a symbol of an entire system of values based on accumulation, the transformation of waste, and the moral corruption that accompanies the process of valorisation, with a continuous generation of material, human, environmental, and moral residues. In this framework, dust becomes the point of contact between material economy and social critique—a metaphor that unmasks the ideological assumptions of bourgeois respectability and invites a reconsideration of what is defined as “worthy”, “useful”, or “socially legitimate”. In this vision, human beings—just like waste and dust—are inserted into a cycle of exchange, in which individual destinies and economic fortunes depend on the movement and revaluation of what society expels. Dust is no longer a passive residue, but an active force that determines the place of individuals in the social world; it becomes a metaphor for social mobility only in an ironic sense, as it signals not so much a real social emancipation as the capacity of capital to continuously reorganise its own scraps, incorporating even the residue into the process of valorisation.

Thus, the dust heaps in Dickens can also be read as an archive of Victorian society. Within their layered strata are deposited the traces of marginal lives, social asymmetries, moral tensions, and the contradictions of industrial London. They constitute a true “archaeology of the present,” transforming dust into a compact chronicle of modernity.

It is precisely because they function as an archive that Dickens directs his attention to the entire process surrounding dust: from accumulation to excavation, and from sifting to selection (Fig. 3). He represents not only the heaps themselves, but the full range of material and symbolic labour they entail—a process that is at once manual and interpretive, mirroring both the work of the scavengers and sifters and the interpretive task of the reader. The heterogeneity of dust, in its concrete and metaphorical dimensions, is what makes it precious and valuable; it is a substance that demands to be constantly sorted and interpreted just as the actual sifters sort through bones, refuse, and ashes to recover what may still hold worth, so must

readers sift through the text to extract, organise, and interpret its manifold meanings.



Fig. 3 – The Dust-heaps, Somers Town, in 1836.

2. *The Microscopic: The Redemption of Dust*

In any case, over the course of the Victorian era, a kind of redemption of dust took place: what had once been a cumbersome, dangerous, and physically repellent waste product was transformed into value. As early as July 1850, in the pages of *Household Words*, Richard H. Horne published an article—blending journalistic reportage with short fiction and sociological analysis—bearing the eloquent title *Dust; or, Ugliness Redeemed* (vol. I, 13 July 1850, pp. 379–84), which likely inspired Dickens years later in his conception of *Our Mutual Friend*. Horne’s tale interweaves irony with moral reflection on the possibility of a symbolic redemption inscribed within the very matter of the dust heap: a potential “resurrection” not only of waste as part of a profitable recycling economy¹³, but also of those who literally immerse themselves in it.

Horne offers a vivid portrayal of the life and activities surrounding these mounds of dust and refuse, yet these elements are framed within a fictional narrative, almost an allegorical parable, in which the protagonists search for a precious object hidden among the piles of dust. The discovery of a gold-framed miniature, wrapped in parchment, proves decisive, as the document it contains secures a substantial inheritance for a man named Mr. Waterhouse. Following a sudden legal reversal and the loss or theft of his property titles, he is quite literally

saved by the dust: when he risks death by drowning or exposure, it is the warmth of the ashes—into which he is buried up to his neck by three rescuers—that restores him to life. It is again through the dust that he subsequently regains his legal identity and, ultimately, his economic security, with dust thus configured as an active agent of both material and moral regeneration.

At the same time, the imperceptible matter of which dust is composed became a source of a new sense of stupor and wonder at the complexity of the infinitesimal, radically transforming the way Victorians perceived, constructed, and narrated their world.

Precisely in its microscopic dimension, dust is situated at one end of that Victorian fascination with the infinite that concerned not only the immensely large but also the immensely small. This was an infinite suggested and continually propelled by discoveries made possible by optical instruments capable of extending human vision beyond the natural limits of the eye¹⁴.

Indeed, while sanitary reformers fought against visible dust, a more silent revolution was taking shape beneath the lenses of the microscope. It disclosed a world of wonder and beauty previously invisible because, until then, it had been «enveloped in the impenetrable obscurity of their own minuteness», making it evident that even the humblest matter could contain surprising complexities¹⁵. The evolution of optical technology allowed Victorians a deeper understanding of the invisible world and, above all, offered a new key for interpreting reality: a “new lens” capable of expanding the boundaries of the imagination and teaching that even «little things mean a lot»¹⁶. Thus, in this era of unbridled hygiene, of purification from dirt, and of absolute transparency, dust progressively ceased to be an enemy to be eliminated and was instead elevated to an elementary but indispensable matter through which nature shapes its own magnificence.

Researchers such as John Aitken (1839–1919) demonstrated that dust was an essential component for life itself. Aitken devised instruments capable of magnifying and counting the «gay motes that people the sunbeams»—an operation previously considered a bold act, almost a divine prerogative—discovering that a single cubic inch of air could contain millions of particles. In his article *On Dust, Fogs and Clouds* (1880), he argued that when water vapour in the atmosphere condenses, it necessarily does so around minute solid particles. Consequently, in the absence of dust and other particles suspended in the air, there would be no rain,

but only a perennial fog or continuous dew, as dust acts as the nucleus upon which water vapour condenses¹⁷.

In the same way, in 1884, Aitken proposed the idea that the intense and brilliant colours often visible at sunset depend on the refraction of light caused by dust particles present in the upper layers of the atmosphere. This optical revolution, which expanded the capacity to see the “very small”, led to a reevaluation of dust and waste, a shift aided by Victorian writers and thinkers who recognised a surprising potential and richness of meaning in its inconsistent and wretched nature¹⁸.

2.1 *John Ruskin and The Ethics of the Dust*

No one captured the moral and aesthetic potential of this new mode of vision more effectively than John Ruskin, who utilised science’s ability to reveal the internal structure of matter to transform dust from a mere residue and image of decomposition into an emblem of life, order, and latent beauty.

In *The Ethics of the Dust* (1866), Ruskin refashions ten mineralogy lessons into the form of a Socratic dialogue between an elderly teacher, the Old Lecturer, and a group of young female pupils, the «little housewives». The treatment of crystallisation processes thus becomes the starting point for a wide-ranging pedagogical and ethical meditation. In this context, microscopic and mineralogical observation does not merely serve to describe natural processes, but to unveil their educational function: within the invisible mechanisms of matter, Ruskin identifies a moral order, translating the laws of natural transformation into a literal imperative for human conduct.

In Ruskin’s work, dust is rescued from its connotation as waste or filth and elevated to the status of moral matter: it is not an inert residue, but a substance in perennial transformation, capable of organising and recomposing itself according to precise laws to generate ordered and splendid forms, such as crystals. The sciences of the microscopic—mineralogy and microscopy—offer Ruskin proof that what appears shapeless is not pure chaos at all: dust is composed of particles endowed with regenerative potential, and its very disintegration does not coincide with dissolution into nothingness, but rather with a transitional phase toward new configurations.

From this arises the powerful ethical allegory of *The Ethics of the Dust*: the process of crystallisation becomes a model for human conduct. The Old Lecturer invites his pupils to «always behave at least as well as dust» (Lecture 2), contrasting

the natural ability of atoms to find their place «quietly and at once, without running against each other» (Lecture 2) with the human tendency toward conflict, competition, and disorder. Where matter, when left free to follow its internal laws, spontaneously tends toward harmony, man often seems to require external constraints to achieve a form of moral order. If left to their own will, humans tend to fall back into chaos. The Old Lecturer thus uses this metaphor to invite the girls to find their place in society, to overcome selfishness, and to cooperate without conflict or friction, acting with the same precision and harmony as atoms in a crystal.

Even the vulnerability of dust assumes an ethical meaning within this framework. Exposed to wind and water, it appears weak and degradable, yet this very malleability constitutes the condition for its future strength. Dissolving and recomposing are not signs of defeat, but necessary phases of transition toward a higher and nobler form: the crystal, understood as redeemed matter, represents the triumph of order over chaos, of purity over contamination, and of cooperation over disintegration, offering a tangible model for human morality.

It is no coincidence that Ruskin turns to carbon particles, the constituents of soot, to formulate his most incisive moral principle: left to itself, it is merely dirt; but through the processes of ordering and the cooperation of crystallisation, it can become a diamond, the hardest and most luminous substance on earth. Thus, the vilest matter becomes the emblem of a possible ethical and aesthetic elevation. Even the most degraded of elements awaits its reconversion, and what appears vile and useless acquires value once more. Ultimately, Ruskin demonstrates that beauty and richness can arise even from waste, and that even in the humblest fragment of matter, there is hidden a principle of harmony capable of leading to a moral and social regeneration.

In 1898, the naturalist Alfred Russel Wallace published a study entitled *The Wonderful Century*, in which he dedicated an entire chapter to the importance of dust. Wallace acknowledged that dust in cities and homes can be not only a nuisance but also detrimental to health, so much so that he defined it as «matter in the wrong place», echoing the proverb popularised by the British Prime Minister Lord Palmerston in 1852. In Wallace's view, despite having valid reasons for wanting to eliminate it, dust hides a vital importance:

though we can thus minimise the dangers and the inconveniences arising from the grosser forms of dust, we cannot wholly abolish it; and it is, indeed, fortunate we cannot

do so, since it has now been discovered that it is due to the presence of dust we owe much of the beauty, and perhaps even the very habitability, of the earth we live upon. Few of the fairy tales of science are more marvellous than these recent discoveries as to the varied effects and important uses of dust in the economy of nature¹⁹.

While acknowledging the paradoxical nature of dust—regarded simultaneously as a vehicle for disease and a generator of beauty, a residue to be disposed of and yet an essential element for the climatic conditions that make life possible—dust ultimately found a renewed scientific and symbolic legitimacy at the end of the nineteenth century. It established itself as a vital trace and an invisible principle of transformation, capable of joining hygiene and wonder, threat and potential, waste and knowledge.

3. *John Steinbeck and the Dust Bowl*

If the nineteenth century closed, despite everything, with an optimistic and positive vision of dust, the transition to the twentieth century marked a radical reversal of perspective. As early as *The Great Gatsby* (1925), F. Scott Fitzgerald returned to treating dust as an almost imperceptible residue that accompanies and infects the illusion of the American Dream, revealing its inevitable compromise in the face of material ambitions. The famous «foul dust» that floats in the wake of Gatsby's dreams («foul dust floated in the wake of his dreams», Ch. 1) represents everything that prevents the fulfilment of his aspirations; it is a moral grit that contaminates every ambition, a corrosive residue revealing the fragility of human desires when they yield to falsehood and vanity.

Furthermore, the symbolic «Valley of Ashes» is a desolate industrial zone dominated by dark, grey heaps of dust and ash, where human beings move about covered in dust, appearing as evanescent ghosts—figures who represent those forgotten or rejected by society. The valley stands in sharp contrast to the luminous opulence of West Egg and East Egg and is the materialisation of the moral, spiritual, and social decay of the 1920s, the physical manifestation of the rot generated by reckless and irresponsible wealth. Here, the American Dream reveals its darkest side, its own corruption, capable as it is of producing waste, ruin, and decay:

This is a valley of ashes — a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. (Ch. 2)

The Valley is also the place where the most tragic and dark culminating events of the novel occur, including the death of Myrtle Wilson, whose blood, mixing with

the dust, is a sign of a violent and inevitable fate that strikes those who dared to dream too much.

However, it is John Steinbeck in *The Grapes of Wrath* (1939) who further radicalises the destructive and implacable nature of dust, portraying an element that is entirely irredeemable. It is no longer a waste product to be transformed into a resource as in Dickens, but a boundless mass of cosmic proportions—an almost living entity that chokes crops, invades homes, penetrates bodies, and annihilates any possibility of stability or redemption, becoming the material and symbolic hallmark of a systemic economic and environmental crisis.

As is well known, Steinbeck chronicles the Dust Bowl in his novel, one of the most severe ecological and anthropogenic disasters of modern history that struck the Great Plains of the central United States and Canada between 1931 and 1939²⁰. The novel's opening—«but the dust came...» (Ch. 1)—introduces the massive and catastrophic irruption of dust that leads to the dissolution of a natural and social landscape (Fig. 4). It possesses the qualities of an impersonal force that abolishes the distinction between heaven and earth and annihilates every hope of human rootedness.



Fig. 4 – A dust storm approaches Stratford, Texas, in 1935.

Now the wind grew strong and hard and it worked at the rain crust in the corn fields. Little by little the sky was darkened by the mixing dust, and the wind felt over the earth, loosened the dust, and carried it away. The wind grew stronger. The rain crust broke and the dust lifted up out of the fields and drove gray plumes into the air like sluggish smoke. The corn threshed the wind and made a dry, rushing sound. The finest dust did not settle back to earth now, but disappeared into the darkening sky. (Ch. 1)

Driven by an incessant wind that erodes the earth, dust here is a cosmic force that escapes all human control. It is a destructive and lethal force—not a residue, but a wave that submerges, invades fields, chokes crops, and erases the traces left by men by overwhelming or burying them. It tears families from their homes, driving thousands toward exodus, uprooting, and precariousness; it dissolves communities and the identity of entire territories. Everything literally unravels and disperses into the atmosphere.

It possesses nothing spiritual: it is the simultaneous material manifestation of human precariousness and social injustice, the tangible and devastating sign of an ecological crisis that transforms fertile soil into fine dust, leading to the pulverisation of an entire agricultural region (Fig. 5). This crisis was produced by the lethal interaction between intensive land exploitation, the use of monoculture, and climatic instability, but above all, it was triggered by the greed of a shortsighted and voracious agrarian capitalism. The fertile earth, reduced to dust and scattered by the wind, offers no possibility of redemption but instead imposes migration, precariousness, and loss.



Fig. 5 – Buried machinery in barn lot in Dallas, South Dakota, May 1936.

It is an agricultural dust, but in fact, due to the vastness and intensity of its manifestations, it takes on the characteristics of a sandstorm. Indeed, sand and dust seem to merge here and, as in the biblical tradition of the «house built on sand»

(Mt 7:21, 24-27), they share the same vocation for instability, as both are incapable of offering a firm grip and are destined to disperse or to submerge.

Steinbeck emphasises its ubiquitous nature: even when not visible, the dust is present, creeping into the most intimate crevices of the house, onto everyday objects, onto clothing, and even onto the skin.

Now the dust was evenly mixed with the air, an emulsion of dust and air. Houses were shut tight, and cloth wedged around doors and windows, but the dust came in so thinly that it could not be seen in the air, and it settled like pollen on the chairs and tables, on the dishes. (Ch. 1)

In *The Grapes of Wrath*, dust is a diffuse and pervasive organism, a substance capable of engulfing everything in a suffocating monochrome. The image of the «emulsion of dust and air» joins two vital elements—earth and breath—into a deadly mixture, where the air itself becomes a vehicle for suffocation. This symbolic transition is crucial: if dust, in its microscopic state, evokes the idea of a hidden and infinitesimal cosmos, here it amplifies to the point of becoming a total landscape, altering light and obscuring the sense of temporal continuity.

In the morning the dust hung like fog, and the sun was as red as ripe new blood. All day the dust sifted down from the sky, and the next day it sifted down. An even blanket covered the earth. It settled on the corn, piled up on the tops of the fence posts, piled up on the wires; it settled on roofs, blanketed the weeds and trees. (Ch. 1)

This renders the symbol profoundly different from the Dickensian *Great Dust Heap*, although in both cases vast quantities of dust are produced by the same forces: unbridled capitalism, unchecked industrialisation, and the relentless pursuit of profit. In Dickens, dust takes the form of a material mound and a social residue that may still allow for the possibility of redemption; in the Dust Bowl, by contrast, it becomes an atmospheric and apocalyptic force that offers no salvation. In Steinbeck's narrative perspective, dust is a silent protagonist that erodes the vitality of both the characters and the land itself, eventually forcing them into migration.

The analogy between the dust heaps and the Dust Bowl acquires particular relevance when read through the paradigm of the Anthropocene. Both phenomena demonstrate how human presence, in its economic and productive dimension, irreversibly alters environmental balances. Dust becomes the tangible sign of an economic and productive metabolism that disrupts natural equilibria and returns as residue what man has generated as excess. In the first case, the incessant production of residues creates artificial mountains that transform the city into a “living archaeology”; in the second, the excessive exploitation of the soil leads to the

desertification of entire geographical areas and the transformation of fertility into ruin. Two different scenarios, yet a single outcome: dust as the material testimony of the ecological cost of progress.

The dust heap and the Dust Bowl thus recount two versions of the same truth: nature is no longer external to man but is strictly interwoven with human productive practices until it generates waste that returns as a threat. Dickens records industrial modernity in a phase where residue can still be recovered, organised, and commodified; Steinbeck, by contrast, describes the moment when waste is no longer recoverable—where dust escapes all control and transforms into an environmental catastrophe that anticipates contemporary themes such as desertification, the climate crisis, and forced migration. Despite the temporal distance separating them, both episodes highlight the same nexus: dust is a non-assimilable residue, an exceeding matter that reveals the instability of the human order. Whether it accumulates menacingly in vast quantities or spreads devastatingly through the atmosphere, dust is the most tangible sign that human activities have irreversibly altered natural cycles and rendered the environment an archive of waste; it signals the fragility of ecological and social systems in the face of environmental disaster and serves as a manifestation of man's predatory relationship with the earth.

In this sense, reading the dust of the Victorian dust heaps and the twentieth-century Dust Bowl through the lens of the Anthropocene means recognising that both the industrial metropolis and the American agricultural frontier constitute scenarios of the same “geology of the modern”—made of scraps, erosion, and collapse. It signals the point of crisis where the ecosystem is no longer capable of regenerating itself, transforming into the physical testimony of historical and environmental crises and embodying the fragility not only of the individual, but of the entire social and natural order: the impossibility of separating human labour from the fate of the planet.

Furthermore, in both cases, dust retains a common trait: it reveals the fate of man in the face of the matter that overwhelms him. In Dickens, it unmasks the illusory nature of wealth and the instability of social values; in Steinbeck, it becomes a metaphor for collective destiny, the loss of stability, and the dissolution of social and natural orders—the fragility not only of humanity but of the entire system in which we live. Similarly, the dust we breathe today—composed of smog, industrial residues, desert sands lifted by climate change, and dispersed

microplastics—represents the materialisation of the increasingly inescapable and dangerous intertwining of the human and the non-human.

In the examples analysed here, dust, while maintaining its nature as a seemingly valueless residue, becomes a prism through which we can recount great historical crises or read broader cultural processes. Its very marginality constitutes its symbolic strength. Its continuous shift between residue and infinity, between transience and cosmic force, has ensured that literature finds in dust one of the most discreet and persistent motifs for contemplating the human condition, forever suspended between fragility and vastness.

Thus, through literature—from Dickens to Steinbeck, from postmodern and post-apocalyptic narratives to so-called *cli-fi*, from Don DeLillo to Cormac McCarthy, from Philip Pullman to Alison Stine, from Hugh Howey to Lawrence Osborne—dust continues to speak to us as both testimony and warning: it is what remains of us and what, perhaps, will survive us.

Notes

¹ M. Marder, *Dust*, New York, Bloomsbury, 2016, p. 46.

² In addition to the articles cited in this contribution, see: Archbutt, Leonard, *Dust. A Paper Read Before the Nomadic Club*, Derby, March 20th, 1891, London and Derby, Bemrose and Sons, 1891; H. P. Malet, *Incidents in the Biography of Dust*, London, Tribner and Co., 1877; J. G. McPherson, *Dust*, «Longman's Magazine», 18, 1891, pp. 49–59; *Dust and Hygiene*, «All the Year Round», 3rd series, 13, 1895, pp. 154–8.

³ By “dust” we can also mean, by extension, earth and ashes, as it represents the most minute, nearly invisible state of both: earth, disintegrated and dried, becomes dust; ashes, when touched, rise like dust. Their association in the funeral liturgy—«Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust»—has always drawn them together, allowing for easy figurative substitutions and equivalences. This explains why religious and literary texts often use “dust”, “earth”, and “ashes” interchangeably as symbols of human transience. Naturally, one can also identify differences. Unlike earth, which evokes fertility and the cyclicity of life—being fertile and generative—and unlike ashes, which are matter transformed by fire into a sterile remnant, a sign of irreversible finality that can be collected and preserved as an image of mourning and absence, dust is a sort of intermediate stage: a volatile material that cannot be gathered and which by its nature disperses, yet can return, being continually stirred up and swept away by the wind. Similarly, dust, in being a radical residue devoid of utility—the ultimate threshold of matter that can no longer be recycled or transformed into something new—represents the “excess” that accompanies every human act. Conceptually, it is linked to debris, scraps, dross, and refuse: that which society throws away and considers worthless, but which never entirely disappears. These are coarser fragments, whereas dust is the extreme

reduction of all these categories—the zero degree of matter, the final substance of the processes of consumption and decay, and the common denominator of every residue.

- ⁴ Cfr. G. Calvert Holland, *Diseases of the Lungs from Mechanical Causes and Inquiries into the Condition of the Artisans Exposed to the Inhalation of Dust*, London, John Churchill, 1843; E. Oppert, *On Melanosis of the Lungs and Other Lung Diseases Arising from the Inhalation of Dust*, London, John Churchill and Sons, 1866; J. Tyndall, *On Dust and Disease*, «Fraser's Magazine», n.s. 1, 1870, pp. 302-10.
- ⁵ One of the largest was the *Great Dust Heap* of King's Cross, later removed in 1848 to make room for the new railway station.
- ⁶ E. Walford, *Old and New London: A Narrative of Its History, Its People and Its Place*, London, Cassell & Company, vol. 5, 1873, p. 368.
- ⁷ Chadwick himself, in his famous 1842 report, denounced the accumulation of dust and dirt near the homes of the poor as the direct cause of the moral and physical degradation of the population.
- ⁸ B. Campkin and R. Cox (eds.), *Dirt: New Geographies of Cleanliness and Contamination*, London, I. B. Tauris, 2007, p. 2.
- ⁹ The sanitary reform promoted by Edwin Chadwick had consequences that reached far beyond the medical and infrastructural spheres, contributing to what has been defined as a true “transformation of the senses”, where hygiene eventually imposed itself as a preliminary condition for artistic experience and aesthetic judgment. In this new paradigm, aesthetics—traditionally based on sight—was subordinated to a more radical sensory criterion: the “smell test.” A fetid odour was no longer merely unpleasant but was interpreted as an index of biological and moral corruption, capable of nullifying any visual pleasure. From this perspective, even the contemplation of ruins and ancient monuments was compromised if associated with putrefaction: famous is the anecdote in which Chadwick criticized John Ruskin, arguing that his admiration for Venice was only made possible by an insensitivity toward its miasmas, for where there was the smell of decomposition, there could be no authentic beauty. Similarly, the shadows and darkness beloved by Renaissance and Baroque painting—the brown and sombre tones of Rembrandt or Salvator Rosa—began to be read as a literal «veil of perversion», a form of aesthetic filth that obscured the truth of nature. Even the patina of time, once appreciated as a sign of noble antiquity, was reclassified as an organic deposit and a potential health threat, becoming the subject of controversies related to cleaning and restoration practices. In this cultural climate, the eighteenth-century taste for the Picturesque—based on the allure of ruins, decay, and the indeterminate—was progressively discredited. What emerged instead was an ideal of clarity, luminosity, and formal precision. Cfr. E. Cleere, *The Sanitary Arts: Aesthetic Culture and the Victorian Cleanliness Campaigns*, Columbus, Ohio State University Press, 2014.
- ¹⁰ In addition to Horne, the profound knowledge and critical perspective that Dickens developed on the subject of the waste industry were significantly shaped by the work of Henry Mayhew who, in his monumental sociological study *London Labour and the London Poor* (1861–1862), offered an objective and detailed account of the dust trade, providing Dickens with a fundamental theoretical and analytical framework for his works. Moreover, Dickens's understanding was enriched by direct personal experience: he had contact with several dust contractors and personally visited their depots, particularly the one located near the Regent's Canal and that at Nova Scotia Gardens.

- ¹¹ M. Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- ¹² The image of the heap as a volcano is consistently employed by Mayhew, Horne, and ultimately by Dickens himself.
- ¹³ Horne reveals that this same mountain of dust was later sold «for forty thousand pounds, and was exported to Russia to rebuild Moscow» (p. 384) following the fires caused by Napoleon's French troops.
- ¹⁴ The almost feverish attraction of Victorians to seeing and to devices that allowed them to see more, better, or differently is well-known. This refers primarily to the birth and spread of the illustrated press and photography. Yet this passion for the visible did not translate solely into a naive trust in the transparency of the world: on the contrary, it also implied a growing interest in what escaped sight—the invisible—with the awareness that the invisible could be more suggestive than the visible. Indeed, the centrality of the gaze was reinforced by a proliferation of optical devices that transformed the perceptual experience into a field of experimentation: the magic lantern, the kaleidoscope, the stereoscope, the zoetrope, and other similar instruments were not mere amusements, but cultural objects capable of destabilizing the relationship between reality and representation, between materiality and phantasmagoria. Alongside these “popular” instruments, the telescope and especially the microscope helped show how much of what appears evident can prove to be incomplete or illusory. Within this complex cultural framework, dust emerges as a privileged object because it challenges the boundaries between visible and invisible, between purity and contamination, between waste and value.
- ¹⁵ Revd. J. G. Wood, *Common Objects of the Microscope*, London, Routledge, Warne and Routledge, 1861, p. 3.
- ¹⁶ Robert Browning, in the dramatic monologue *Mr. Sludge, “The Medium”*, writes:
the world wears another aspect now:
Somebody turns our spyglass round, or else
Puts a new lens in it: grass, worm, fly grow big:
We find great things are made of little things.
- ¹⁷ This hypothesis was, however, downsized by C. T. R. Wilson in 1895, who demonstrated experimentally how ions produced by cosmic rays can perform the same function.
- ¹⁸ Towards the end of the nineteenth century, with the refinement of lenses, the new capacity for microscopic vision led to revolutionary discoveries and, in some cases, the invisible became not only marvellous but also terrifying in a new way. For example, the transition from miasmatic theory to germ theory occurred, with dust identified as the refuge for invisible microorganisms that could only be observed through the microscope, transforming scientific wonder into a new type of sanitary anxiety related to the unseen. These discoveries had several consequences, including a change in Victorian furnishings—which made extensive use of overloaded decorative elements, carved frames, heavy curtains, and thick carpets—suddenly considered «dust traps», or actual breeding grounds for bacteria and disease. Design began to move towards smooth surfaces, white porcelain, and open spaces, giving life to a hygienic minimalism that would later influence the formal cleanliness of Modernism.
- ¹⁹ A. R. Wallace, *The Wonderful Century*, London, Swan Sonnenschein & Co, 1898, pp. 68-9.

²⁰ The roots of this catastrophe, which struck Texas, Kansas, Oklahoma, Colorado, and New Mexico, lie in a lethal combination of post-war economic instability and deeply inappropriate agricultural practices, such as the extension of farming into marginal lands, the lack of crop rotation, and the adoption of deep ploughing that destroyed the grass cover essential for maintaining soil hydration. With the arrival of a severe and prolonged drought, the soil—now stripped of vegetative protection and reduced to powder—was lifted by impetuous winds. This originated massive “black clouds” that not only darkened urban centres like Chicago but even reached the Atlantic coast, affecting cities like Boston and New York and dispersing part of the fertile soil directly into the ocean. On certain dramatic days (such as “Black Sunday” on April 14, 1935), visibility was almost totally zeroed, turning day into night. The social repercussions of this disaster were devastating, triggering a forced exodus in which over half a million people lost their homes. It is estimated that between 300,000 and 2.5 million individuals abandoned their sterile lands and debt-foreclosed homes to migrate westward, particularly toward California.

ENRICO TERRINONI

Dust in translation

Manifesto per una teoria esplosiva della traduzione

ABSTRACT: This essay rethinks the act of literary translation through the lens of metaphorical detonation, drawing on figures such as Joyce, Blanchot, and Benjamin to suggest that translation is less a bridge than an explosive disruption. The translator emerges as both alchemist and saboteur—one who dismantles the textual edifice to unleash new semantic energies. Framing translation as a dream-like, quantum event, the piece challenges conventional notions of fidelity, proposing instead a vision of translation as interpretive reincarnation and ongoing metamorphosis.

This manifesto proposes an “explosive theory of translation,” reimagining literary translation not as a bridge between languages but as an act of creative sabotage that dismantles the original text to release its latent semantic energies. The essay frames translation as a metamorphic process akin to interpretive reincarnation rather than preservation. The translator emerges as one who navigates the instability of language, embracing fragmentation, and wielding entropy as a generative force. In this vision, translation becomes an act of radical literary insurgency, one that honors the fluidity of meaning and life itself.

KEYWORDS: Translation, Literature, Language, Mind, Pulverization

La traduzione non è, come spesso si sente dire, un ponte; semmai è la mina che quel ponte fa saltare. In principio non si tratta di un atto di collegamento, ma di demolizione. Chi traduce prima di costruire, distrugge. Non distrugge il significato, certo, ma lo fa detonare e ne libera le macerie nell'aria, dove poi si ricompongono come visioni nuove e creative, ma sempre a partire da materiali frantumati, di scarto. C'è più che mai bisogno di una teoria della traduzione basata sul principio che ogni testo da affrontare sia una sorta di muro, ma trasparente, fatto d'aria, e che l'atto traduttivo si configuri inizialmente come il gesto paradossale di abbattere un'architettura invisibile. Ma se un muro è fatto d'aria, cosa significa distruggerlo? L'operazione non può che produrre silenzio, e la traduzione sfida esattamente questo silenzio, trasformandolo in un nuovo linguaggio.

Tradizionalmente, come ho detto, e aggiungerei, assai ingenuamente, la traduzione viene descritta come un ponte tra due lingue, due culture, due modi di pensare. Questa metafora è certamente rassicurante, diplomatica. Ma è anche un inganno. Un ponte connette, ma al tempo stesso ingabbia: stabilisce direzioni obbligate, restringe la gamma delle possibili traiettorie. La traduzione, al contrario, non permette un passaggio sicuro. Essa è il gesto esplosivo che come primo passo

distrugge ogni possibile ponte, e costringe il testo a cercare nuove vie, a perdersi, a disperdersi nell'aria. Come polvere.

Walter Benjamin parla di traduzione in termini di sopravvivenza del testo, in cui l'originale si rinnova attraverso la sua frammentazione. La traduzione è una forma¹ che non prescinde da un ritorno all'originale, ove risiede ed è radicata qualunque legge della traducibilità. Questo perché le nuove versioni rappresentano echi degli originali², e quindi da un lato sono la loro permanenza e dall'altro la loro amplificazione. Ma l'essenza di questa forma è instabile, essendo situata nel futuro e non nel passato. E poi un'opera è, stando a Blanchot, il suo stesso dissolversi³. A ben vedere la traduzione, come atto di interpretazione, incarna proprio questa dissoluzione, questa polverizzazione. Secondo Eco, scettico della fedeltà assoluta (ma si può essere fedeli solo in parte, pur rimanendolo?), il traduttore ha spesso il compito di negoziare con il fantasma di un autore scomparso⁴. E io aggiungerei che, morto o non morto, l'autore è sempre un fantasma, un'ombra.

Ma cos'è un fantasma? Per James Joyce, ad esempio, un fantasma è qualcuno che è «scivolato nell'impalpabilità attraverso la morte, attraverso l'assenza o attraverso una mutazione di modo»⁵. Le prime due modalità ci sono familiari. I corpi dei morti sulle sabbie dei deserti, ad esempio, o nel fondo del mare, partiti per approdare in lidi più sicuri. Essi apparterebbero alla prima o alla seconda modalità. La terza ci parla invece di uno scivolamento, ed è la più ambigua e la meno identificabile. Un «change of manners», come scrive Joyce, può indicare, infatti, una sorta di transustanziazione, una reincarnazione. Ma la domanda è questa: può mai un essere ex vivente reincarnarsi poi in uno spirito? La Bibbia ci parla del processo opposto, ovvero del verbo che si fa carne, dell'impalpabile che si trasforma in materia, ma è possibile postulare il contrario, ossia che la materia si polverizzi eppure permanga in una «mutazione di modo»?

Con il fantasma dell'autore di cui parlava Eco il traduttore si confronta anche in modo violento, ma è per dargli corpo oppure per conferirgli un'anima? Per mantenerlo, certo, per permettergli di permanere, ma si può mantenere qualcuno in vita, seppure a mezz'aria, distruggendolo? Secondo il famoso modello di Steiner la traduzione è appropriazione violenta prima di tutto – un modello, il suo, che prevede il testo originale scomposto e smembrato, per poi essere ricreato e ritrovare una parità restaurata⁶. Questo perché il testo muore per poi risorgere. E risorge cambiato perché la (presunta) parità non è che un ricomporre cocci per tentare di dare senso alla polverizzazione dell'atto interpretativo: un atto linguistico e

semiotico in cui emergono in maniera sempre più chiara quelli che Wittgenstein chiamava i limiti del nostro linguaggio, corrispondenti ai limiti del nostro mondo⁷.

Questo avviene per i classici in modo assai evidente, per via della distanza spazio-temporale che ci divide da loro. I classici, nel valicare i limiti del proprio mondo per poi accedere a quelli del nostro, esplodono, per così dire: e per dirla invece con Kermode, ogni epoca ne raccoglie e ricomponi i frammenti⁸. Ecco perché Amleto, e anche il fantasma di suo padre, rivivono ancora oggi esattamente come le forme di Shakespeare, le sue ombre e proiezioni.

Allora, più che pontiere, si vede bene che il traduttore è un muratore, un lavoratore, uno che sistema e che plasma, uno che mescola materiali. E tornando alla trita metafora dei ponti, aggiungerei che chi traduce non trasporta affatto un messaggio intatto da una sponda all'altra: lo fa esplodere, lo frantuma, lo ricomponi con materiali di recupero, dalla sua polvere. In una parola: lo cambia quanto a forma, e quel che resta è l'invisibile, l'impalpabile. Sostanzialmente, l'inverificabile. La traduzione è più vicina quindi a un atto di guerriglia semiotica che a un'opera di mediazione. È un sabotaggio organizzato, un'azione che destabilizza i confini tra le lingue, rivelandone la natura arbitraria e fittizia.

Ogni lingua costruisce intorno a sé un muro invisibile, fatto non di pietra, ma come ho detto, d'aria. Le parole creano barriere sottili, trasparenti, che separano il dicibile dall'indicibile, il comprensibile da quel che ci è estraneo. Tradurre significa abbattere questi muri trasparenti, ma è proprio qui che si manifesta il paradosso: se un muro non blocca, cosa significa distruggerlo?

L'atto traduttivo è una demolizione che non lascia macerie tangibili, ma solo correnti d'aria che si spostano in nuove direzioni. La traduzione non trasferisce significati, li scompone e li riconfigura in un'altra turbolenza verbale. Non esiste un suo punto d'origine stabile né una sua destinazione fissa: solo un movimento continuo, una deriva.

La traduzione letteraria è in questo assai affine al sogno perché opera secondo le stesse logiche di trasformazione fluida. Nei sogni, gli oggetti cambiano forma, le identità si sovrappongono, le frasi si riscrivono da sole. Allo stesso modo, un testo tradotto non è mai definitivo: cambia ogni volta che viene letto, riletto, ritradotto.

Se il sogno è il luogo della metamorfosi per eccellenza, la traduzione è il sogno della letteratura: una zona liminale in cui ogni parola può mutare, perdere il suo contorno, acquistare nuovi significati. Come nei sogni, nella traduzione non esiste un'interpretazione univoca: ogni lettura apre nuove possibilità, ogni rilettura riscrive la storia.

Dimentichiamoci dunque la figura del traduttore come costruttore di ponti: pensiamolo piuttosto come un artificiere. Il suo compito non è creare collegamenti sicuri, ma far detonare i testi, liberandone le potenzialità latenti. Polverizzarli per poi mantenerne lo statuto aereo. La traduzione non è mai infatti un risultato, ma un processo ininterrotto di distruzione e ricostruzione.

Chi traduce sogna ad occhi aperti: smonta e rimonta le parole quasi fossero elementi di un paesaggio onirico, sapendo che il suo lavoro non sarà mai concluso. E proprio in questa instabilità risiede la forza della traduzione: non nel garantire fedeltà chimeriche, ma nel moltiplicare le possibilità del testo. E in un mondo che cerca costantemente di fissare significati e stabilire confini, la traduzione appare come un atto radicalmente sovversivo: un'esplosione silenziosa che cambia la forma delle parole e il modo in cui le abitiamo.

Tradurre è cambiare. Cambiare è vivere. Ecco perché non può essere una semplice equazione, il tradurre, né una combinatoria di giochi di parole: è il cuore pulsante di ciò che significa trasportare un testo da una lingua all'altra, un atto che non è mai neutrale, mai privo di conseguenze. Tradurre non è riportare parole, non è costruire un equivalente funzionale tra due sistemi linguistici, non è nemmeno, almeno per me, una forma di mediazione. È un atto di creazione, di riscrittura, di metamorfosi continua, dove chi traduce e ciò che viene tradotto subiscono un mutamento profondo.

Ogni volta che traduco, cambio. In tutti i sensi. Divento una persona nuova e mutò i testi. Perché un testo in traduzione, proprio come una testa, non è, e non può mai essere quello, o quella, di prima. Il testo, nel passare attraverso di me, diventa qualcos'altro, qualcosa che prima non esisteva. È un nuovo corpo, che accoglie uno spirito antico. Ma nessun corpo è mai del tutto uguale a un altro. E questo perché la solidità dei nostri corpi è nel profondo un pullulare di atomi e molecole che si muovono vorticosamente, e, per noi, invisibilmente.

Ho sempre visto la letteratura come una materia oscura⁹, una sostanza che si muove tra testi e teste, che si sposta, si riconfigura, si stratifica nel tempo. Nulla resta fermo: le parole che leggiamo oggi non sono le stesse che vennero lette cento anni fa, e non saranno le stesse lette tra cento anni. Ogni lettore ricrea, ogni traduttore reinterpreta, ogni nuovo contesto impone una risonanza diversa. Per questo, discutendo di traduzione, e della polverizzazione iniziale che comporta del testo di partenza, parlavo di metempsychosi e transustanziazione delle idee: ogni testo si reincarna in nuove forme, in nuove lingue, in nuovi corpi. E ogni volta che ciò accade, si trasforma, si adatta, perché una lingua non è solo un sistema di segni,

ma un modo di stare al mondo, una visione della realtà. Tradurre, allora, significa anche rendersi conto che non si sta portando un semplice messaggio da un codice all'altro: si sta attraversando una soglia, si sta entrando in un nuovo universo fatto di suoni, ritmi, colori che non esistono nell'originale.

Sarebbe forse d'accordo di nuovo Blanchot: la letteratura comporta un movimento verso l'inesauribile, un processo che sfugge a ogni tentativo di sistematizzazione. Questa concezione trova una singolare corrispondenza con la natura dei grandi classici, la cui potenza risiede proprio nella loro radicale inconoscibilità, e nell'irrecuperabilità dei loro sensi originari, nei casi filologicamente più ostici. Come vortici che attirano il lettore in profondità sempre maggiori, queste opere rifiutano l'esaurimento interpretativo, ponendosi come frammenti di un'illuminazione sempre differita. La letteratura, in questa prospettiva, non appartiene al regno della chiarezza, ma a quello dell'ombra - uno spazio prossimo al silenzio e alla morte, dove il linguaggio raggiunge il suo limite estremo proprio nell'atto di varcarlo, quello spazio. E nel varcarlo, il linguaggio sta valicando la montagna in cui esso stesso consiste. Un paesaggio incantato e magico, in cui nulla è mai uguale a se stesso.

E se pensiamo poi che scrivere non costituisce un esercizio di padronanza, ma piuttosto un modo per sospendere la fine, per donare alla dissoluzione una forma provvisoria, il contesto dell'atto traduttivo assume nuove ombre, anche inquietanti. La grande letteratura nel passaggio da una lingua a un'altra si manifesta così come una continua circonvoluzione: non avanza linearmente verso un significato ultimo, ma si ripiega su sé stessa in una spirale infinita, moltiplicando gli strati di senso senza mai offrirne una versione definitiva. In questa dinamica, ogni pretesa di totalità si frantuma e polverizza, lasciando emergere il vuoto abissale della scrittura - quel punto cieco in cui il dicibile confina con l'indicibile.

È significativo come questa concezione trovi una sua concretizzazione paradigmatica nell'operazione traduttiva, intesa non più, dunque, come trasposizione fedele, ma come autentica polverizzazione del testo necessaria alla sua ricreazione, al suo risorgere in forma mutata. La traduzione, in questa prospettiva, smette di essere un semplice passaggio interlinguistico per diventare il luogo in cui si manifesta la fondamentale instabilità dell'opera letteraria. Come la scrittura stessa, tradurre significa esporsi alla dissoluzione del senso originario, riconoscendo che la verità del testo non risiede in un nucleo nascosto da portare alla luce, ma nel suo continuo differirsi, nel suo movimento centrifugo.

La polverizzazione operata dalla traduzione non rappresenta dunque un tradimento, ma l'unico approccio veramente rispettoso della natura dell'opera letteraria. Frantumando l'originale, il traduttore ne rivela l'intrinseca inesauribilità, dimostrando come ogni grande testo sia, per sua costituzione, un campo di tensioni mai risolte. In questo senso, l'atto traduttivo realizza pienamente la morte dell'autore - non come negazione, ma come liberazione del testo nella sua infinita capacità di significare. La spirale della letteratura si amplia, moltiplicando le sue diramazioni, in un processo che, lungi dall'esaurirsi, trova proprio nella sua dispersione la conferma della propria vitalità.

Questa prospettiva getta una luce particolare sul paradosso centrale dell'esperienza letteraria: solo riconoscendo l'impossibilità di afferrare compiutamente un'opera se ne può cogliere la verità più profonda. La polverizzazione traduttiva e interpretativa, sia essa attuata dalla scrittura stessa o dall'operazione traduttiva, si rivela così non come perdita, ma come compimento - l'unico modo per rendere giustizia a quel moto infinito che costituisce l'essenza stessa della grande letteratura.

Inoltre, tradurre non è mai un'operazione puramente razionale, ma qualcosa che ha a che fare con la sensibilità, con l'ascolto, con la capacità di sentire le vibrazioni profonde di un testo e di farle risuonare altrove secondo le proprie capacità e stando alla propria collocazione spazio-temporal-geografico-politico-culturale. Non si tratta solo di trovare le parole giuste, ma di ricreare una voce, di costruire un'identità che non può essere identica a quella di partenza, ma che deve comunque conservarne in qualche modo magico l'invisibile spirito. Tutto ciò è evidente soprattutto nei casi letterari limite, nelle singolarità letterarie, come ad esempio il *Finnegans Wake* di James Joyce, che definirei un campo semantico minato. È un libro che è già di per sé una continua reincarnazione del linguaggio, dove ogni parola è un crocevia di significati, una stratificazione di suoni e di sensi che si moltiplicano all'infinito.

Nel *Finnegans Wake*, ogni parola è un microcosmo di senso: la parola «*athome*»¹⁰, ad esempio, contiene l'atomo e anche Adamo, ossia l'evoluzionismo e il creazionismo, ma anche lo stare a casa e il sentirsi a proprio agio. Nel libro lo troviamo affiancato a una parola strana, «*ifs*»¹¹, che evoca i 'se' ovvero le possibilità, ma è anche una moltiplicazione di Eva, la compagna di Adamo. Il tutto apre a uno spazio di moltiplicazione e indeterminazione. Abbiamo poi «*Shapesphere*»¹², in cui convivono Shakespeare, la paura, le forme, il teatro Globe e l'idea del

plasmare, il qui. Shakespeare è quindi un nuovo Dio immanente che è drammaturgo e manager al contempo.

Questo tipo di testualità rifratta e rifrangente implica una traduzione alchemica, ricompositiva. La traduzione joyciana è un'alchimia verbale che trasforma l'intraducibile in una nuova lingua, e ci insegna che non si può tradurre un libro con la chimera di restituirlo fedelmente. Alla fedeltà, impossibile quando si cambia, va certo sostituita la lealtà, l'onesta. Ma anche questi ultimi concetti sono soggettivi al massimo grado. Bisogna accettare che quando si traduce, ossia si riscrive un testo, ogni scelta è una perdita e al tempo stesso una scoperta. Perché il testo, per tradurlo, bisogna trasformarlo.

Questo processo non può riguardare solo testi estremi come quelli di Joyce. Ogni libro tradotto è un campo di forze in cui le parole non stanno mai ferme, in cui il significato non è mai fisso, in cui la lingua originale continua a pulsare sotto la superficie, anche quando tutto sembra già stabilito. Le traduzioni non sono mai definitive, perché ogni lettore, ogni nuova epoca, ogni nuova sensibilità potrebbe riscriverle ancora, rileggerle diversamente, trovarvi qualcosa che prima era rimasto nascosto.

E allora cosa significa tradurre, se non accettare che ogni testo è già di per sé in movimento? Se non abbracciare l'idea che nessuna parola è mai assoluta, che tutto è in divenire, che la lingua è un organismo vivo e mutevole? Non bisogna credere alle strategie rigide, alle aspirazioni di traduzioni sedicenti perfette, perché tradurre è un atto che nasce dall'istinto, dall'intuizione, dalla capacità di sentire il ritmo delle frasi, di immaginare come avrebbero suonato in un'altra vita.

Tradurre non è mai un'equazione perfetta, perché è l'idea di cambiamento – suo sinonimo – a non prevedere affatto questa possibilità. Esattamente come non siamo mai gli stessi in due luoghi-momenti diversi dello spazio-tempo, due punti distanti del suono-senso non potranno mai e poi mai coincidere. Ed è per questo che la resa traduttiva implica talvolta l'arrendersi, il costituirsi; e il restituirsi. Ma anche il re-istituirsi.

Il letterario è la meta della nostra evasione, ed è proprio quello che va tradotto. Non le parole, che verranno cambiate. Il letterario è invisibile, impalpabile, fatto di pulviscolo microscopico. Questa ricostituzione pulviscolare implica, e allude a, una forma di traduzione di se stessi al di là di un testo, e anche di un testo al di là del presente e del passato, perché quel testo è per noi presente e passato, al tempo stesso, o meglio, presente e assente simultaneamente. Come le risposte alle domande non ancora formulate. Come le isole che non ci sono, ma che esistono

negli spazi siderali del sogno: sono individuate sul binario di quella musica su cui correrà anche, o forse soltanto, il treno del letterario.

Sarà per questo che, traducendo, ci si rende conto di come la letteratura sia un fenomeno simil quantistico, dove il senso è indeterminato, dove le possibilità sono infinite, dove il significato cambia a seconda di chi lo osserva e da quale punto di vista lo si guarda. Ogni traduzione è un'interpretazione, certo, ma è anche qualcosa di più: incarna la prova che il sapere non è un monolite, che le idee non sono fisse, che la cultura è un flusso continuo capace di attraversare il tempo e lo spazio in continua mutazione genetica.

La letteratura è materia oscura, un fluire incessante di significati che si trasmettono nel tempo, mutando forma e sostanza. Leggere un testo significa immergersi in una rete di connessioni, dove le parole si moltiplicano e si trasformano, portando con sé tracce di letture passate e aprendo varchi verso nuove interpretazioni. In questo gioco di metamorfosi, la traduzione rappresenta un atto di rigenerazione. Perché, come ho detto, tradurre è cambiare, e cambiare è vivere.

Ed è qui che il tradurre si lega al vivere. Perché anche vivere significa cambiare, adattarsi, scoprire nuove prospettive, accettare che ciò che eravamo ieri non è ciò che saremo domani. La traduzione è un atto di trasformazione continua, e in questo assomiglia alla vita stessa. Non c'è mai un punto di arrivo, non c'è mai una verità ultima, ma solo un movimento incessante, un'esplorazione senza fine, un vorticoso rincorrersi di pulviscolo microscopico che, assestandosi, prende corpo. Per questo ogni traduzione è una nuova nascita, e ogni traduttore, ogni lettore, ogni scrittore è un viaggiatore che attraversa mondi sempre diversi, senza mai restare uguale a se stesso.

Sì, tradurre è cambiare. Cambiare è vivere. E il traduttore, o meglio, il traduttore, è un vero alchimista. Questo perché la letteratura che traduce è un campo di forze in continuo divenire. Tradurre significa accettarlo questo divenire, e così accettare anche il cambiamento, riconoscere che ogni testo può avere infinite vite, che il senso si trasforma nel passaggio da una lingua all'altra.

Una simile situazione paradossale non ci parla più di limiti (perché a questo punto il tradurre non ha limiti, pur avendoli...): è la condizione stessa della vitalità della letteratura, e della letterarietà della vita. Un testo che non cambia è un testo morto e quindi non esiste. La sola lettura cambia i testi in maniera inesorabile. Per non parlare delle teste. Tradurre è un atto di rinnovamento, una ricostruzione ma anche un restauro, che consente di tenere in vita le parole dopo averle ricreate, per permettere loro di continuare a risuonare nel tempo.

Cambiare è l'essenza stessa di quel che sappiamo o possiamo fare della letteratura. E, in fondo, lo è anche di quello che sappiamo e che possiamo fare della vita.

Il sapere, come la traduzione, non è stabile né definitivo. È una corrente, un vortice di atomi che attraversa corpi, menti, testi. Si reincarna, si trasforma, esplose e si ricompone. Tradurre è partecipare a questa metempsicosi del senso, a questa trasmutazione continua del linguaggio. La conoscenza non vive in una torre d'avorio ma in un campo minato: ogni passaggio, ogni rilettura, ogni riscrittura è un innesco.

Come in Joyce, in tutti i testi ogni parola può contenere mille anime, ogni frase è una detonazione semantica. Le parole non si limitano a dire, ma generano. La scrittura è dunque essa stessa una traduzione in quanto scompone, polverizza, e ricrea a partire dalle macerie, anche dagli scarti: e così facendo, non può che accogliere la molteplicità, rilanciandola. Non si tratta, traducendo, di trovare l'equivalente di un originale, ma di far brillare le cariche linguistiche di un testo per produrne un altro.

Tradurre significa dunque affrontare qualcosa di già esploso, un campo semantico instabile. Ma ogni grande opera è così: instabile, stratificata, sfuggente. Chi traduce, allora, è chiamato non solo a trasporre, ma a immaginare, a creare. La traduzione non è la copia di un originale, ma la sua eco spettrale, la sua ombra mobile, il suo doppio inquieto.

Tradurre è un atto di fede e di eresia, perché si è fedeli solo se si osa tradire. La letteratura non chiede di essere conservata come una reliquia, ma di essere vissuta, riattivata, fatta esplodere nel presente. Per questo non bisogna credere nelle strategie fisse, nelle metodologie rigide, e invece fidarsi dell'ascolto, dell'intuizione, dell'entropia creativa.

Le lingue non sono canali stabili, ma tensioni in movimento. Tradurre significa perdere suoni, ritmi, densità. Significa accettare che ciò che si ricrea è un altro stile, non quello "oggettivo" dell'originale, ma quello che emerge dal contatto violento, dalla collisione tra due mondi, tra due sensibilità. È un incontro quantico: l'osservatore modifica il fenomeno.

Ogni scrittore e ogni traduttore allora è un mago, non più solo un alchimista. Crea senza dover spiegare. Non sperimenta: fa accadere. Scrive, compone, proprio come si sogna: con slittamenti, visioni, epifanie. Ogni parola è una stella che esplose, una costellazione che si riforma.

La letteratura è sempre un dispositivo sovversivo. Non cerca di rendere il mondo comprensibile, ma di renderlo più vasto, più ambiguo, più vivo. E la traduzione ne è la prosecuzione più potente: accoglie l'opacità, la moltiplica, la rende disponibile a nuovi lettori, nuovi tempi, nuove vite.

Per questo bisognerebbe credere nella traduzione come gesto collettivo. Non esistono traduzioni definitive, come non esistono letture definitive, perché ogni interpretazione è una miccia che accende il testo.

Per Benjamin il traduttore crea una terza lingua, una lingua spirito. Ma anche questa è instabile, provvisoria, in perenne trasformazione. Le parole non sono mai immobili, e tradurre è restare dentro il cambiamento. Perché ogni testo, se è vivo, batte il tempo. Traducendolo, lo leggiamo con occhi futuri. Ogni parola che tocchiamo si caricherà del nostro presente come del suo passato. Ogni traduzione è una forma di reincarnazione.

Tradurre è vivere nel sogno del linguaggio. È danzare tra rovine e visioni, tra silenzi e detonazioni. È un atto radicale, poetico, necessario, inesauribile. Infinito¹³.

Note

¹ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 45

² Ivi, p. 89.

³ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 30

⁴ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 345

⁵ J. Joyce, *Ulisse*, a cura di E. Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021, 367

⁶ G. Steiner, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti, 1994, p. 312

⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Torino, Einaudi, 1964, sez. 5.6

⁸ F. Kermode, *Il senso della fine*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 72

⁹ Cfr. E. Terrinoni, *La letteratura come materia oscura*, Roma, Treccani, 2024

¹⁰ J. Joyce, *Finnegans Wake*, Oxford, OUP, 2013. p. 434

¹¹ Ivi, p. 455

¹² Ivi, p. 95

¹³ Altri riferimenti non citati nel testo: W. Benjamin, *Opere Complete*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2000; E. Terrinoni, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

DIMORE

SIMONE DI BIASIO

*Appunti per una polverologia.
Polveri e magia nella letteratura per l'infanzia*

ABSTRACT: Contrary to what one might think, dust with magical powers, fairy dust, has not always distinguished the metamorphoses typical of that fairy fantasy literature usually considered intended for childhood and adolescence. Starting from Basile's early fairy tale collections, the contribution investigates the presence and role of dust – also understood as an invisible or hardly perceptible element – within “children's” literary production from the mid-seventeenth century to the early twentieth century. The real watershed is represented by the nineteenth century, when the second industrial revolution accelerates changes both socially and environmentally: dust as detritus – of industries, of work to build roads and bridges – becomes more and more present, until it becomes a powerful image linked above all to photography and flight, two inventions intimately linked. Literature reflects these new scenarios especially through the science fiction genre and that of the new authors' fairy tale, which is making its way through writers such as Lewis Carroll and James Matthew Barrie, where a little girl slips into the dusty underground and a little boy is able to fly from his bedroom window, later bestowing this power on others through the intervention of fairy dust. And it is from here, from that handful of dust that a new idea of childhood and (im)possible literature was born.

KEYWORDS: Dust, Fairy Dust, Peter Pan, Flight, Children's Literature

Osserva, ogni volta che i raggi trapelano
e infondono la luce del sole nell'oscurità delle stanze:
vedrai molti corpi minuscoli vorticare
in molteplici modi nel vuoto, nella luce stessa dei raggi,
e come in eterna contesa muover contrasti e battaglie¹.

Vede, – disse l'uomo seduto di fronte a me nel treno, – io mi occupo di polvere, nient'altro che di polvere”, e lo disse con una finta nostalgia di non essersi occupato di cose più consistenti, in realtà lasciando intendere che la polvere era un universo ricco e variegato, del quale certamente io non sapevo nulla. “Immagino che per lei la polvere sia soltanto un fastidio, trascuratezza e invecchiamento del mondo, invece è piena di novità².

Questo brano è tratto da *L'orecchio assoluto*, uno dei più enigmatici racconti di Daniele Del Giudice, scrittore che ha “staccato l'ombra da terra”, per citare il titolo di uno dei suoi più noti libri, nel 2021 dopo una faticosa malattia. Narratore tra i più interessanti della fine del secolo scorso, “scoperto” da Italo Calvino, al quale pure lui guardava con ammirazione, specie relativamente all'avvento delle tecnologie digitali e alla miniaturizzazione delle “cose”, in quel racconto Del Giudice aveva cercato di dare dignità – almeno letteraria – all'elemento della

polvere. Il “polverologo” continua poi la sua dissertazione, a proposito del peso del mondo a cui la polvere stessa contribuisce, ma che anche prova a mascherare:

C'è una buona parte di polvere che arriva dallo spazio, pulviscolo cosmico, infinitesimi granelli di comete e di meteoriti che ricadono sulla terra, così il pianeta aumenta di peso ogni anno, ogni anno la terra pesa diecimila tonnellate in più, diecimila tonnellate di polvere. Ma questa è polvere nobile, o almeno la parte nobile del mio mestiere, e ogni tanto noi che facciamo questo mestiere ci ritroviamo a Edimburgo e per qualche giorno parliamo delle novità che la polvere ha portato, come se una voce dal cosmo lanciasse notizie attraverso un afflato di polvere³.

Stando a una ricerca condotta dal gruppo dell'Istituto israeliano Weizmann per le Scienze, coordinato da Ron Milo, nel 2020 la “antropomassa” ha superato la biomassa; in altre parole, il peso di quanto l'uomo ha prodotto fino a oggi ha superato ciò che ha “prodotto” l'uomo stesso, ovvero la natura. Pesando letteralmente tutti gli elementi naturali, tra cui l'insieme degli esseri viventi (elefanti, boschi, sino a organismi unicellulari...), attualmente questo valore è diventato inferiore rispetto al peso delle “cose” artificiali, come ad esempio edifici, strade, veicoli, plastiche, cucchiai, computer, quaderni, altalene e polveri derivanti da processi umani. La sovrapproduzione è certamente a suo modo un prodotto dell'economia capitalistica su cui si basa buona parte delle nostre vite, e questo surplus non risparmia il settore editoriale, ad esempio, quello che Calvino in una conferenza del 1983 aveva definito “il mondo scritto”: «Viviamo in un mondo dove tutto è già letto prima ancora di cominciare a esistere. Non solo tutto quello che vediamo, ma i nostri stessi occhi sono saturi di linguaggio scritto»⁴. La mole di mondo scritto in fondo contribuisce, sebbene impercettibilmente e in quanto attività antropica, a quel peso di quanto è prodotto dall'uomo. E allo stesso modo un elemento su tutti resta ineliminabile, anzi, si è reso sempre più necessario nella corsa del progresso verso se stesso: la polvere. Un elemento marginale, liminale, che è stato ricavato e continua a generarsi in gran quantità proprio in relazione alla necessità via via crescente di costruire, creare, abbattere e che di quel peso rappresenta lo scarto quasi invisibile e al contempo inestirpabile. Polvere come calce, la polvere da sparo che ha poi permesso all'uomo di aprirsi varchi nella pietra, nella terra, lo scoppio del motore che chiamiamo così impropriamente, la polvere-cenere della combustione, le polveri per intrugli misteriosi, le polveri sottili, quelle di stelle e quelle sotto i nostri letti e... la polvere di fata.

Questo saggio intende indagare le tracce e le metamorfosi della polvere in letteratura, in particolare di quella cosiddetta per ragazzi, e ancor più nello specifico

nella produzione fiabesca tra il XVII e il XX secolo, seguendo i suoi slittamenti semantici e simbolici fino agli incontri con le poetiche delle avanguardie del '900. Il corpus analizzato comprende testi di finzione (e solo in alcuni casi di divulgazione) pubblicati in area europea tra il 1600 e il 1900, selezionati in base alla ricorrenza esplicita o implicita del motivo della polvere come elemento narrativo, metaforico e pedagogico. A questi materiali si affiancano nella parte finale fonti iconografiche utilizzate per mettere in luce la continuità di certe rappresentazioni tra letteratura e arti visive, donando carattere necessariamente interdisciplinare alla ricerca. Risulterà così più chiaro come la celebre *fairy dust* non abbia sempre accompagnato le metamorfosi, gli accessi, le svolte della narrativa fantastica, ma in quanto pulviscolare e imprevedibile l'ha sempre impregnata, sotto le più diverse spoglie, fino alla "forma" che conosciamo oggi. L'approccio metodologico combina strumenti della critica tematica e della storia culturale della sensibilità, con particolare attenzione alla dimensione materiale e percettiva dei testi. La nozione di polvere viene così osservata come spazio d'intersezione tra corpo, tempo e linguaggio, capace di illuminare anche i mutamenti del rapporto tra società, infanzia, conoscenza e mondo naturale. Il percorso di analisi si articola in tre momenti: l'esame delle prime rappresentazioni moralizzanti e para-cosmologiche della polvere nei testi seicenteschi, l'indagine del suo valore simbolico e igienico-pedagogico nell'800, infine la rilettura del motivo nella poetica delle avanguardie, dove la polvere si fa materia d'arte e di pensiero, a partire dal capolavoro d'inizio '900 di James Matthew Barrie. Un simile itinerario ha certo carattere esplorativo, per cui lo studio privilegia la lettura comparata e l'attenzione ai passaggi-paesaggi di senso, più che l'eshaustività del repertorio, con l'intento di disegnare una costellazione di immagini in cui la polvere diventa traccia visibile dell'immaginario moderno.

Difatti la polvere ha fatto capolino dapprima negli usi pratici e civili, conquistando pian piano spazio anche nella letteratura: perciò è utile guardare a una pressoché simultaneità proprio tra gli utilizzi via via più frequenti della "polvere nera" – da sparo – e la crescente diffusione della fiaba, perché entrambe vedono nel XVII secolo il diffondersi della loro fortuna. Così mentre nella prima metà del '600 la raccolta *Lo cunto de li cunti* restituisce l'atmosfera di porti e osterie frequentate da genti d'ogni dove, filtrata dalla voce di Giambattista Basile, abilissimo ascoltatore e aedo, dall'altra nella seconda metà del secolo grazie a quella polvere esplosiva si porta a termine una delle prime e più colossali opere d'ingegneria, il canale di Linguadoca, che mette in comunicazione il mar

Mediterraneo e l'Oceano Atlantico. Ancor più interessante appare una delle prime esperienze di uso della polvere nera nelle miniere metallifere dei monti di Schio (oggi provincia di Vicenza), a partire dal 1574 documentate da Giovanni Battista Martinengo, negli anni in cui in un porto non lontano, quello veneziano, un altro autore raccoglie delle protofiabe, Giovanni Francesco Straparola nel suo *Le piacevoli notti*, come per Basile attingendo a un patrimonio orale stimolato dagli scambi commerciali e culturali di cui La Serenissima era indiscussa protagonista.

Filippo de Zorzi, all'epoca funzionario minerario della Repubblica di Venezia, così descrive l'aspetto della nuova tecnica del foro da mina: «facendo un picciol foro nel sasso della montagna con la polvere dell'artiglieria voleva aprire per forza, et spezzar il monte, et così discoprire quello che là dentro vi si stava nascosto»⁵. È la descrizione di una tecnica, eppure somiglia a una formula letteraria, con echi da *Mille e una notte* in cui Aladino segue le indicazioni del mago africano per aprirsi un varco nella montagna che gli svelerà presto i suoi tesori, ma pure la perfidia del fraudolento zio. E come la fiaba trova linfa e forza dall'incontro tra culture lontane e diverse⁶, allo stesso modo questa tipologia di polvere proviene dall'incontro-scontro con la cultura araba e in particolare da quei crociati che portano in Occidente e in Europa innovazioni come la stampa, la bussola, il compasso, e appunto la polvere da sparo⁷.

Un elemento, quest'ultimo, che s'insinua presto pure nei racconti fantastici, come testimonia un passaggio di un episodio alla corte di Lilliput in cui l'imperatore si spaventa per il colpo di pistola in aria: in questo stralcio de *I viaggi di Gulliver* si fa altro evidente riferimento alla polvere dell'uomo-montagna che richiama quella da sparo o più semplicemente la pietra in frantumi:

In primis nella tasca destra della giacca del Grande Uomo Montagna (così ho interpretato le parole Quibus Flestrin) abbiamo rinvenuto, dopo scrupolosa ispezione, null'altro che un pezzo smisurato di stoffa grossolana, largo a sufficienza per far da tappeto nel salone del trono di Sua Maestà. Nella tasca sinistra abbiamo visto una mastodontica cassa d'argento, con coperchio dello stesso metallo, che noi ispettori non riuscimmo a sollevare. Dopo avergli chiesto di aprirlo, uno di noi balzò dentro e si trovò fino a metà gamba in una specie di polvere che, sollevandosi fino al nostro viso, ci fece entrambi ripetutamente starnutire; e uno di noi essendovi entrato, affondò fino ai ginocchi in una polvere i cui granelli entrandoci nel naso ci fecero terribilmente starnutire⁸.

Prima di tali sparuti indizi di presenza di polvere nella letteratura fiabesca e fantastica per ragazzi, v'era scarsa attenzione a questo elemento naturale e antropico al contempo, portatore per sua stessa natura di ambivalenze, ambiguità, aperture di varchi spazio-temporali. Nel già citato Basile è piuttosto la cenere

protagonista di numerose vicende, laddove evidentemente il fuoco rappresenta – proprio come nella polvere da sparo – il sogno di varcare il confine tra reale e irreale, tra desiderio e resa. Nella fiaba *Le tre fate* «ecco che un gatto soriano, che dormiva nella cenere, tirò fuori inaspettatamente queste parole: “Gnao, gnao, tua moglie è stata chiusa dentro la botte-gnao!”»⁹, evidenziando dunque il potere magico dell’animale di proferire parola accanto al fuoco. O ancora in *Ninnillo e Nennella* in cui la polvere – tra gli elementi più volatili – può persino condurre e orientare in un altrove («Arrivato in quel luogo Iannuccio disse: “Bambinelli miei, restatevene qua, mangiate e bevete allegramente e quando vi manca qualcosa guardate a questa traccia di cenere che sto spargendo: questo sarà il filo che, tirandovi fuori dal labirinto, vi porterà di corsa a casa vostra”»¹⁰), fino al celeberrimo caso di Zezolla, chiamata *Gatta Cenerentola* perché sempre sporca per via dei lavori domestici imposti dalle sorellastre. Ma se in Basile non troviamo ancora traccia di polveri magiche, è tuttavia con il suo *Cunto* che si fanno spazio invece le figure che diverranno, soprattutto con Charles Perrault e Madame d’Aulnoy, protagoniste del racconto fiabesco *tout court*: le fate, coloro che sono responsabili della “fatagione”, come nel caso della metamorfosi estetica della sorella della scorticata. Come scrive Rak nella prefazione al capolavoro barocco dello scrittore napoletano: «queste luminose presenze, qualche volta bellissime in ogni caso decisive per chi le incontra, sono spesso sull’orlo del buio che conduce ai mondi sotterranei» e «si accampano, da questo testo in avanti, nella letteratura europea dell’età moderna»¹¹.

Tra polveri e fotografie: l’800 fanta-tecnologico

La polvere ci porta con un balzo – con uno scoppio si direbbe più propriamente – diritti al XIX secolo, quando l’incessante progredire delle scienze modifica visibilmente lo scenario fisico-sociale del mondo, perlomeno di quello occidentale. La seconda rivoluzione industriale sta producendo i suoi frutti – frutti anche avvelenati, come testimoniano le atmosfere fuliginose e cupe di Charles Dickens¹² – e la letteratura restituisce ansie e desideri di un mondo nuovo in continua e costante accelerazione. Tra gli interpreti di questa stagione figurano certamente i grandi maestri del giallo, delle *detective stories*, della fantascienza, generi in cui la polvere può rivestire un ruolo da co-protagonista o persino da aiutante: è togliendo la polvere che si dissotterrano indizi, è dalla polvere che si dischiudono realtà inimmaginabili.

La porta si aprì completamente e il viaggiatore nel tempo comparve davanti a noi. – Santo cielo! – gridai sorpreso. – Che cosa è successo? – chiese il medico che lo vide dopo di me. Tutti i invitati si volsero verso la porta. Il nostro amico era in uno stato spaventoso. Aveva l'abito impolverato e sporco, imbrattato di verde sulle maniche; i capelli scarmigliati mi sembravano più grigi, forse per la polvere e lo sporco [...]¹³.

È con questo “trucco” che appare uno dei personaggi de *La macchina del tempo* di H. G. Wells: la polvere diventa l'inizio-indizio di un viaggio, la principale traccia di un movimento che ora si produce nello spazio-tempo, grazie agli ultimi ritrovati della scienza, in grado letteralmente di polverizzare la terra – e potenzialmente l'umanità e tutti gli esseri viventi e non viventi che la abitano, come dimostreranno nefasti eventi del secolo successivo.

La stessa polvere fa capolino in un altro romanzo spartiacque verso una nuova letteratura fantascientifica di cui ben presto s'impadroniscono i lettori e le lettrici più giovani. Nel 1864, infatti, mentre Charles Lutwidge Dodgson alias Lewis Carroll consegna il suo manoscritto nelle mani della piccola Alice Liddell, *Alice's Adventures Underground*, trova la luce – è il caso di dirlo, vista l'oscurità in cui si ambientano le vicende – anche *Viaggio al centro della terra* di Jules Verne. Come si evince fin troppo palesemente sin dai rispettivi titoli, in entrambi i casi l'avvio della narrazione è l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande che si nascondono “sotto”, un altrove interamente da esplorare, che siano le viscere della terra o i viscerali umori dell'animo umano (come nel caso della bambina Alice). Così in un passaggio del romanzo di Verne:

- Ja, mistour – ripeté uno degli islandesi in tono spaventato.
- Che cosa significa questa parola? – domandai preoccupato.
- Guarda, – disse lo zio.

Guardai verso la pianura. Un'immensa colonna di pietra pomice polverizzata, di sabbia e di polvere si elevava turbinando come una tromba d'aria; il vento la spingeva contro il fianco dello Sneffels, al quale noi eravamo aggrappati [...]. Noi eravamo per fortuna sul versante opposto e al riparo da ogni pericolo; ma senza la precauzione della guida, i nostri corpi lacerati e ridotti in polvere sarebbero caduti molto lontano, come il prodotto di qualche meteora sconosciuta¹⁴.

In fondo, la polvere è una coprotagonista delle avventure sotterranee di Lidenbrock e compagni sin dal principio, poiché nel racconto di Verne tutto ha inizio dallo studio di mineralogia del professore in cui s'insinuano le fantasie e i desideri di Axel: «Le conoscevo bene, io, tutte quelle cianfrusaglie della mineralogia! Quante volte, invece di andare a giocare con i ragazzi della mia età, mi ero divertito a spazzolare le grafiti, le antraciti, i litantraci, le ligniti, le torbe! E i bitumi, le resine,

i sali organici che bisognava preservare dal minimo granello di polvere!»¹⁵. In entrambi gli estratti la polvere funge da velo attraverso il quale la nuova realtà può manifestarsi: una porta di accesso su un mondo del tutto nuovo, favolistico e onirico. Lo stesso velo, sebbene ancora più invisibile, che conferisce alle immagini una nuova invenzione, quella della macchina fotografica, decisiva anche nella gestazione dell'opera di Carroll. Il matematico e scrittore inglese fu infatti immediatamente rapito dalle numerose possibilità di immortalare corpi, volti e atmosfere offerte dalla tecnica fotografica: Alice, prima di essere una bambina in carne e ossa, la protagonista delle avventure in *Wonderland* e la figura illustrata dallo stesso Carroll, è stata una sua "modella". Sono splendidi e toccanti i ritratti fotografici che realizza in quel periodo: si tratta perlopiù di bambine, tra i 6 e gli 11 – dunque in quella fase liminale di crescita "*between and betwixt*", per riprendere una formula che Barrie userà per il suo Peter Pan – a cui l'artista chiede di posare con abiti e costumi "di scena". Ecco il velo, la velatura, un sottilissimo strato di polvere che Carroll riesce nello stesso tempo a poggiare sui corpi e sulle espressioni e a soffiare via, letteralmente e letterariamente: la natura metamorfica dell'infanzia è interamente racchiusa in molti di quegli scatti in cui non v'è la minima di traccia di posture posticce, bensì soltanto l'intima natura delle piccole modelle. È così che anche la letteratura per l'infanzia sveste i panni indossati fino ad allora, impostati su una pedante e polverosa pedagogia, per vestire abiti nuovi e su misura, spazzando via la coltre di polvere che vi si era posata. Inoltre, se da una parte la fotografia prelude al cinema, dall'altra essa allude a un'altra "metamorfosi" in atto nell'uomo, che presto tenta di volare. Fotografia e volo sono entrambi riassunti nella celebre sequenza di Muybridge *The horse in motion* del 1878: in quei 24 scatti fotografici si riesce finalmente a vedere come il cavallo effettui per un tempo brevissimo una sorta di "volo", un momento in cui tutte e quattro le zampe dell'animale sono sospese da terra. L'occhio nudo non avrebbe potuto catturare quell'istante, come invece fa la macchina fotografica, per la velocità del movimento e anche per la polvere sollevata. La polvere entra così nel processo di rappresentazione del mondo sia per il progetto di un "fucile fotografico" da parte di Etienne-Jules Marey che voleva catturare il volo degli uccelli, sia per la stessa doppia ambivalenza del verbo *to shoot*, che significa tanto 'imprimere', dunque 'registrare' o 'fotografare', quanto 'sparare'¹⁶. Polvere, sparo, fotografia e volo in un colpo solo.

La polvere del nuovo mondo

Il racconto fiabesco – una categoria, un genere con cui ho identificato le opere qui prese in esame, dalla fantascienza al romanzo surreale e surrealista – e la letteratura per l'infanzia hanno insomma bisogno di nuovi scenari, dal momento che quelli al centro della fiaba tradizionale, da Basile ai fratelli Grimm, sono del tutto superati dai nuovi paesaggi metropolitani che s'impongono ai sensi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Via, perciò, i boschi; ora i territori da cui guardarsi e a cui guardare sono quelli che si snodano nelle città. E allora dove finiscono fate e folletti, quel mondo invisibile ma non impercettibile? Restano, però si celano sotto differenti spoglie, usano intrugli e mezzi che sono più in linea con i ritrovati naturali e antropici che l'*homo technologicus* si sta fabbricando. Lo studioso americano Amato, concentrandosi su una storia della polvere, utilizza il termine “selvatico” che è perfetto per qualificare anche i protagonisti di questa nuova stagione della letteratura e, più nello specifico, di quella che finisce tra le dita e gli occhi di ragazzi e ragazze:

In un mondo sempre più trasparente, la polvere e lo sporco non potevano più sfuggire agli sguardi. Il richiamo alla pulizia crebbe sempre più forte. Il potere sul piccolo implica anche farne un uso responsabile. Ciò che sfuggiva a questa nuova coscienza e allo zelo dei pulitori si nascondeva nelle regioni del selvatico e del non percepito¹⁷.

Il libro che apre il '900, approdo di una nuova stagione del racconto fiabesco, è *Il mago di Oz* di Lyman Frank Baum, in cui la polvere è protagonista della svolta narrativa che dà avvio all'avventura della piccola Dorothy. Possiamo solo immaginare infatti – sebbene mai nominata esplicitamente – la quantità di polvere sollevata dal sopraggiungere del ciclone: «Il sole aveva talmente bruciato il terreno arato da ridurlo come una grande massa grigia, screpolata da sottili fessure»¹⁸. Anche un altro capolavoro della letteratura mondiale, vincitore del Premio Pulitzer nel 1940, si apre guardando al grigiore di quei campi americani riarsi:

Sulle terre rosse e su una parte delle terre grigie dell'Oklahoma le ultime piogge furono leggere, e non lasciarono traccia sui terreni arati. [...] L'aria era fina e il cielo sempre più pallido, e ogni giorno la terra impallidiva. Sulle strade percorse dai carri, lì dove le ruote macinavano il suolo e gli zoccoli dei cavalli lo percuotevano, la crosta di terra si frantumava in polvere. Qualunque cosa si muovesse sollevava in aria la polvere¹⁹.

L'incipit di *Furore* di Steinbeck può così godere dell'acuta riflessione che Antonio Faeti fa a proposito de *Il mago di Oz*:

In fondo c'è una coincidenza da non trascurare: quando il suo inventore, l'americano Lyman Frank Baum, lo fece nascere, nel 1900, stava nascendo anche il secolo che si è appena concluso. Così doveva e poteva manifestarsi una svolta anche nel mondo della fantasia e delle fiabe. Il nuovo secolo era pervaso da tutti i sogni che hanno i giovanissimi, quelli appena arrivati, c'era una gran voglia di cambiamento, di movimento, di frenesia, di svolte decisive. Automobili, aeroplani, dirigibili, sottomarini, torpediniere, elettricità: tutto un modo di comunicare, di viaggiare, e quindi anche di sognare sembrava adesso superato, e in questi casi si devono cambiare anche le fiabe²⁰.

Essendo la fiaba all'origine del desiderio umano e innato di narrare²¹, anche il romanzo – quello “per ragazzi” non fa eccezione, dacché il confine è polveroso, a tratti intracciabile – è pronto a cambiare, a frantumarsi, a polverizzarsi proprio nel corso del '900, il secolo che ha abiurato alle norme, a vantaggio di prospettive avanguardistiche e sperimentali.

Quale esperimento più impavido e avanguardistico del tentativo di donare ali all'uomo? Com'è noto, sono i fratelli Wright a provarci e a riuscirci per primi. Pare sia stato un elicottero giocattolo ricevuto in dono da bambini a ispirare i loro futuri progetti aerei, ma a tutti gli effetti, come in un sogno – o in un film, diremmo oggi, mentre allora anche il cinema era nella sua infanzia – terminano la costruzione del primo aereo a grandezza naturale nel corso del 1900. Naturalmente non parliamo di un velivolo come lo intendiamo oggi, ma di una sorta di antropomorfo aquilone: l'immagine è davvero quella di un uomo con le ali. Dopo i minimi ma decisivi successi di questi tentativi, i fratelli Wright decidono che è il momento di aggiungere la propulsione, ovvero di applicare un motore a quella costruzione aerodinamica. Ed è esattamente in quegli stessi anni che molta della polvere nella letteratura per ragazzi si solleva da un altro volo, dal primo personaggio protagonista di una storia scritta appositamente per chi è in grado di librarsi da terra. Peter Pan, uno dei personaggi più misteriosi di tutta la letteratura occidentale almeno del '900, è imprevedibile, volatile e volubile, mammone che odia le madri, selvatico, mimetico, l'emblema di quella “nuova” letteratura fiabistica “per ragazzi” che promana direttamente dalle pirotecniche invenzioni autoriali dei vari Andersen, Carroll e Collodi: narrazioni che affondano certo le loro radici nelle tradizioni orali, ma che inventano sulla scorta del modo di ragionare e di fantasticare proprio del pubblico dell'infanzia a cui sono ispirate, piuttosto che destinate. Quella polvere, che mai era prima apparsa come co-protagonista delle vicende, ha finalmente un potere magico: il volo di Peter Pan è il volo dell'infanzia e di questa differente concezione delle opere letterarie ed artistiche con protagonisti

bambini e bambine, che molto ha a che vedere anche con quel romanzo di formazione “per adulti” sbocciato nell’800 e che trova nell’opera di Barrie – ma già di Carroll, Collodi, Dickens – uno straordinario esempio anche in termini di evoluzione del genere.

“Il ragazzo che non voleva crescere” era originariamente un bambino di appena sei giorni, volato via dalla finestra della sua camera e dalle braccia materne per raggiungere i giardini di Kensington. Questa insolita figura, perfettamente illustrata da Arthur Rackham qualche anno più tardi, compare per la prima volta in un romanzo ingiustamente dimenticato e relegato a opera minore del ‘900, dello stesso autore James Matthew Barrie, *The Little White Bird* del 1902, secondo Mochi uno «strano romanzo senza capo né coda (come sono i giochi e le storie dei bambini, e non per bambini), bello e inquietante, ma troppo destrutturato e diseguale per essere accettato, tutto insieme, a far parte di un qualsivoglia canone letterario»²². Nel libro, che conserva tratti di certo surrealismo *à la* Carroll ma al contempo sviluppa paradossali e a-logiche trame che anticipano il flusso di coscienza joyciano, si trovano *in nuce* molte delle vicende che Barrie svilupperà in due opere successive e che decreteranno fama mondiale allo scrittore e al suo carattere, *Peter Pan nei giardini di Kensington* del 1906 e *Peter e Wendy* del 1911, dove il primo è un estratto riveduto e ampliato della sezione de *L’uccellino bianco*, mentre il secondo la messa in prosa dello spettacolo teatrale. Già, perché in mezzo a queste vicende editoriali ce n’è un’ulteriore, determinante, vero termometro della forza e della popolarità di cui godrà Peter Pan: nel 1904 Barrie decide di portare a teatro quel racconto al Duke of York’s Theatre di Londra «e fu un successo clamoroso, che si ripeterà il 6 novembre 1905 a New York»²³. Un episodio curioso riguarda la prima apparizione della *fairy dust* proprio all’interno di questa *pièce*, e lo racconta lo stesso scrittore scozzese:

During the rehearsals of Peter (and it is evidence in my favour that I was admitted to them) a depressed man in overalls, carrying a mug of tea or a paint-pot, used often to appear by my side in the shadowy stalls and say to me, “The gallery boys won’t stand it.” He then mysteriously faded away as if he were the theatre ghost. This hopelessness of his is what all dramatists are said to feel at such times, so perhaps he was the author. Again, a large number of children whom I have seen playing Peter in their homes with careless mastership, constantly putting in better words, could have thrown it off with ease. It was for such as they that after the first production I had to add something to the play at the request of parents (who thus showed that they thought me the responsible person) about no one being able to fly until the fairy dust had been blown on

him; so many children having gone home and tried it from their beds and needed surgical attention.²⁴

Al di là del fatto che anche questa introduzione somiglia a un lacerto dell'intera narrazione (non vi sono fortunatamente prove che qualcuno si sia ferito tentando un vero volo!), è sorprendente la modalità con cui la polvere s'insinua in quest'opera. Il volo avrebbe potuto scaturire da una bacchetta magica, da una pozione da bere, da un incantamento, invece ecco il destino della polvere, da materiale di scarto a elemento che consente di operare uno scarto. Quando nel 1924 arriva la prima trasposizione cinematografica di Peter Pan con la regia di Herbert Brenon, tra le molte suggestive scene – memorabile quella dell'apparizione delle sirene – quella che in questa sede evochiamo riguarda il momento in cui Peter Pan è nella stanza di Wendy e fratelli e vuole insegnare loro a volare. Se dapprima invita i suoi nuovi compagni ad avere solo pensieri felici, in seconda battuta ricorda di aver bisogno della “polvere di fata”: non è Tinker Bell a spargerla o donarla, ma è Peter che allunga la mano fuori dalla finestra, acciuffando letteralmente l'aria, una manciata di polvere che proviene direttamente dalla realtà per immaginare una realtà altra. Una realtà immaginifica che anche nel caso di Barrie si era già espressa attraverso la fotografia: come nel caso di Carroll, l'autore inglese nel 1901 aveva immortalato giochi e avventure dei suoi “ragazzi”, i fratelli Llewelyn Davies, in un volumetto di soli scatti e poche didascalie, *The Boy Castaways of Black Lake Island*, davvero da godere nelle sue atmosfere rarefatte, tra metamorfosi e nascondimenti, cacce e voli. Ne esiste una sola copia, conservata presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University.

Il '900 per aria. Sorvolando la polvere del mondo

È l'alba di un mondo di polvere, un'epoca di polveri, come testimoniano altre due opere rappresentative del XX secolo: la foto *Elevage de poussiere* di Man Ray del 1920 e l'opera in versi *The Waste Land* di T. S. Eliot del 1922. La “profezia” di Amato è compiuta in questi due esempi: «il nuovo microcosmo potrà dar forma a nuove immagini e, forse, essere alla base di un nuovo tipo di facoltà immaginifica»²⁵. Il poeta angloamericano, che pubblica *La terra desolata* – o *devastata*, secondo una recente ritraduzione di Carmen Gallo – nello stesso anno dell'*Ulisse* di Joyce, descrive un mondo in frantumi, e dunque in polvere, certamente figlio della Prima Guerra Mondiale da poco conclusasi, ma anche di un mondo che irrimediabilmente cambia volto, muta i suoi stessi ritmi. «Ombra sotto questa roccia rossa, / (venite all'ombra della roccia rossa), / e vi mostrerò qualcosa

che non somiglia / né all'ombra che v'insegue al mattino / né all'ombra che vi si fa incontro la sera; / vi mostrerò la paura in un pugno di polvere»²⁶. Ombra e polvere: questa immagine visionaria dell'ultimo verso di Eliot non rimanda forse a quella pur poetica di Peter Pan? E se la "paura di crescere" del piccolo Peter non fosse altro che figlia di una allucinata profezia di un mondo che si prepara ad assistere alla sua era più umbratile e cupa? La Grande Guerra è ricordata anche per la chiamata alle armi dei ragazzi del 1899 nel 1917, a soli diciotto anni: un'intera classe di giovanissimi reclutata senza avere la possibilità di rifiutare l'impegno bellico. Peter Pan si oppone a suo modo alle storture del mondo degli adulti: non abbiamo tardato a definirlo pazzo, al pari di quell'Ulisse che provò a mostrarsi fuori di senno pur di non partire in guerra per Troia.

Marcel Duchamp, invece, tra il 1915 e il 1923, lavora a *Le Grand Verre*, e frattanto nel 1920 Man Ray immortala con la fotografia "l'allevamento di polvere" che popola l'opera dell'artista del *ready-made*, laddove l'elemento pulviscolare dona variazioni cromatiche e rifrazioni ottiche che nemmeno i colori potrebbero. Nel 1922 uno degli scatti di Ray, *Dust breeding*, compare sulla rivista parigina d'avanguardia "Littérature", e viene letto come una veduta dall'alto di un aeroplano, ricordandoci come molta della polvere derivi proprio da quell'altra "invenzione", il volo dell'aliante di Wilbur e Orville Wright nell'autunno del 1903 a Kitty Hawk. Un secolo più tardi, nel 2015, l'esposizione curata da Gerhard Richter *Dust. Histoires de poussière d'après Man Ray et Marcel Duchamp* mostrerà chiaramente questo processo natural-artistico con al centro l'imprendibile elemento polveroso. Se proviamo anche solo a immaginare la visione che deve aver destato l'osservazione dei primi voli dell'uomo, questa spinta in avanti o ritorno all'indietro alla natura d'uccello – «Tutti i bambini [...], essendo stati uccelli prima di diventare umani, sono per natura un po' selvaggi [...], e hanno un gran prurito dietro le spalle, laddove un tempo avevano le ali»²⁷, scrive Barrie – di certo la polvere generata da quel turbino ha avvolto la realizzazione dei primi esperimenti aerei in un alone misto a mistero e magia. Alcune pagine di Saint-Exupéry, l'autore noto per *Le Petit Prince*, raccontano questo tipo di esperienza da un altro punto di vista, quello di chi ha avuto il privilegio di volare, sorvolare la terra, guardarla dall'alto e dunque incorrere anche nelle polveri che si spostano da un angolo all'altro dell'aria e infine si posano. Polvere pertanto come ponte, come irricognoscibile origine, eppure accomunata, sebbene mai espressamente citata nel *Piccolo principe* in cui pure si «rimanda alla sfera dell'infanzia e a ciò che è miniaturizzato, "piccolo"»²⁸. Con *Le Vol Brisé. Prison de sable* Saint-Exupéry

documenta il viaggio aereo Paris-Saigon intrapreso per battere il record di velocità di percorrenza, ma durante il quale incorre in un incidente che lo porta a conoscere, prigioniero nel deserto solo insieme al suo meccanico Prévot, il segreto della solitudine, lo scandaglio dell'io, il senso della vita, gli elementi cardine proprio del racconto de *Il piccolo principe*. Questi resoconti furono pubblicati in sei puntate tra gennaio e febbraio del 1936 sul quotidiano *L'Intransigeant*, a poca distanza dal 30 dicembre 1935, quando il pilota scrittore deve affrontare la disavventura nel deserto della Cirenaica, a centocinquanta chilometri dal Cairo. Un passaggio dal primo articolo pubblicato ha già per protagonista quella che sembra una tempesta di sabbia, ma che invece riveste un ruolo diverso, forse più grande, che cela qualche inconoscibile segreto.

Un piccolo diavolo turbina nella regione di Bassora.

- Questo è seccante...

- È sabbia?

Scruto. Sarà ancora notte quando raggiungerò Bassora, e la notte temo questi venti di sabbia che riempiono il cielo di un fuoco giallo, cancellando montagne, città e coste, e che soffocano cielo e terra nello stesso incendio. Temo di incontrare, prima che faccia giorno, questo tempo da genesi, dove gli elementi non si distinguono più l'uno dall'altro.

- Sabbia... No.

Penso: tanto meglio, e mi guardo intorno. Mi piace questa atmosfera da laboratorio. Ho appena lasciato il mondo, ho appeso cappello e cappotto al chiodo, e allo stesso tempo mi sono spogliato di tutti i rumori esterni. Preoccupazioni familiari, di affari o di cuore, muoiono sulla soglia di questo studio come sulla soglia della cella di un monaco, di un radiotelegrafista o di un astronomo. Faccio parte di quegli uomini che sembrano chiudersi tra quattro mura bianche e che, nel segreto della loro cella, entrano in relazione con l'universo.

Il signor Viaud si sfrega dolcemente le mani, riflette:

- Sabbia? No... Ecco perché...

E sulla carta strofina con il dito altri segni.²⁹

Ho definito in precedenza poetico – quasi al pari di alcuni passaggi di Eliot – il momento in cui Peter Pan acciuffa la polvere di fata dalla finestra per soffiarla sulla schiena dei Darling. Ebbene, tenendo fede alle proprie parole, per cui «Il poeta non mi fornisce il passato della sua immagine, eppure essa affonda immediatamente le proprie radici in me»³⁰, il fenomenologo Bachelard cita “passaggi di polvere” da *L'amoreuse initiation* di Milosz, chiedendosi «chi proseguirà la lettura di tali nidi di polvere? [...] Lasciando errare l'immaginazione nelle cripte della memoria, si ritrova, senza accorgersene, la vita di sogno condotta nelle minuscole tane della casa, nell'abitazione quasi animale dei sogni. Su questo fondo lontano, ecco

ritornare l'infanzia»³¹. E, a proposito della polvere interstellare di cui parlava uno dei protagonisti del racconto di Del Giudice, impossibile non terminare questa rassegna senza citare il volo della più celebre governante della letteratura del secolo scorso, Mary Poppins. A portarla a casa della famiglia Banks dei racconti di Travers sono il vento e la leggerezza e non la polvere, sebbene sul finale si palesi una Fata-Stella, «la seconda delle Pleiadi», scesa dal cielo a fare acquisti per Natale. «La polvere di stelle ci dà un sacco di problemi e lei adorerà quella scopa per spazzarla via»³², dice Maia, apparsa con gran sorpresa davanti a Jane, a Michael e a Mary Poppins. Forse è ora il tempo di pulire il mondo da tutta questa polvere.

Conclusioni dalla polveriera

Relegata nel suo status di para-letteratura, arte di serie B (rispetto a quella “per adulti”), o di «letteratura invisibile» nella definizione di Beseghi e Grilli³³, la letteratura giovanile sembra possedere le stesse qualità e caratteristiche che vestono pure l'oggetto di questa ricerca. Com'è considerata difatti la polvere se non come “para-materia”, materia di scarto, di serie B, o elemento nella maggior parte dei casi e per la maggior parte di noi invisibile? L'exkursus fin qui presentato mostra invece, oltre alle molteplici possibilità di elevare al rango di visibile elementi che sono considerati marginali, anche un altro aspetto: come la letteratura per bambini e bambine, ragazzi e ragazze non abbia mai tralasciato alcunché, né in riferimento a una visione del mondo che includesse anche la prospettiva dei più piccoli come autonoma formazione di un pensiero, né relativamente all'inclusione di tutti gli elementi, siano essi visibili o invisibili, tangibili o eterei, in quanto utili anch'essi alla decrittazione di questa ineffabile categoria che chiamiamo realtà. *Il secolo del fanciullo* di Ellen Key per cui «the development of the child answers in miniature to the development of mankind as a whole»³⁴ non a caso è pure “il secolo di Peter Pan”, secondo il titolo di un fortunato numero della rivista *Hamelin* in cui l'omonimo gruppo di studiosi conferma che «verso la fine dell'Ottocento nel mondo occidentale che si andava facendo sempre più potente, sempre più sicuro di sé e fiducioso nelle proprie possibilità di avanzamento, si comincia a guardare in modo nuovo e diverso all'infanzia e soprattutto all'adolescenza»³⁵: uno sguardo dall'alto filtrato dai nuovi mezzi di comunicazione e di riproduzione dell'immagine – in movimento, per l'appunto. Il XX diventa così anche il secolo della polvere, sebbene spiaccia dover assistere, oggi, ancora a ben altre immagini di bambini e polvere, non degne degli sviluppi, anche in senso civile, sociale e artistico, a cui almeno il secondo '900 ci aveva abituati dopo le insostenibili polveriere belliche e

dei campi di concentrazione. Può valere, allora, da buon auspicio la definizione struggente che ci ha regalato Barrie a proposito dell'origine di quegli esseri minuscoli e luminosi e inafferrabili: «Quando il primo bambino rise per la prima volta, la sua risata si ruppe in mille pezzi e tutti quei frantumi si dispersero in ogni dove. Fu così che nacquero le fate»³⁶. Quanto pulviscolo dev'essere scaturito da quei sorrisi puri e impazziti, da cui possiamo ripartire per tornare a guardare alla polvere per ciò che davvero è: noi, la nostra memoria, la nostra origine.

Note

¹ T. Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, vol. II, trad. it. L. Canali, Milano, Rizzoli, 1990, p. 166, vv. 114-119 ().

² D. Del Giudice, *L'orecchio assoluto*, in Id., *Racconti*, Torino, Einaudi, p. 43 (ebook).

³ *Ibidem*.

⁴ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, p. 125 (ebook).

⁵ Ivi, p. 8.

⁶ V. Ongini, C. Carrer, *Le altre cenerentole. Il giro del mondo in 80 scarpe*, Roma, Sinnos, 2011; F. Cambi, *Narrazione e intercultura: un incontro cruciale*, in «Studi sulla formazione», 12, 1/2, 2009, 261-264; W. Grandi, *Narrare incontri. La letteratura per l'infanzia e l'educazione interculturale*, «Educazione Interculturale», 13, 2015, 2-17.

⁷ I. Montanelli, R. Gervaso, *Storia d'Italia, L'Italia dei comuni - Il Medio Evo dal 1000 al 1250*, Milano, Rizzoli Bur, 2010.

⁸ J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, trad. it., A. Brillì, Milano, Garzanti, 1982, p. 20.

⁹ G. Basile, M. Rak (a cura di), *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1998, p. 629.

¹⁰ Ivi, p. 971

¹¹ M. Rak, *Il racconto fiabesco*, in *Lo cunto de li cunti, Op. cit.*, p. XLIV.

¹² Vedi soprattutto C. Dickens, *Casa desolata*, Einaudi, Torino, 2014.

¹³ H. G. Wells, *La macchina del tempo e racconti dello spazio e del tempo*, trad. it. P. Carabelli, Milano, RBA Italia, 2021, p. 20.

¹⁴ J. Verne, *I viaggi straordinari. Viaggio al centro della terra*, trad. it. G. Mina, Milano, Hachette Collezione Hetzel, 2003, p. 83.

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ M. Terrusi, *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 80-82.

¹⁷ J. Amato, *Polvere. Una storia del piccolo e dell'invisibile*, trad. it. A. Antonini, Milano, Garzanti, 2001, p. 152.

¹⁸ L. Frank Baum, *Il mago di Oz*, trad. it. N. Agosti Castellani, Milano, Fabbri editore, 2001, p. 10.

¹⁹ J. Steinbeck, *Furore*, trad. it. S. C. Perroni, Milano, Bompiani, 2013, pp. 3-4.

²⁰ A. Faeti, *Un mago, anzi un mondo*, in L. Frank Baum, *Il mago di Oz, Op. cit.*, p. 263.

²¹ J. Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2021; Y. N. Harari, *21 lezioni per il XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2019; J. Gottschall,

- L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.
- ²² G. Mochi, *Introduzione. Favole per adulti e romanzi per bambini*, in J. M. Barrie, *L'uccellino bianco*, trad. it. C. Vannuccini, Venezia, Marsilio, 2020.
- ²³ F. M. Cataluccio, *Il dramma dell'immaturità*, in *Peter Pan. Il bambino che non voleva crescere*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 25.
- ²⁴ J. M. Barrie, *To the Five: a Dedication*, in J. M. Barrie, *The annotated Peter Pan. The centennial edition*, New York, W. W. Norton & Company, 2011, p. 377 (ebook).
- ²⁵ J. Amato, *Op. cit.*, p. 155.
- ²⁶ T. S. Eliot, *La terra devastata*, trad. it. C. Gallo Il Saggiatore, Milano, 2024, p. 39.
- ²⁷ J. M. Barrie, *L'uccellino bianco*, *Op. cit.*, p. 137.
- ²⁸ S. Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano-Torino, Pearson Italia, p. 32.
- ²⁹ A. de Saint-Exupéry, *Le vol brisé. Prison de sable, I – Un avertissement du destin*, «L'Intransigeant», 30 gennaio 1936, pp. 1-2, citato in A. de Saint-Exupéry, *Il volo interrotto*, trad. it. P. Imperio, Viterbo, Stampa Alternativa, 2016, pp. 15-16.
- ³⁰ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. E. Catalano, Bari, Edizioni Dedalo, 2006, p. 7.
- ³¹ Ivi, p. 172.
- ³² P. L. Travers, *Mary Poppins. La raccolta completa*, trad. it. M. Barone, Milano, Rizzoli, p. 144.
- ³³ E. Beseghi, G. Grilli, *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Roma, Carocci, 2011.
- ³⁴ E. Key, *The century of the child*, 1900, p. 222.
- ³⁵ Hamelin associazione culturale, *Il secolo di Peter Pan. Editoriale*, «Il secolo di Peter Pan», n. 3, anno II, gennaio 2002, Ravenna, p. 5.
- ³⁶ J. M. Barrie, *L'uccellino bianco*, *Op. cit.*, p. 161.

GANDOLFO CASCIO

Polvere e stile in Menzogna e sortilegio

ABSTRACT: If the material that gives shape to *Arturo's Island* (1957) is water: the original sign of life, then it can be thought that it is poverty, at least in part, that characterizes Morante other novels. In fact, both *La Storia* (1974) and *Aracoeli* (1982) seem to find in this element the synthesis and phenomenology of collective (destruction) and private (the aridity of Andalusia as a landscape-omen) ailments. Even in her masterpiece, *Lies and Sorcery* (1948), the particles, minute and fantastic, are crammed with lyrical and symbolic meanings that have not yet been investigated. This essay – making use first of the Word Frequency Analysis and then of the close reading of a passage – intends to identify these loci, map the quantitative data into thematic nuclei and, finally, propose interpretations.

KEYWORDS: Elsa Morante, Dust, Word Frequency Analysis, Criticism of Motives, Stylistics.

pulvis et umbra sumus
Orazio, *Odi* IV vii 16.

It is a great nuisance that knowledge can only be acquired by hard work. It would be fine if we could swallow the powder of profitable information made palatable by the jam of fiction. But the truth is that, so made palatable, we can't be sure that the powder will be profitable, for the knowledge the novelist imparts is biased and thus unreliable; and it is better not to know a thing at all than to know it in a distorted fashion.

William Somerset Maugham, *The Art of Fiction*

1. Introduzione

Se *Menzogna e sortilegio*¹ è stimato da Lukács «il più grande romanzo italiano moderno»², Mengaldo, a ragione, colma tal giudizio protestando ch'è «il capolavoro della Morante e uno dei maggiori romanzi del secolo (non solo in Italia)»³; del resto, la scrittrice – magari con “ariostesca” intelligenza – ragionava di «scrivere l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra»⁴. Nondimeno, ciò che conta è che qui dentro, come in un fogliettone dell'Ottocento o addirittura un tesoro medievale, si può cavare una teoria di argomenti sia magni (amore e il suo rovescio, verità e romanzesco⁵, Dio e la morte, ecc.), sia minuti⁶ e oziosi ma incantevoli: come può essere quello della polvere⁷.

Perciò, le domande cui mi provo a rispondere sono: quale ufficio esercita in questa vicenda, e come partecipa a definire la poetica morantiana?

Per replicare, accosto all'approccio quantitativo (*Word Frequency Analysis*) un'interpretazione estetica. Ciò avverrà praticando dapprima la ricognizione lessicale sul *corpus* (*word spotting*) e lo spoglio del lemma, che per agio viene archiviato in calce, e che serve a base empirica per le interpretazioni critiche e stilistiche; dipoi, nell'ambito della *critique des motifs* (Bachelard, Starobinski, Segre⁸), mi proverò a schematizzare le occorrenze in gruppi di temi, sì da scremarne la prassi, il funzionamento e la variazione in senso simbolico; infine, leggerò uno scampolo di testo.

Questa stratificazione metodologica mi permette d'inventariare il dato quantitativo e, da lì, interpretarne il valore formale che concorre all'impresa estetica della scrittrice.

2. Occorrenze e nuclei tematici

La localizzazione rendiconta 24 occorrenze del lemma "Polvere"⁹; quelle del derivato aggettivale "Polveroso/i/a/e" sono sette¹⁰; del participio aggettivale "Impolverato/i/a/e" quattro¹¹; mentre l'accrescitivo "Polverone" si può qui classificare come un *hapax*¹². In calce a questo saggio, nel § 6, si ritrova il catasto dei *loci* precisi e perfetti che ha consentito l'iniziale riordino in canoni tematici.

La più estesa, senza invero muovere stupore, riguarda le persone, con 13 *entries*. Nei numerosi passaggi, la polvere si associa difilato ai corpi e agli indumenti, componendo una sorta di traccia del tempo e, verghianamente, della fatica, che orna la loro presenza d'un'insopportabile e triste incertezza. Le gonne e le scarpe ingrigite (sempre delle donne) esprimono non solo la concretezza – ch'è anche, vedremo in seguito, un presupposto estetico – ma pure la loro delicata e quasi fantasmatica vulnerabilità nella cornice urbana e domestica; mentre, viepiù, la metafora della caducità e del declino esistenziale può divulgare con prepotenza il destino ultimo degli interessati, magari come metafora cosmica: «Innocenza e fugacità esse esprimono, e poi null'altro, se non forse un'affettuosa mestizia; come se tu già presentissi il giorno che queste due ricche favorite saranno polvere»¹³; oppure servire da richiamo al concetto (per davvero morantiano) della fragilità e candore della giovinezza: com'è, per dire, nella vignetta paesana, e un po' comica, nel capitolo secondo (*Il butterato ha qualche sfortuna in amore*):

Uno dei ragazzetti nominati da Francesco sedeva fra gli altri ai suoi giochi, su uno spiazzo poco lontano dalle «case rotte», allorché la donna sopravvenne con occhi di furia, e con voce acuta gli domandò se fosse lui che aveva chiamato Francesco per soprannome. Titubante e smarrito, l'accusato arrischiava una

difesa: – Gli ho detto così perché... – ma Alessandra incominciò a percuoterlo con violenza selvaggia sulla nera testolina dai ricci impolverati e crespi¹⁴.

Il secondo mazzo (12 occorrenze) interessa gli oggetti. La polvere sulle cose famigliari – dal cassettoni ai soprammobili, dalle fotografie alle vesti guaste – ferma il passato e i ricordi, con una squisita mescolanza d'intangibile memoria e realtà che potrebbe rammentare, *a posteriori*, il principe isolano: «cui piaceva di più stare con le cose che con le persone»¹⁵. In particolare, quelle inquinate suggeriscono la persistenza d'un'area privata che preserva le relazioni care, ma anche indovina il turbamento dell'abbandono e dello sfinimento del loro significante. L'elemento naturale che m'interessa appare perciò come *signum* di storia – eppure sfuggente – posato sulle superfici e sugli arredi: un tempo non raramente esaurito e allora preservato come il deposito di strati archeologici che nascondono e, contemporaneamente, rendono avvertibile il *temps perdu*.

Cinque sono i luoghi in cui la polvere pertiene al paesaggio (urbano o rurale) e agli ambienti, sovente connotati da strati di sfarinatura ad accentuare la dimensione sensoriale. Le strade cittadine o le campagne emergono come *lieux de mémoire* collettiva, dove i pulviscoli possono diventare trovate narrative, dato che Palermo (l'innominata) ha nell'economia del romanzo il peso d'un personaggio e che, in tale mansione, raccoglie ed esibisce una speciale inclinazione alla decadenza: «Le vie, per buona parte non lastricate, eran coperte di polvere nell'estate e di fango nell'inverno» (*entry* 4). In Morante, difatti, l'attenzione al dettaglio implica la tensione tra il mondo percepito e la soggettività delle *personae*: sicché le vie (polverose) esaltano la comunione tra delusione e gloria della vita, tant'è che, dice Elisa, «quantunque io sappia ch'essa non è caduta in polvere, ma sussiste intera» (*entry* 2).

Sub voce "Polvere" tre passaggi ne registrano un impiego che delinea il tempo (e il suo passaggio). È utilizzata a fini violentemente metaforici di dissoluzione e morte; e la trasformazione dei personaggi o degli spiriti (*entry* 13) compendia un principio morale e ontologico: tutto ciò che esiste è destinato al disfaccimento. La tesi s'intreccia con mirabile logica sia con la poetica memoriale sia con i pezzi lirici. L'aria/atmosfera (2 occorrenze) può caratterizzare gli spazi conferendogli una qualità magari tattile (*entry* 19: «la polvere delle strade era bagnata»). Con quest'utilizzo, al limite della sinestesia, Morante suggerisce il peso fisico e psicologico del *milieu*: l'aria polverosa diventa un *medium* attraverso cui al lettore, con disagio e pena, viene trasmessa la sensazione di oppressione, inquietudine e,

in sostanza, del “male di vivere”. Altrettanti sono i punti in cui, all’inverso, la parola che qui si studia dà forza e viene addirittura legata al movimento:

i suoi due piedini ignudi si rincorrevano nella polvere (occ. 5);

che non si curava di tener sollevata la gonna, lasciandola strisciare nella polvere, e rasentò Anna senza vederla (occ. 6);

i piedi dei passanti, il polverone sollevato dai veicoli (occ. 24).

Piedi che corrono, carrozze per strada in corsa sono immagini che trasmettono dinamismo, vitalità e presenza, creando un contrasto con quelle ferme degli oggetti brizzolati o con lo scenario inerte. La poetica morantiana sfrutta questa alternanza tra attivo e inerte per accentuare il ritmo della prosa e la consapevolezza d’impermanenza.

3. Un motivo trasversale

Pur ribadendo che in *Menzogna e sortilegio* la polvere emerge come un motivo apparentemente dimesso, dal catalogo esposto sopra, s’è visto come attraversi rettamente il romanzo, e gli consegna dei messaggi. La presenza della parola non vuole, e non può, essere una minuzia descrittiva, ma un filo, per quanto fine, per niente sfrangiato; piuttosto salda la sfera materiale, ordinaria ed effimera, con la dimensione traslata, rendendo tangibile il passaggio del tempo e la corruzione dei personaggi, in particolare quelli femminili, dove gonne e scarpe diventano segni silenziosi dell’esistenza.

La funzione si estende con naturalezza ai mobili, ai panorami e al clima. In ciò le strade, le campagne non servono da sfondo, ma come indizi che partecipano all’esperienza dei personaggi e al coinvolgimento del lettore. L’aria stessa, impregnata, grava su di loro e trasmette la pesantezza del contesto sociale ed emotivo. Gaston Bachelard sottolinea come le illustrazioni elementari possano mutare l’*habitat* in esperienza vissuta¹⁶: e la polvere in Morante svolge questo ruolo, facendo dialogare la conoscenza sperimentale con la dimensione letteraria, e preparando alla pressione tra stasi e movimento. Sugli oggetti segnala immobilità e sedimentazione degli anni, mentre le nuvole sollevate trasmettono vitalità effimera e movimento. La “vita nel suo movimento”¹⁷ porta in sé la condanna della propria dissipazione, cioè, pur nel divenire, o proprio per questo, si muove, inevitabilmente, verso la morte. Il litigio tra statico e vivace, assai barocco, accentua il ritmo e apre la strada all’incarico metaforico. Tale dimensione

s'evidenzia quando i personaggi, o gli spiriti, evocano o incarnano la dispersione, o la fine.

Se un *leitmotiv* letterario mostra efficacia attraverso le variazioni¹⁸, in Morante, allora, la polvere è al contempo sostanza e allegoria della fine, conferendole fittezza poetica e valenza universale. Questa capacità di assumere più accezioni si rinforza se si considerano nell'insieme le classi tematiche: corpi, cose, vedute che s'intersecano e si riflettono, creando una rete di significati che rende la polvere, come altri nomi nel testo, un componente trasversale, capace di collegarne le varie dimensioni: testimone del tempo, marchingegno dei luoghi e della rappresentazione degli attori.

In definitiva, la polvere in *Menzogna e sortilegio* si configura come uno strumento economico ma laborioso, perché permette a Morante d'affermare la personale poetica attraverso un'idea che argomenta e persuade: altrimenti, come afferma Garboli (che certo non sospettava la raccomandabilità della sua frase) «Tutto il castello di favole su cui si regge *Menzogna e sortilegio* crollerebbe sollevando un fungo di polvere»¹⁹.

4. Lo stile

Ricopio l'occorrenza nr. 31:

rigo

testo

1. Lo spirito che presiede alle fanciullaggini e ai giochi, signorile spirito che fugge la
2. promiscuità e si accompagna a pochi mortali, la vide, mentre, in gara con la morte,
3. ella spiegava la pompa delle sue donnesche fantasie, e s'innamorò di questa bianca
4. pavona. Egli la volle vittoriosa almeno per gioco (altro campo di battaglia non gli è
5. concesso), e ciò che per altri sarebbe solo sconfitta, rovina e polvere si trasformò
6. per Anna in certezza, diletto e signoria²⁰.

Il passo è stato prescelto sia per la sua rilevanza nel *corpus*, sia perché costituisce un esempio compiuto della poetica morantiana. È appunto l'intento d'una lettura attenta quello d'evidenziare strategie stilistiche, retoriche e contenuti tipici, se non addirittura esclusivi, dell'autrice.

Nel luogo il procedimento raggiunge un inebriante vigore paradossale. La polvere, che in prima istanza appare come emblema di perdita, viene risemantizzata attraverso una sequenza (r. 6) dove il negativo si capovolge: l'instabilità diviene «certezza», l'abbandono «diletto», la dispersione addirittura «signoria».

La scrittura esegue una trasfigurazione che non cancella l'informazione ma la piega verso una direzione contraria. È, direi, in questa dialettica che si affina il

proposito ad assumere la caduta, il rudere, lo sfascio a blasone di distacco dal conformismo progressista.

Tecnicamente, il brano vanta uno squisito scialo grammaticale: il lessico anticato e indorato; la costruzione di periodi estenuanti con subordinate e apposizioni; l'alternanza tra reale e l'(ab)uso di scontri semantici come luce e ombra. Il fine sembrerebbe quello di trasformare (è uno dei sortilegi) ciò ch'è effimero e pratico in esperienza emotiva e sterminata. Il testo introduce lo spirito che presiede alle fanciullaggini e ai giochi come *figura*, un'ombra giusto, quasi metafisica, che osserva e orienta l'azione umana (rr. 1-2). La perifrasi e lo sciupio d'aggettivi (signorile · donnesche · bianca · vittoriosa) adornano e inscenano un dramma insieme sacro e infantile che perciò pretende una propria preziosità nel rito, nelle visioni, negli effetti che, nell'invidiabile «genialità degli accostamenti»²¹, altro non possono definirsi se non marineggianti.

L'attenzione (mia) allo stile svela dunque perché e per come Morante recuperi dalla tradizione più antica e nobile una *convenientia* opportuna e abile a ingagliardire tanto la musicalità quanto l'icona disegnata. L'aggettivazione stabilisce così un registro elevatissimo, addirittura liturgico, mentre la subordinata relativa, «che fugge la promiscuità e si accompagna a pochi mortali» (*ibid.*), si slabbra e s'inarca nel periodo dal ritmo oscillante.

Anna, la «bianca pavona» (rr. 3-4), è il fulcro della metamorfosi bestiale: e la pratica, come gesto d'energia, è atto supremamente barocco. Per di più, il corpo e l'aspetto della ragazza rendono manifesta, pur nella fantastica invenzione, la sua vita interiore.

Si nota anche come la scrittura rammenti il trattamento del chiaroscuro pittorico (*scil.* caravaggesco e simili), fondato sullo *stress* tra buio e lucentezza²² – se si vuole, Dioniso e Apollo²³ – e che peraltro Morante adopera anche altrove per definire *ab aeterno* l'inclinazione e il destino dei suoi protagonisti²⁴.

A riprova, accosto la descrizione di Longhi, altrettanto sostenuta dall'opposizione tra il ricco e il miserabile che purtuttavia convivono: «Qua e là, sparsamente, la polvere bionda sul latte dei calchi recenti»²⁵: e, infatti, l'effetto in entrambe le citazioni è rapito e straniante.

La luce della vittoria, il *significante*, emerge dall'ombra della morte (e della polvere), dando forma a un attrito semantico e visivo che ispessisce, se possibile, la portata del *significato*. Nello scherzo tra scuro e brillio, s'impone il richiamo a Simone Weil e al dissidio tra i due principî, confidato in *La pesanteur et la grâce* (1947), che parrebbe dissigliare già in questi anni una sicura «corrispondenza di

amorosi sensi»²⁶, sebbene solo più in là il pensiero della filosofa si avvererà in modo immediato nell'opera di Morante²⁷. Pertanto ho l'impressione che la polvere, al di là della rovina, attui un ribaltamento lirico: ciò che per altri sarebbe distruzione diventa per Anna «certezza, diletto e signoria» (r. 6), onorando il tal modo l'esercizio del paradosso morale che distingue la poetica morantiana²⁸.

Nella pratica linguistica, la sequenza nominale e il ritmo oscillante tra incidentali e le frasi principali generano una musicalità interna, che poggia sulla tecnica del contrappunto imitativo, o la fuga. Il periodo si snoda come un flusso di percezioni e allucinazioni, alternando il vero alla finzione, celebrando in tal modo il profilo psichico del personaggio. In generale, allato delle secondarie e delle apposizioni, intervengono copiosamente delle figure retoriche (metafore, perifrasi, accumulazioni) a rendere stravagante il sentimento del testo.

L'analisi di questa occorrenza si può d'altronde inserire in un quadro più ampio. Il lemma che riappare in parti sparse, contribuisce a costruire pensieri ricorrenti, e ovunque la sostanza, per quanto frangibile (anzi, per questo) è veicolo per la coscienza di confrontarsi con la propria vulnerabilità, il dilemma tra divenire e compimento, gli sforzi tra abbattimento e concepimento, il rapporto tra natura e interiorità. Tali ripetizioni che stabiliscono la compatta coesione testuale vengono del resto variate: sicché lo sparpaglio in punti anche distanti, riafferma la strategia della fuga, con un *continuum* che verifica il disegno di Morante di consegnare un "romanzo ottocentesco".

Dal punto di vista stilistico, l'ostentazione espressiva – abbondanza descrittiva, concentrazione figurativa, iperbole – è sempre richiamo secentesco; e lo è a Caravaggio nell'installazione delle dorature e dell'ombra sul palcoscenico dove si svolge l'azione. A persuadermi di quest'idea sono le 134 occorrenze del lemma "Luce". Per esempio, nel «portafiori di peltro» (occ. 18); o meglio nel paragrafo seguente, dove il bianco della pelle confligge con il nero dei capelli, il biondo d'Edoardo si pone a specchio con la struggente malinconia (= bile *nera*) di Anna, inclusa in un'aria affatto livida e crepuscolare:

Anna guardò, e vide perfettamente, nella carrozza indicata, una signora dall'aspetto pigro e opulento, dalla pelle *bianca*; di sotto al cappello di velluto, abbassato davanti, le sporgeva sulla nuca una grande crocchia *nera*, un po' allentata. Ella teneva gli occhi bassi, con un riserbo che sembrava piuttosto d'orgoglio che di modestia. E il suo vestito poco appariscente, quasi trasandato, non nascondeva tuttavia la nobiltà del suo rango. Vicino a lei sedeva un fanciulletto circa dell'età di Anna: il quale, cosa rara a vedersi in quei paesi, aveva una capigliatura *bionda* che gli scendeva in lunghi riccioli sulle spalle, come a una bambina. Gli occhi erano irrequieti e *lucenti*, d'un bruno dorato; egli

dondolava le gambe, chiuse, fino a mezzo polpaccio, in candidi stivalini, e nelle mani minute, grassocce come tutta la sua persona, stringeva un tamburo verniciato di cui pareva oltremodo gloriarsi²⁹.

Qualcosa di prossimo si compie anche nel lapidario, in cui il rubino e il diamante (\approx luce forte) compete con i rossi e si mortifica con il pallore (\approx ombre/luci spossate) d'Amore:

DIAMANTE E RUBINO

Per amore d'un *rubino* di sete moriva

il *bianco* diamante, il *candido* cavaliere:

– O Rubino, o fanciulla, o Pietà, o rosa *rossa*,
fammi alla tua vena bere.

– La mia vena, o diletto, fontana a te sia.

Bevi, assetato, bevi, anima mia!

Egli bevve: il rubino, come luna sorgente,
si spogliava del suo colore.

Non rimpiangere, o cara. Anche il Giorno ha *pallida* fronte
e *pallide* guance ha l'Amore³⁰.

Infine, tutto ciò colloca Elsa Morante in una zona più screziata della prosa moderna. La scrittura ha eletto a campione il realismo naturale (e non storico)³¹, avvicinandosi a tendenze neo-barocche che recuperano e aggiornano l'intensità figurativa del Gran secolo, in parte romano, in altra lombardo. L'analisi, quindi, non compete solo al particolare linguistico, ma rivela il procedimento creativo che ha agevolato la romanziera a edificare un mondo, riconoscibile ma inaudito e irripetibile.

5. Conclusione

L'analisi condotta sul lemma "Polvere" in *Menzogna e sortilegio* ha voluto riflettere su come un elemento d'acchito marginale abbia saputo partecipare alla poetica del romanzo e, più ampiamente, alla morantiana. Attraverso una combinazione di metodi – lessicometria, schematizzazione tematica e lettura ravvicinata – s'è notato che non può ritenersi un dettaglio oggettuale, ma costituisce un motivo in grado di connettere le dimensioni concrete a quelle liriche. Il *close reading* ha da ultimo consentito di meditare sulla qualità estetica d'una *res* a tal punto mediocre ma che pure trasfigura in capriccioso stilema e sa rendersi complice della *fabula* di Elisa.

6. Repertorio delle occorrenze

Di seguito sono antologizzate e ordinate le occorrenze emerse dalla ricognizione condotta sul *corpus* di riferimento. Si deve precisare che nella trascrizione gli accenti seguono le convenzioni einaudiane, differendo in tal modo dalle regole correnti.

Entry

Locus

1. Mi risparmio di descrivervi questa fiera del pessimo gusto e della vergogna; questi mobili stipati, gonfie e dozzinali imitazioni degli stili più diversi; e le tappezzerie chiassose e sporche, i cuscini, i fantocci pretenziosi e le rigatterie; le fotografie ritoccate all'acquerello, e nere di **polvere**, accompagnate spesso da dediche triviali; e le stampe e statuine le cui figure e atteggiamenti sono spesso tali da fare arrossire ogni persona onorata che vi posi lo sguardo (nel caso inverosimile che una persona di tal sorta c'è qui). [p. 31].
2. A momenti, questa città mi sembra una fossa dell'inferno, e a momenti, invece, un giardino del paradiso terrestre. E quantunque io sappia ch'essa non è caduta in **polvere**, ma sussiste intera, e che il suo nome è scritto sulla carta geografica del nostro paese, non so pensarla se non come una Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria. [p. 47].
3. Dal sonno mi riscuotono voci familiari che, accosto ai miei orecchi, col tono incalzante di quando, ai tempi della scuola, mi si svegliava alla mattina presto, chiamano: Elisa! Elisa! Ma al mio primo aprir gli occhi, mi par d'udire un debole strido di spavento e di intravedere, nelle prime luci del giorno, una frotta di esseri effimeri che fuggono confusamente dalla stanza, come uno sciame di tignole all'aprirsi d'un armadio **polveroso**. [p. 48].
4. Le vie, per buona parte non lastricate, eran coperte di **polvere** nell'estate e di fango nell'inverno: onde spesso Cesira tornava dalle sue lezioni con la gonna inzaccherata, e ciò bastava a provocare le sue furie. [p. 76].
5. Si videro infatti talvolta, per le vie della città, dei turisti eleganti e impettiti, preceduti da un minuscolo straccione, il quale, piegato sotto la soma delle loro signorili valige, adempiva nello stesso tempo al compito di facchino e di staffetta. Sia per l'uno che per l'altro di tali compiti egli metteva in opera il medesimo entusiasmo zelante, a giudicare dalla velocità con la quale, malgrado il bagaglio, i suoi due piedini ignudi si rincorrevano nella **polvere**: e dall'annuncio, simile a squillo di tromba, che egli lanciava nell'atrio dell'albergo: – C'è un Signore forestiero! [p. 128].
6. Un'altra volta, Anna, durante il suo giro per le botteghe (la spesa quotidiana era una delle sue mansioni), s'imbatté per istrada in sua madre che, il fascio dei compiti sotto il braccio, parlava da sola fitto fitto sorridendo amaramente. Ella era così immersa in tali sue riflessioni ad alta voce, che non si curava di tener sollevata la gonna, lasciandola strisciare nella **polvere**, e rasentò Anna senza vederla. [p. 140].

7. Ebbene, dopo aver detto tanto male di loro lasciate ch'io riguardi queste piccole mani. Innocenza e fugacità esse esprimono, e poi null'altro, se non forse un'affettuosa mestizia; come se tu già presentissi il giorno che queste due ricche favorite saranno **polvere**. [p. 153].
8. Un basso vento tropicale soffiava sulle vie della città dove, malgrado il calore estivo, la gente non lasciava i suoi **polverosi** abiti neri; fra questi nero-vestiti, si faceva incontro ad Anna il suo grazioso cugino vestito di bianco. [p. 216].
9. Edoardo avanzò ancora di qualche passo, e si arrestò in un viottolo al margine dei campi, appena pochi metri sotto i fabbricati. – Ho perduto le pantofole, – bisbigliò ridendo Anna, nel posare sulla **polvere** del viottolo i piedi nudi, allorché il cugino, ansante, la rimise a terra. [p. 219].
10. Così pensando, ella riprese la via di casa. Non lontano dal portone ritrovò le pantofole, e distrattamente, prima d'infilarsele, si chinò a nettarsi i piedi dalla **polvere** con un lembo della camicia da notte. [p. 223].
11. Sebbene molta gente di ceti diversi venisse ogni giorno a chieder notizie del malato, il servitore che aperse il portone guardò non senza stupore questa fanciulla sola, trasandata ed esangue, che lo interrogava nel più altezzoso dei modi. Notando le sue scarpette di tela rese grige dalla **polvere**, l'abito di cotone sgualcito, il cappello di paglia ordinaria sotto cui scintillava uno sguardo cattivo, con diffidenza egli le domandò il suo nome. [p. 234].
12. Per cui venivano poche clienti: erano per lo più vecchie gentildonne decadute, o piccole borghesi che non rinunciavano alla loro dignità di dame, oppure cortigiane con poca fortuna. La bottega era angusta e **polverosa**, e vi giacevano da anni feltri ormai scoloriti, spesso tarlati, piume vize e altri ornamenti senza più splendore. [pp. 269-270].
13. Di nuovo, Nicola rise, e dichiarò di conoscere un sortilegio che fuggava qualsiasi apparizione; ma, soggiunse, tali apparizioni esistevano solo nella fantasia degli ignoranti, giacché gli spiriti dei morti erano sotterrati con essi, e da tempo ridotti in **polvere**. E le loro figure si conservavano soltanto nella memoria superstiziosa dei vivi; quindi, sfidò la donna a mostrar coraggio entrando con lui fra quelle mura dirupate. [pp. 365-366].
14. Uno dei ragazzetti nominati da Francesco sedeva fra gli altri ai suoi giochi, su uno spiazzo poco lontano dalle «case rotte», allorché la donna sopravvenne con occhi di furia, e con voce acuta gli domandò se fosse lui che aveva chiamato Francesco per soprannome. Titubante e smarrito, l'accusato arrischiava una difesa: – Gli ho detto così perché... – ma Alessandra incominciò a percuoterlo con violenza selvaggia sulla nera testolina dai ricci **impolverati** e crespi. [p. 393].
15. Senonché, l'avversario, ahimè, non poteva più dargli soddisfazione: e Francesco s'avvide d'aver sfidato, a somiglianza del Generoso Hidalgo, uno che da gran tempo era fatto **polvere**. [p. 403].

16. Tutto ciò non era stato adoperato mai per altro uso che per la bella mostra; né rimosso mai dal cassettono se non per venire delicatamente nettato dalla **polvere**. [pp. 414-415].
17. Francesco era avvezzo a ritrovare, ad ogni sua visita, la mobilia e i noti oggetti conservati e disposti sempre allo stesso modo; le cartoline, le fotografie e i ritagli incollati in gran numero uno accanto all'altro su un fondo di cartone, e amorosamente incorniciati; gli arnesi e le stoviglie, usati fino all'estremo logoramento, rappezzati con diligenza e mai rassegnati a sparire; le vecchie vesti, che avevano assorbito **polvere**, estate, fango e fatica fin nell'intimo della tessitura; le lenzuola, infine, sontuosamente ricamate (i contadini del nostro villaggio hanno un grande rispetto per i luoghi dei loro riposi, per le camere dove la notte è signora e donde il lavoro giornaliero, come un profano, è escluso). [p. 415].
18. Il tappeto da tavola, finto orientale, con fili argentei nella trama, ne ricopriva il tavolino rotondo al centro. Sul quale si ammirava altresì il portafiori di peltro dorato, col suo mazzo di **polverosi** e tristi semprevivi. [pp. 459-460].
19. Si vide, dunque, nell'ora più popolosa del mattino, questa donna percorrere, con ordine, ogni strada e piazza del quartiere. Una precoce rigidità invernale era nell'aria, e la **polvere** delle strade era bagnata per una pioggia effimera, caduta sul far dell'alba; adesso il cielo era fermo, e coperto da una nube senza limiti e senza colore. [p. 485].
20. Tutti questi addobbi apparivano alquanto frusti, **impolverati**, sfrangiati e unti: una larga macchia di caffè deturpava il tappeto di stile arabo sul tavolino del solitario; la frangia del paralume, presso il canapè, aveva perduto gran parte delle sue multicolori perline; il parato di carta color paonazzo e oro aveva, in alto su una parete, un lembo strappato che pendeva scoprendo la calce del muro sottostante. [p. 510].
21. Quanto agli innumeri soprammobili di cui v'ho fatto cenno, non mi fermerò a descriverli: fra di essi, stavano in mostra ritratti bene incorniciati di signori e di dame in gran gala, o addirittura in abito da maschera, ch'io giudicai cantanti d'opera. E fra i ninnoli e la **polvere**, ogni tanto una buccia d'arancia o di caldarrosta, un involucri di cioccolatino, una scatola di confetti o di canditi svelavano la ghiottoneria della padrona. [p. 511].
22. Per via del piovasco sospeso, più fitto in distanza, non si scorgeva, della pianura, né orizzonte né confine: quanto appariva, era un campo angusto ma illimitato, sparso di **polvere** nera e di detriti, con qualche cumulo di carbone o catasta di travi. [p. 551].
23. Gesualdo era un oste, e la sua bottega, o cantina, si trovava a circa un chilometro da casa nostra, in una via del sobborgo, prossima alla strada provinciale e alla campagna. Sebbene fornita di tavoli e di panche essa era piuttosto una rivendita di vini che un'osteria, né Gesualdo poteva, nella buona stagione, ingrandire il cerchio della clientela esponendo qualche tavolino all'aperto,

- giacché nella via c'era appena spazio sufficiente per il passaggio dei carri e dei veicoli, i quali, per di più, vi sollevavano una gran **polvere**. [p. 554].
24. Eccomi dunque, fornita del mio cartocchetto, seduta sulla panca di fronte a mio padre, per ore, senz'altro divertimento se non, talvolta, ascoltare i suoni straziati e attutiti di un organetto fermatosi in quei dintorni. E osservare, guardando in su, per le finestre ad inferriata, i piedi dei passanti, il **polverone** sollevato dai veicoli e, nei casi più fortunati, un cane fermatosi ad annusare quegli odori sotterranei, il quale subito giudicava tali odori non troppo degni d'interesse, e scodinzolava via. [p. 556].
 25. D'altra parte, le sue pupille [di Francesco] già si velavano. Era questa l'ora ch'egli incominciava a discorrere nel comune dialetto della regione, per ingraziarsi, forse, i presenti. E poi, per adularli, adeguando la propria alla loro misera sorte, compativa se stesso, lamentandosi del proprio mestiere, del fumo e della **polvere** di carbone ch'era costretto a inghiottire ogni giorno, dei freddi notturni, dell'eterno rumore e via di seguito. [p. 559].
 26. In verità, m'impiastricciai non poco di vernice le mani maldestre; ma pure quelle scarpe **impolverate**, dalla suola consunta e dal tacco alla francese fiaccato e logoro, quelle adorate scarpette acquistarono un'apparenza più brillante per opera mia. Sì che, fatto il segno della croce, ringraziai Gesù Cristo per avermi assistito: non dubitavo, infatti, ch'Egli presiedesse a tutte le minuzie della mia vita quotidiana. [p. 586].
 27. Accostai gli scuri, affinché mia madre potesse riposarsi. Ella giaceva supina, coi piccoli piedi accostati l'uno all'altro nelle scarpette ricopertesì di **polvere**; aveva un lamento gentile, sempre più leggero, come una bambina che s'addormenta dopo un capriccio: e si assopì. [p. 590].
 28. Ma verso la metà di giugno, secondo il solito, le scuole si chiusero per le vacanze d'estate, e io potei dedicarmi tutta a lei. Ella pareva ormai non aver nessun interesse, né forza, né volontà, se non per la sua passione segreta. Non si occupava più delle faccende, e non le importava nulla che la **polvere** e il sudiciume invadessero le stanze; quanto a me, sebbene mi sforzassi di sostituirla, ero troppo inesperta, e debole e inetta, così che in casa regnava il peggior disordine. [p. 649].
 29. La grande luce del giorno annoiava mia madre e la indeboliva al punto ch'ella pareva caduta in una specie di continuo, leggero malore. Passava intere giornate mezzo svestita sul suo letto disfatto, quasi sorridendo nella sonnolenza, con gli occhi aperti e umidi. La più piccola fatica le dava disgusto, eppure ella si levava e, usciva qualche volta, anche nelle ore torride, non soltanto per le visite alla zia, ma apparentemente senza scopo alcuno. Ciò avveniva una o due volte alla settimana: talvolta io l'accompagnavo ed ella mi conduceva a certi squallidi e vecchi quartieri, ancor più poveri del nostro, e nei quali, in verità, io non vedevo nulla che mi attraesse. Ma ella, invece, pareva ricevere un turbamento quasi religioso dal loro sordido aspetto, e non era difficile indovinare che cercava laggiù delle immagini defunte. Altre volte, usciva da sola, e al suo ritorno, io capivo ch'era stata ancora laggiù, vedendo

le sue scarpe e vestiti coperti di **polvere**, i suoi pomelli infocati, gli occhi febbrili, e la sua nervosa malinconia. [pp. 651-652].

30. Si era in luglio, l'aria nella città era **polverosa** e soffocante, ma mia madre non soffriva più del gran caldo come al principio dell'estate. Guarita dell'inerzia che la sposava durante le lunghe ore di luce, parve a un tratto, come le piante dei climi aridi, attingere nell'aridità la propria esuberanza, la propria forma irregolare e fantastica. [p. 656].
31. Lo spirito che presiede alle fanciullaggini e ai giochi, signorile spirito che fugge la promiscuità e si accompagna a pochi mortali, la vide, mentre, in gara con la morte, ella spiegava la pompa delle sue donnesche fantasie, e s'innamorò di questa bianca pavona. Egli la volle vittoriosa almeno per gioco (altro campo di battaglia non gli è concesso), e ciò che per altri sarebbe solo sconfitta, rovina e **polvere** si trasformò per Anna in certezza, diletto e signoria. [p. 690].
32. Le finestruole della cantina non lasciavano scorgere che il selciato **polveroso** e deserto, soltanto da quella in fondo s'intravedeva un lembo di sterposa, gialla campagna. [p. 705].
33. Qualche rado cliente interrompeva ogni tanto il leggero sonno dell'oste; il quale, riscuotendosi al rumore dei passi giù per la scaletta, si drizzava di malavoglia. Eran, però, sempre clienti di passaggio, i quali non prendevan posto ai tavolini, ma si facevano servire al banco, e ripartivano frettolosi: per esempio, un giovane meccanico tutto **impolverato** che fermò il suo camion, a motore acceso, dinanzi alla cantina; e vuotato in un sorso il suo bicchiere buttò una moneta sul banco e risalì di corsa al camion che dopo un secondo s'allontanò con fracasso. [pp. 705-706].
34. Passò in tal modo, io credo, circa un'ora. La luce mutava insensibilmente colore, facendosi rossastra e più pacata, come quando il sole percorre la curva di ponente; e benché l'aria avvampasse tuttavia, si vedeva, di là dalle finestruole, la **polvere** della strada sollevarsi ai primi soffi del vento d'ovest il quale, ogni giorno d'estate, viene ad annunciare che il pomeriggio declina. [p. 706].
35. Ero grondante di sudore, e i miei piedi, nudi nei sandali estivi, eran grigi di **polvere** fin sulle caviglie. Il cuore mi pulsava in gola, e ardevo di sete, ma le mie furie incalzanti mi tolsero fin la volontà di bere. [p. 709].
36. Adesso, m'umiliava il sentirmi esausta, e **polverosa** e sudata a motivo di lui; soprattutto la mia spalla indolenzita m'umiliava, a tal punto che, fra i singulti, io la morsi a sangue. [p. 710].

Note

¹ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1948. Per il *word spotting* si è tuttavia ricorso all'edizione elettronica (e-book), introduzione di C. Garboli, Torino, Einaudi, 2013; e da quest'edizione sono riprese le citazioni dal romanzo, a meno che

-
- non venga specificato altrimenti, e per comodità, e per non ingombrare l'apparato, in nota si riporterà solamente il numero della pagina.
- ² G. Lukács, *La finestra sul Danubio* (intervista a A. Barbato), «L'Espresso», 20 maggio 1962; ora in Elsa Morante, *Opere*, 2 voll., a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988 e 1990, II, pp. 1675-1677; cfr. anche L. Lattarulo, *Il giudizio di Lukács su Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, S. Buttò, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2006, pp. 67-71.
- ³ P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», vol. 21, n. 47/48, giugno-dicembre 1994, pp. 11-36; 13.
- ⁴ Riporto, per comprenderne meglio il contesto, la citazione perfetta: «Ero convinta che il romanzo, come lo si intendeva nell'Ottocento (per la verità la nozione di romanzo, per me, è molto più vasta: l'*Iliade*, e la *Bhagavad-Gita* sono dei romanzi) era in agonia. Allora, io ho voluto fare quello che per i poemi cavallereschi ha fatto Ariosto: scrivere l'ultimo e uccidere il genere. Io volevo scrivere l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra, e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo!», ripresa da un'intervista rilasciata a M. David, *Entretien*, «Le monde», 13 aprile 1968; poi, e da qui cito, nella *Cronologia* in E. Morante, *Opere*, cit., I, pp. LVI-LVII.
- ⁵ Qui, per quanto nel testo non si faccia riferimento al testo morantiano, il riferimento teorico è R. Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- ⁶ Cfr. G. Cascio, «Credo che i giornali siano fatti apposta per fare impazzire»: *Elsa Morante e la stampa periodica*, in *Letteratura e giornalismo*, vol. V: *Giornalisti o scrittori?*, a cura di D. Marcheschi, Venezia, Marsilio-Fondazione Dino Terra, 2024, pp. 105-124.
- ⁷ Sul tema, da una prospettiva che combina storia materiale e filosofia, si rimanda a J.A. Amato, *Dust: A History of the Small and Invisible*, Oakland, University of California Press, 2000.
- ⁸ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957; Jean Starobinski, *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Paris, Gallimard, 2016; C. Segre, *Du motif à la fonction, et vice versa*, «Communications», n. 47, 1988, pp. 9-22.
- ⁹ p. 31, p. 47, p. 76, p. 128, p. 140, p. 153, p. 219, p. 223, p. 234, pp. 365-366, p. 403, pp. 414-415, p. 415, p. 485, p. 511, p. 551, p. 554, p. 559, p. 590, p. 649, pp. 651-652, p. 690, p. 706, p. 709.
- ¹⁰ p. 48, p. 216, pp. 269-270, pp. 459-460, p. 656, p. 705, p. 710.
- ¹¹ p. 393, p. 510, p. 586, pp. 705-706.
- ¹² p. 556.
- ¹³ p. 153.
- ¹⁴ p. 393.
- ¹⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, in Id., *Opere*, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 2002, p. 453.
- ¹⁶ G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 208.
- ¹⁷ Riprendo il concetto dal volume di E. Morante, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di G. Fofi, Torino, Einaudi, 2017.
- ¹⁸ Cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, in particolare il capitolo 7: «Tema/motivo».
- ¹⁹ C. Garboli, *Introduzione*, in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 24.

²⁰ p. 690.

²¹ P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 17.

²² G. Cascio, *Elsa Morante's Pictorial References and Ekphrasis in «Alibi»: from Carpaccio to Silvestro Lega*, in *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, a cura di S. Lucamante, Madison (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 129-139.

²³ Il riferimento è alla distinzione degli impulsi fondamentali dell'arte in F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872]; e poi *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus* [1886].

²⁴ G. Cascio, *L'estetica dell'ebreo e del cristiano nei racconti de «Lo scialle andaluso» di Elsa Morante*, in *Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*, a cura di R. Speelman *et al.*, Utrecht, Igitur, 2007, pp. 40-45.

²⁵ R. Longhi, *Gli squarcioneschi*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di C. Acidini e M.C. Bandera, con un saggio introduttivo di L. Bolzoni, Torino, Einaudi, 2024, p. 690.

²⁶ U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, Milano, Mondadori, 2019, vv. 29-31.

²⁷ Per questo rimando a L. Dell'Aia, *La ferita inflitta sul corpo dalla Storia: Elsa Morante fra spiritualità occidentale e orientale*, «Between», vol. 1, n. 2, novembre 2011, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/281/260> (accesso effettuato in data 4 ottobre 2025).

²⁸ A dare prova del mio assunto, trascrivo quello che, con buona probabilità, è il passo che mostra con vigore come Morante si sia sempre espressa contro alcune idee correnti: «Questo palazzo, – mi disse, – è l'oggetto più caro che ho posseduto sulla terra, e perciò lo lascio a te. Ti lascio pure certi denari che ho alla Banca a Napoli, così, aggiungendoli alla proprietà di tuo padre, diventerai quasi un signore. È una grande soddisfazione per me il pensiero che tu potrai risparmiarti di lavorare, perché il lavoro non è per gli uomini, è per i ciucciarelli. Anche una fatica, magari, può dar gusto qualche volta, purché non sia un lavoro. Una fatica oziosa può riuscire utile e simpatica, ma il lavoro, invece, è una cosa inutile, e mortifica la fantasia. A ogni modo, se per caso non ti bastassero i soldi, e tu dovessi proprio adattarti a un lavoro, ti consiglio un mestiere che favorisca la fantasia quanto più è possibile, per esempio lo spedizioniere. Ma vivere senza nessun mestiere è la miglior cosa: magari accontentarsi di mangiare pane solo, purché non sia guadagnato.»: E. Morante, *L'isola di Arturo*, in Ead., *Opere*, cit., I, pp. 1014-1015.

²⁹ p. 84; corsivi miei.

³⁰ p. 218; corsivi miei.

³¹ Morante specifica questa distinzione nel suo saggio sul Beato Angelico, dove afferma: «La proprietà sacrosanta e preziosa degli idioti – la loro cultura stupenda, la poesia popolare – è in quei giorni una creatura viva, respirante, piena di grazia e di salute. Le storie straordinarie che essa fornisce al Beato (fortunato) riferiscono la perfetta realtà della natura, più vera di qualsiasi "realtà" storica»: E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, in Ead., *Opere*, cit., II, p. 1566.

FABRIZIO SCRIVANO

Italo Calvino e la polvere. Materia, immaginazione, identità

ABSTRACT: Italo Calvino and Dust. Matter, Imagination, Identity. Calvino sporadically uses the figure of dust. However, it is neither marginal nor harmless. Dust is a metaphor for a material that disintegrates and contradicts all apparent solidity; it is a curtain that inhibits vision and the transparency of the gaze, yet Calvino also considers it to be the substance of which imagination is made. This article mainly focuses on some of Calvino's later writings, such as *Collezione di sabbia* and *Palomar*.

KEYWORDS: Italo Calvino, 20th-century Italian Literature, Philosophical Narrative, Essay and Storytelling.

C'è una buona parte di polvere che arriva dallo spazio, pulviscolo cosmico, infinitesimi granelli di comete e di meteoriti che ricadono sulla terra, così il pianeta aumenta di peso ogni anno, ogni anno la terra pesa diecimila tonnellate in più, diecimila tonnellate di polvere.

Daniele Del Giudice, *L'uomo della polvere*, 1997



Fig 1.

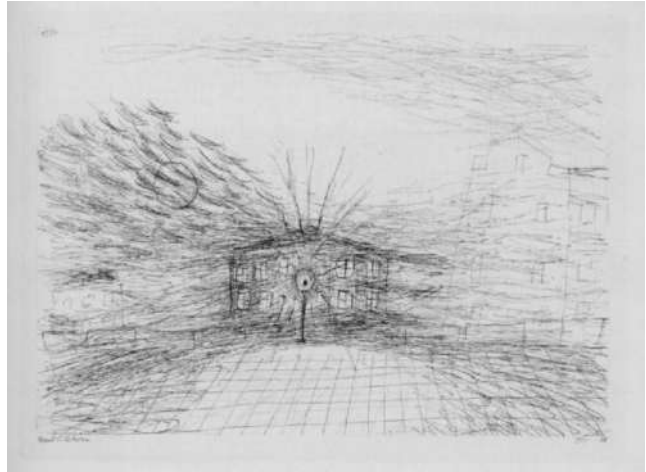


Fig. 2

Le due immagini (fig. 1 e fig. 2) sono la copertina dell'edizione Einaudi che raccoglieva in volume due racconti di Italo Calvino, *La nuvola di smog* e *La formica argentina* (Torino, Einaudi, 1965)¹, e il disegno di Paul Klee, *Mond und Laterne - Belgradstrasse, München* (1911, cm17.5x25.5), dal quale è tratto il particolare. Klee era un appassionato della coppia luna e lanterna, un po' per il

fascino della differenza di aloni e scie prodotte dalle due sorgenti luminose, un po' per la possibilità di confondere tra di loro i due oggetti. In quegli anni, alcune copertine dei libri di Calvino ebbero una *facies* kleeiana, come *La giornata di uno scrutatore* del 1963 e *il Marcovaldo* del 1966. Purtroppo, non ho avuto modo di raccogliere notizie certe sulla scelta di quell'immagine (si sa che Calvino vi collaborava come con tutto quel che riguardava il paratesto²), perché sarebbe importante sapere se all'autore si debba anche il restringimento del campo visivo su una sezione delimitata dell'immagine rispetto al resto dello spazio disegnato da Klee (come si vede nelle immagini di apertura).

Il particolare (che plausibilmente si concentra nella rappresentazione dell'effetto "nuvola") taglia via la lampada e preferisce concentrarsi lì dove si addensano brevi segmenti leggermente curvi, che incrociando la luna (il piccolo tondo senza luminescenza) producono un aspetto frammentario e pulviscolare. Gli effetti che la luce della lampada produrrebbe su quella coltre leggera, già deboli nella figura di Klee, vengono resi innocui, indistinguibili, non evocabili: si mostra un insieme di raggi spezzati, che forma una coltre tenuemente solida che contrasta il diffondersi della sola luminosità lunare. A guardar meglio il ritaglio in copertina, certo, andrà immaginato che la luce si incrocia e mescola all'aria, forse al vento, comunque a un fluido pregno di microparticelle che si addensano nel movimento e da esso orientate in una stessa direzione, forse semplicemente mosse, spinte ambiguamente da una o più forze. L'insieme crea una cortina, mista di luce e nebbiolina, che avvolge oggetti nel paesaggio: pare una metafora della porosità della materia, che pone questioni almeno in tre aspetti prospettici: la continuità spaziale, il rapporto tra superficie e profondità, la relazione tra segno e riconoscimento. Forse è più semplice pensare che in quel ritaglio redazionale non ci fosse una vera intenzione, se non quella molto superficiale, come s'è detto, di concentrare lo sguardo sulle parole "nuvola" e "smog", cioè avanzare un'analogia indefinita basata sull'occlusione della vista (luce) che subito si associa a una cortina di particelle condensate, e nel contempo, dato il paesaggio kleeiano, escludere una qualsiasi associazione a una visione di nuvola felice nel cielo ma piuttosto evidenziarne l'esistenza forzata in un ambiente artificiale, com'è appunto una nuvola di smog.

Ma il dato meno immediato e comunque saliente di questa immagine è la non compattezza della nuvolosità, il fatto, cioè, che la densità dell'aria renda la vista confusa ma lasci ancora visibili gli oggetti. Secondo la ricostruzione topografica dell'*Atlante Calvino*, un'immagine quantitativamente presente nell'opera di Calvino è proprio quella della nebbia, che nell'*Atlante* è stata associata al modo in

cui l'autore ha sempre mostrato attenzione metodologica (e quasi riverenza emotiva) al ruolo del dubbio nell'azione di osservare e raccontare, sia nel porgere gli oggetti narrati sia nel mostrare l'azione narrante³. Questa lettura, che si è dimostrata molto produttiva e capace di tracciare linee interpretative che scorrono lungo l'intera produzione calviniana, lascia anche la possibilità di interrogare un altro aspetto della sua poetica, che riguarda forse più da vicino la costituzione della materia, non tanto come conoscenza che risponda a una verificabilità scientifica o a un'interrogazione filosofica, ma come argomento di immaginazione letteraria e linguistica. Potremmo quindi cominciare provando a dire qualcosa su questo tema, che riguarda la relazione tra visione e materia, che trova una forte sfida nell'idea e nell'immagine della polvere.

Il caso polvere, in Calvino, in quanto figura, è interessante per vari motivi, ascrivibili sia all'immaginazione della materia sia per una relazione astratta e traslata, che riguarda la relazione tra l'ordine dei segni e la ragione umana. Nelle *Lezioni americane* Calvino fa riferimento a questa sostanza, e ci ragiona sopra proprio a proposito della scrittura. Nella prima lezione, *Leggerezza*, è quasi ovvio trovarla. Cosa ci potrebbe essere di più sottile, intangibile e corpuscolare della polvere? «Il *De rerum natura* di Lucrezio», scrive Calvino, «è la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero»⁴. Osserva inoltre che se è tanto evidente che per Lucrezio è prioritario fondare la realtà sulla materia, non bisogna lasciarsi sfuggire che la materia è anche fatta di vuoti e mancanze, «di corpuscoli invisibili» per cui «il vuoto è altrettanto concreto»: la libertà di movimento degli atomi è necessaria per garantire tutte le «infinite potenzialità imprevedibili», che è «poesia dell'invisibile». E nel definire la materia/realtà per Lucrezio scrive: «Questa polverizzazione della realtà si estende anche agli aspetti visibili», elencando quindi i passi del *De rerum natura*, in cui una materia si presenta all'occhio come inafferrabile e opaca: massa informe come i granelli della polvere che vorticano sospesi nel vuoto dei raggi di luce («vedrai molti corpi minuscoli vorticare in molteplici modi nel vuoto nella luce stessa dei raggi», Lucrezio, *DRN*, II, vv. 116-118), o come le conchiglie radunate dalle onde che appaiono indistinte nonostante siano diverse l'una dall'altra (Lucrezio, *DRN*, II, vv. 374-376) e infine i fili sottili del ragnò, che ci prendono alla sprovvista («[non sentiamo] le tele de' ragni quando vi rimaniamo impigliati», Lucrezio, *DRN*, III, vv. 383-384). Quella della visibilità pare dunque essere per Calvino una soglia dei corpi leggeri o piccolissimi, ma anche della materia sottile

che non s'addensa abbastanza per essere percepita dal tatto come qualcosa di integro e intero, come qualcosa dotato d'identità. L'elenco lucreziano di cose che non sono percepibili al tatto è più lungo (*DRN*, III, vv. 370-395). Non siamo in grado di sentire la polvere o la creta che aderisce al corpo, né avvertiamo la nebbia notturna (cioè non sentiamo sulla pelle l'umidità sospesa nell'aria), non avvertiamo le tele dei ragni né i loro corpi se ci cadono in testa, né le piume degli uccelli né i pollini, neppure sentiamo i piccoli animali che camminano sul nostro corpo. In mondi decisamente più asettici, come il nostro, questo tipo di insensibilità forse è sconosciuto. La mancanza di sensazione tattile viene spiegata da Lucrezio col fatto che i corpi hanno parti di vuoto così estese da non colpire immediatamente le superfici sensorie. Gli atomi si compenetrano e il contatto è avvertito in un intervallo di tempo più lungo. E certo non va trascurato il fatto che la spiegazione lucreziana, nel libro III, serve a far luce sulla relazione mente-corpo, alla ricerca di quell'energia materiale chiamata "anima" che, come ogni materia, è composta da atomi ed è tanto porosa da non poter essere percepita dal corpo in cui circola liberamente.

Naturalmente, l'argomentazione di Calvino vuole dar conto di «due vocazioni opposte che si contendono il campo attraverso i secoli: l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo d'impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni» (*Lezioni*, p. 16). In questa estrema e poi postuma rappresentazione della propria poetica, alla figura della polvere viene consegnato un ruolo cardinale sebbene non esclusivo, proprio per essere una figura dell'instabilità e della friabilità che porta verso la leggerezza. Sarebbe forse contraddittorio rispetto all'oggetto sperare di trovare una compatta esposizione della figura della polvere; ma al di là dello scherzo, proveremo a raccogliere, anzi a raggranellare un mucchietto limitato di suggestioni sparse in alcuni testi di Calvino.

Con *Collezione di sabbia*, l'ultima raccolta di articoli scritti tra gli anni '70 e '80 per i giornali, Calvino metteva in primo piano già nel titolo una materia inafferrabile (la letteratura? l'intelligenza? l'immaginazione? la memoria? il mondo?) che può considerarsi un parente stretto della polvere. Nei 38 pezzi di cui si compone il libro, il fascino per la parcellizzazione ricorre spessissimo, nonostante gli articoli siano dedicati agli argomenti più vari. Non vorrei sostenere che sia proprio la polverizzazione dell'esperienza il filo rosso che li collega, ma certo potrebbe legittimamente aspirare a questo ruolo, magari sotterraneo e carsico,

se non si sapesse fin troppo bene quanto sia difficile tenere l'immaginazione calviniana agganciata a un unico tema. La silloge prende il titolo dal primo articolo, che risale al 1974, recensione a una mostra parigina di «collezioni strane»⁵. In particolare, la collezione di sabbie provenienti da tutto il mondo, raccolte e immobilizzate in ampole, gli sembra avere un significato metacollezionistico e metaletterario insieme: ogni collezione, scrive, ha lo scopo di triturare «la vita in un pulviscolo di granelli» e in particolare quella di sabbia, quasi all'inverso, ambisce ad «avere per sé la sostanza sabbiosa di tutte le cose, toccare la struttura silicea dell'esistenza». L'osservazione è spunto per una riflessione blandamente autobiografica sul fare letteratura: pensando alla lunga fila di parole messe insieme in una vita dedicata alla scrittura, pare a Calvino che l'unico modo di dargli senso sia, proprio come l'inafferrabile mucchio di granelli depositato nelle ampole da collezione, quello di considerarle un mucchio di parole, un residuo di grattature ed erosioni del mondo, traccia ferma e compiuta dell'esperienza⁶.

Nel 1981, ancora, scrivendo delle sculture di Fausto Melotti in esposizione al Forte Belvedere di Firenze, Calvino elabora un'altra immagine, pensando a un botta e risposta tra una solida fortezza e uno sciame di effimere che su di essa s'è posato. La fortezza reclama la sua solidità e durevolezza come sintomo di un'esistenza stabile e veramente tale, il contrario di questo stato caotico e breve che caratterizza gli efemeroterri. In coro, le effimere rispondono invece che la loro fragilità, inquietezza e agilità sono l'unico modo per impedire che il vuoto, che può essere indifferentemente un vuoto-vuoto o un vuoto-pieno, non conquisti tutto lo spazio: «Noi guizziamo nel vuoto come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi non resta che il vuoto onnipotente [...] che schiaccia il mondo, il vuoto il cui potere annientatore si riveste di fortezze compatte, il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile» (*CdS*, p. 83). La tendenza della vita a manifestarsi in una dimensione corpuscolare, misteriosamente caotica e rapidamente transitoria, viene riproposta qui in opposizione alla pienezza della forma, che ostacola ogni movimento vitale. Il concetto non è nuovo, se vi ravvisiamo la figura post-nietzschiana (e largamente confluita nel '900) dell'opposizione tra vita e forma, ma l'immagine, che rimanda alla necessità di fondare la consapevolezza su una materia polverizzata, priva di uniformità e durata, ha un carattere originale e complesso.

La luce negli occhi è la recensione di un libro di Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea*, in cui si racconta la storia delle spiegazioni scientifiche del sistema visivo occhio-cervello⁷. Dopo aver esposto il racconto dell'autore, Calvino osserva che

Pierantoni spiega gli avanzamenti del pensiero scientifico come strettamente legati alla conservazione di miti: ma ben lontano dal vederci una remora, Calvino pensa ai miti come a degli apparati di ricezione, che fanno vedere in forma striata ciò che potrebbe avere un aspetto compatto. Parla metaforicamente, s'intende, per dire che le narrazioni su cui si fondano i discorsi rendono pulviscolare quel che avrebbe una sua propria compattezza «a somiglianza dei fotorecettori che condizionano la nostra vista e fanno sì che guardando le stelle le vediamo raggiate mentre in realtà dovrebbero apparirci multiformi» (*CdS*, p. 126).

Già da questi tre luoghi si capisce che per Calvino pare importante riuscire a cogliere lo spazio interstiziale, e che cosa migliore per penetrare ciò che appare solido e compatto è quello di infiltrarsi, o con l'occhio e con il corpo, dentro i suoi vuoti. Ma per farlo bisogna anche immaginare che i corpi, umani e no, siano polverosi, ingannevolmente compatti, mera aggregazione che produce un sogno di identità ma fragile e temporanea. Del resto, come non ricordare che una delle creazioni di personaggi più atipiche e voluttuosamente ambigue fu quella di Agilulfo, il *Cavaliere inesistente* (1959)? Secondo Suor Teodora, la sedicente suora-guerriera che racconta, era un tempo in cui ci si preoccupava poco di possedere un'identità stabile e precisa e quindi tanta energia identitaria girava nel vuoto: «Poteva pure darsi allora che in un punto questa volontà e coscienza di sé, così diluita, si condensasse, facesse grumo, come l'impercettibile pulviscolo acquoreo si condensa in fiocchi di nuvole, e questo groppo, per caso o per istinto, s'imbattesse in un nome»⁸. Come si condensa, così svanisce l'energia impalpabile di Agilulfo, che rinuncia alla volontà di tenerla insieme quando è tradito dalla sconessione tra apparenza e identità: certo di essere la causa di un incesto, cioè l'incontro tra Sofronia, che ha salvato dopo tante peripezie e Torrismondo, ritenuti erroneamente fratelli, decide di abbandonare la bianca, lucente armatura che dava consistenza al vuoto che lui era, proprio un attimo prima che la complicata attribuzione dell'identità dei co-protagonisti si chiarisca. L'opposto dell'identità, forse anche comicamente, è la polvere, quel che raggiunge un'invisibile e intangibile consistenza corpuscolare. Ciò, almeno, è anche segno di una lunga fedeltà a un'immagine.

In *Collezione di sabbia*, ora impegnato nella forma della scrittura saggistica, Calvino abbandona la metafora del corpo per occuparsi più da vicino dell'inconsistenza destrutturata dei segni umani: i resti delle scorticature del mondo vissuto di cui egli stesso è autore (le parole che ha scritto), le statue leggere di Melotti che si ergono come effimere contro la durata della forma-forzezza e

l'analogia tra polvere della narrazione mitologica e le striature che produce l'occhio. Che il reticolo dei segni e segnali sia un oggetto privilegiato dell'immagine della polverosità, lo si riscontra anche nella recensione al visionario libro di Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*⁹. Da questo testo, Calvino è colpito in particolare sia per l'uso parodico dell'idea di enciclopedia, adottato per mostrare un universo di esseri inventati, sia dall'elegante scrittura asemica, che restituisce un senso di lingua estranea e indecifrabile. Sotto questo equilibrio di forme grafiche vi scova però la turbolenta legge della metamorfosi, che gli pare virare senza freni verso un'enciclopedia teratologica arbitraria, inquietante e incontrollabile. La sua attenzione di lettore si concentra su certe apparenze corpuscolari che genererebbero ogni metamorfosi e spiega che sono «le uniche forme indefinibili nel cosmorama serafiniano [...] Esseri di forma affine appaiono come corpuscoli luminosi (fotoni?) in uno sciame che vola fuori da un fanale» (*CdS*, p. 151). Ma l'eccezione, a conclusione della lettura e del *Codex*, pare trasformarsi in regola: «Alla fine il destino di ogni scrittura è di cadere in polvere, e pure della mano scrivente non resta che lo scheletro. Righe e parole si staccano dalla pagina, si sbriciolano, e dai mucchietti di polvere ecco che spuntano fuori gli esserini color arcobaleno e si mettono a saltare. Il principio vitale di tutte le metamorfosi e di tutti gli alfabeti riprende il suo ciclo» (*CdS*, p. 153). Non c'è bisogno di insistere su quanto ritornino termini e immagini già incontrati per descrivere la parzialità in durata e materia di tutte le concrezioni segniche, sempre usate per riparare al vuoto e allo stesso tempo per demolire il pieno.

Si può anche pensare che la friabilità della materia sia immagine del rapporto tra invenzione e ripetizione, tra norma e scarto, tra accettazione e rifiuto, e che individuare nella polvere un'ontologia, tanto concreta quanto astratta, sia appena uno strumento retorico per accreditare un'ideologia della transitorietà. Non ci sarebbe niente di male visto che Calvino è più mosso dalla volontà di produrre incertezze e aprire l'immaginazione a prospettive improbabili piuttosto che proporre spiegazioni, ma certo questo puntare sulla polvere come evidenza di un altalenante rapporto tra cosa e non-cosa (cos'è davvero la polvere?), ci dice almeno qualcosa di più sul rapporto con l'opacità, un concetto che sembra conquistare la sua prospettiva soprattutto negli ultimi anni.

Intanto, vale la pena continuare il tour dentro *Collezione di sabbia* con uno degli articoli di un viaggio compiuto in Giappone nel 1976, *La luna corre dietro alla luna*: qui si parla dei giardini zen di Kyoto, fatti di sabbia, notoriamente modellata per produrre astrazioni paesaggistiche, e in particolare si ricorda uno di

questi giardini bagnati dalla pioggia e quindi pieno di riflessi ottici che creano duplicazione di immagini e forme. A esempio della duplicazione, Calvino cita un breve componimento di Tarufu Inagachi scritto nel primo '900 in cui il riflesso della luna acquisisce magicamente autonomia:

Una sera, la luna cammina per la strada portando se stessa nel taschino. Sul pendio le si è sciolto il laccio d'una scarpa. La luna si china ad allacciare la scarpa e le cade di tasca la luna, che si mette a rotolare veloce per la via asfaltata bagnata dalla pioggia improvvisa. La luna corre dietro alla luna, ma la distanza cresce, per l'accelerazione di gravità della luna che rotola. E la luna perde se stessa nella nebbia azzurra giù in fondo al pendio.

Importante notare che per Calvino la materia che si sgretola nella luce è una parcellizzazione dell'identità, che poi trova nella figura della duplicazione una specie di pausa, di sosta, di approdo in cui guardare con un relativo nitore, capace di anticipare di un soffio la dissolvenza nell'aria, e insomma la polverizzazione dell'immagine¹⁰.

Vorrei chiudere le occorrenze "polverose" in *Collezione di sabbia* con un racconto relativo a un viaggio del 1975 in Iran, *Le fiamme in fiamme*, in cui la religione che venera Ahura Mazda (zoroastrismo) suggerisce a Calvino un'apocalittica continuità tra il rito di cura del fuoco eterno e le pulsioni che muovono il pensiero scientifico moderno, «che ha un fondamento tragico» nel dissolversi dell'universo «in una nube di calore. Dei mondi vivibili e visibili resterà solo un pulviscolo di particelle che non ritroveranno più una forma» (*CdS*, p. 215). Nello specifico è il fuoco nella sua potenzialità polverizzante a occupare il primo piano di questa riflessione, paragonato alla forza del tempo che «sempre punta verso il suo fine: consumare e consumarsi». Quindi, a prenderlo in parola, la polvere non sarebbe che il segno vivibile e visibile della fine, un'anticipazione del futuro in cui però il presente si presenta e, come dire, galleggia nel vuoto del tempo.

Abbiamo visto che la polvere si associa spesso a varie altre materie che le assomigliano, e già tale somiglianza corrisponde a un senso di frantumazione del mondo percepito. La polvere si confonde con la nebbia perché è impalpabile e tuttavia crea una cortina alla visibilità; con le nuvole, perché si sposta leggera conservando il suo aspetto di compatta friabilità; può diventare una massa insidiosa come lo smog; è inafferrabile e granulosa come la sabbia; può essere presa per cenere. Tutte queste somiglianze, il cui elenco certo si allungherebbe solo allargando un po' la ricerca ad altre pagine calviniane, ci parlano della stessa figura: aggregare la materia da elementi infinitesimali, rendere solido ciò che non ha

corposità, condensare una forma a partire da elementi caotici. Qualcosa di misterioso (non si conoscono le leggi del caso) eppure è un fenomeno sempre presente e disponibile (si compone e ricompone in continuazione). Non c'è assolutamente alcun dubbio che la polvere, in questi termini, altro non sia che l'immaginazione, produttrice di situazioni instabili che è sempre necessario ricomporre anche quando prende corpo nelle materie che manipola e trasforma. Prima di tutto il linguaggio, le frasi, le parole, le sillabe, i fonemi e le lettere dell'alfabeto, insomma la scrittura nella sua banale qualità di strumento che serve a dire e a conservare il messaggio nel tempo.

Ma dietro a questa materia pulviscolare (negli anni '80 è forse la parola più ricorrente associata a diverse situazioni), materia pulviscolare instabile però sempre addensata in qualcosa, si annida un altro tema, che per Calvino stesso era vertiginoso: l'identità. Cos'è davvero uguale a sé, che permane nel tempo in modo durevole per potere riconoscersi nei cambiamenti e nelle metamorfosi? Cosa ci fa sentire persone singolari e definite? Il mondo è fluttuante in tutte le sue apparenze, in fondo, e pare costringere chi lo abita a una frequente se non continua modificazione. Conoscere e fare esperienza, per Calvino, non è tanto l'accumulo di sapere o il perfezionamento di un metodo di condotta, quanto piuttosto la capacità di assecondare le situazioni in rapido sviluppo, nel rapido cambiarsi delle relazioni che definiscono ruoli e possibilità. La polvere rappresenta confusione e disorientamento, il pulviscolo è una materia sottile che compenetra invisibile e si propaga nello spazio in masse cangianti.

Potremmo anche dire che immaginare e riconoscersi sono due azioni complementari e ugualmente fragili.

Vale quindi la pena di fare un'ultima ricognizione senza allontanarsi dal periodo anni '80 nel quale ci siamo soffermati con più attenzione. E naturalmente il testo principale cui rivolgersi è *Palomar*, che esce per Einaudi nel 1983 come prodotto di una complicata elaborazione in cui accumulo e scarto giocano ruoli ugualmente fondamentali¹¹. In molti episodi che lo trovano a fare esperienza, il signor Palomar si imbatte in situazioni che gli sollecitano riflessioni sul rapporto tra incommensurabile e indefinito. In *Il prato infinito* Palomar è alle prese con il fastidio di ritrovare troppo spesso erbe clandestine a comporre l'aspetto artificiale del prato che lui ha in mente. Le sradica, ma quelle non smettono di contaminare, finché faticosamente realizza che sono troppe per poter essere eliminate e quindi decide che anch'esse fanno parte della nozione di prato, seppur come sottoinsieme. Il problema rimane comunque quello di poter distinguere tra insieme e sue parti, se

sia ciascuna di queste parti a focalizzare l'intero prato ovvero la nozione generale di prato annulli la specificità dei gruppi di erbe che lo compongono. A questo punto, siamo alla fine del racconto, scatta la similitudine cosmica: applica ciò che ha pensato del prato all'intero universo, e gli sembra che entrambi oscillino tra un ordine imperscrutabile e la proliferazione caotica, quello di fili e ciuffi d'erbe, questo di «corpi celesti, nebuloso, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi...»¹².

In un altro racconto, *L'invasione degli storni*, troviamo un'interessante trasversalità di immagine a proposito del passaggio degli stormi nei cieli di Roma, che com'è noto formano nel cielo straordinarie figure effimere sullo sfondo colorato del tramonto. Al di là dei motivi che spingono a queste acrobazie durante la migrazione, Palomar si concentra su ciò che vede: «Nell'aria viola del tramonto egli guarda affiorare da una parte del cielo un pulviscolo minutissimo, una nuvola d'ali che volano» (*RR*, III, p. 925). Ancora una volta corpi, nel loro insieme caotico, vengono assomigliati a nuvole e pulviscolo atmosferico. La visione è ansiogena per Palomar, perché «si tratta di una folla aerea che sembra sempre stia per diradarsi e disperdersi, come granelli d'una polverina in sospensione in un liquido, e invece continuamente s'addensa come se da un condotto invisibile continuasse il gettito di particelle vorticanti, senza però mai arrivare a saturazione» (*RR*, III, p. 926). Quando cerca di fissare gli stormi come una massa compatta seppur rapida nel movimento, si accorge che per quanto ogni singolo uccello possa essere ricondotto a un'astrazione puntiforme, altrettanto vertiginoso è l'aprirsi del vuoto tra un corpo e l'altro. La cosa davvero insopportabile per lui è il fatto che lo stesso movimento degli uccelli e di ogni singolo uccello crei delle illusioni: sembrano tra di loro solidali, invece la loro massa è composta da traiettorie diverse. Qualche volta sembrano concentrarsi come quando «una calamita nascosta sotto un foglio attira la limatura di ferro componendo disegni che diventano ora più scuri ora più chiari», (il riferimento ad alcune prove dell'arte cinetica è più che evidente), ma che «alla fine si disfano e lasciano sul foglio bianco una picchiettatura di frammenti dispersi» (*RR*, III, p. 927). Nella pagina successiva, ancora una nuova similitudine di questa frantumazione: nel globo che formano in volo, Palomar vede che i volatili precipitano come la sabbia in una clessidra, ma subito, invece di addensarsi in maniera definitiva, la stessa massa si dissolve. La rapidità pare concorrere con il tempo in una corsa che non ha davvero una meta, se non temuta. Non si può fare a meno, in questo caso, di collegare le similitudini di questa apparizione con alcune dichiarazioni leggibili nelle *Lezioni americane*, cioè lì dove in "Rapidità", nel

rievocare il proprio bisogno di far procedere rapidamente l'azione, e dopo aver sottolineato che ogni orologio è presagio della morte necessaria, assegna al tempo la sola funzione di far sedimentare «ogni contingenza effimera» (*Lezioni*, p. 53). Palomar, allora, quando viene preso allo stomaco dalla vertigine del volteggio di storni, figura lo stato d'animo disarmato dello scrittore Calvino, alle prese con il tentativo di dare corposità e densità agli eventi e all'esperienza¹³.

Comica è invece la convergenza prodotta nel racconto *La pantofola spaiata*, in cui si ironizza in parte sull'effetto farfalla in parte sulla mania di sistemare oggetti singoli nella globalità spazio-temporale. Il signor Palomar ha acquistato sbadatamente un paio di ciabatte di numero diverso: non può sapere se il disordine che c'è nel mucchio di pantofole, perché in esso si annida un'altra coppia spaiata, sia destinato a rivelarsi subito, a covare per anni e anni come effetto potenziale, oppure sia stato riparato proprio con la sua coppia spaiata: «Ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti» (*RR*, III, p. 959). In questo caso, il ricorso alla polvere ha a che fare con l'incommensurabile, dal momento che il rapporto atteso tra ordine e quantità rimane sostanzialmente inapplicabile.

Un'altra spropositata comparazione accoglie la dimensione pulviscolare nel penultimo racconto di *Palomar*. È *L'universo come specchio* a esplicitare ciò che s'era già notato a proposito del groviglio di relazioni che costituiscono l'identità, e anche la difficoltà di distinguerla nel mare delle possibilità. Qui Calvino immagina che Palomar si isoli dal resto della società per osservare il cielo, alla ricerca del suo modo di tenere insieme le cose, cioè di conoscere quale sia il suo posto, di Palomar stesso, nel cosmo, convinto che una volta capito il proprio ruolo possa applicare lo schema alle relazioni sociali. La figura ricorda bene le elucubrazioni dell'abate Faria e Dantès imprigionati nella fortezza d'If, incapaci di ipotizzare una mappa del castello da cui vorrebbero evadere perché la costruiscono/immaginano sul modello della percezione di sé¹⁴. Infatti, Palomar si scontra con la stessa delusione: neppure al rovescio la propria posizione nell'universo è definibile con continuità. In effetti, in qualche modo Palomar l'aveva capito senza ammetterlo che era illusorio credere di aver compreso e delimitato «il proprio posto in mezzo alla muta distesa delle cose galleggianti nel vuoto, tra il pulviscolo di effetti attuali o possibili che si libra nello spazio e nel tempo», così quando torna a coltivare le proprie relazioni sociali è deluso ma anche preparato a comprendere che senza conoscere

sé stesso gli è impossibile capire le relazioni da instaurare con gli altri, che in fondo assomigliano ai corpi celesti dell'universo anche quando si muovono in modo caotico e indifferente per le strade. L'impossibilità di stabilire relazioni determinate tra esseri umani, che fa pensare a Palomar il non originale motto di dover conoscere prima di tutto se stesso, lo mette così nelle condizioni di scoprire che l'unica cosa che si specchia tra cielo e terra è il disagio della disperazione del ruolo.

Note

-
- ¹ Apparsi rispettivamente nel 1958 («Nuovi argomenti», n. 34, 1958, pp. 180-220) e nel 1952 («Botteghe Oscure», X, II semestre 1952, pp. 406-441).
 - ² «Anche le copertine determinano, accompagnandola, la vita di un libro. Si sa che Calvino, a detta di Giulio Bollati “all’occorrenza un ottimo copertinista”, sovente sceglie o partecipa alla scelta delle copertine dei propri libri. Per le prime edizioni Einaudi propende per opere di Paul Klee e Pablo Picasso; a questi nomi si aggiungono quelli di René Magritte, Maurits Cornelis Escher, Albrecht Dürer, e anche Saul Steinberg e Sergio Tofano. Col passare del tempo le copertine, “soglie” del libro – per usare le parole di Genette –, diventano veri e propri paradigmi di lettura. È il caso, ad esempio, della sovraccoperta di *Collezione di sabbia*, opera calviniana visuale per eccellenza, edita da Garzanti nel 1984, che rappresenta uno dei “pesci-occhio” del *Codex Seraphinianus* recensito nel volume», scrive Greta Gribaudo, *Italo Calvino nel mondo: traduzioni in immagini*, <https://www.newitalianbooks.it/it/mostre-digitali/italo-calvino-nel-mondo-traduzioni-in-immagini-2/> (consultata in data 02.06.2025).
 - ³ Per l'Atlante Calvino, ideato e progettato da Francesca Serra, prodotto dalla collaborazione tra l'Unité d'italien del Département des langues et des littératures romanes dell'Université de Genève e dal Density Design research Lab del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, si può consultare il sito all'indirizzo: <https://atlantecalvino.unige.ch/?lang=it>. La parte dedicata alla nebbia compone la sezione nominata "Dubbio", ch'è stata curata da Margherita Parigini, Calvino nella nebbia. Dubitare, esitare, cancellare, Roma, Carocci, 2024.
 - ⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio (Lezioni)*, Milano, Garzanti, 1988, p. 10.
 - ⁵ Italo Calvino, *Collezione di sabbia (CdS)*, Milano, Garzanti, 1984, p. 9.
 - ⁶ *Ibid.* pp. 12-13. L'importanza dell'istinto di Calvino alla raccolta e al suo ordinamento ha guidato gli studi di Ilaria Crotti, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2021, p. 22, che ha sottolineato in questo la tendenza a far «convivere-sopravvivere il disfacimento incessante dei paesaggi pulverulenti del Mondo (e dell'io viaggiatore che mira a esplorarli)».
 - ⁷ Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea*, Milano, Boringhieri, 1980. Per un profilo di Pierantoni e sulla sua attività saggistica e divulgativa rimando al profilo commemorativo di Franco Farinelli e Mario Porro apparso in «Doppio Zero» qualche giorno dopo la sua scomparsa, avvenuta il 30 gennaio 2025: <https://www.doppiozero.com/ruggero-pierantoni-studioso-atopico>.

- ⁸ Italo Calvino, *Romanzi e racconti (RR)*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, I, p. 979.
- ⁹ Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, Parma, Franco Maria Ricci, 1981.
- ¹⁰ In una delle situazioni inventate per il signor Palomar, lo stesso giardino zen ricorre con modalità più comiche, decisamente meno liriche, perché Palomar deve fare i conti con la ressa che lo circonda, diventando la sola e vera esperienza che può fare, ben diversa da quella promessa dal volantino. La folla da cui spunta la testa curiosa di Palomar è come la sabbia, materia informe però solcata da allusive e indefinibili forze che paiono suscitare un senso (Calvino, *Palomar, RR*, II, 951-953).
- ¹¹ Se il personaggio Palomar nasce a metà degli anni '70 quando sul «Corriere della Sera» escono i primi pezzi che lo trovano protagonista, la forma finale dell'esile romanzo, ancora una volta costruito con segmenti narrativi brevi, episodici e autonomi benché capaci di permettere a chi legge di immaginare una profilazione del personaggio, almeno del suo modo di osservare il mondo, prende identità solo in prossimità della pubblicazione. Calvino stesso ha raccontato questa genesi in alcune pagine edite, insieme a molto altro materiale e notizie del laboratorio calviniano intorno a questo volume, solo postume, ora in Calvino 1994, *RR*, II, pp. 1402-1436.
- ¹² Italo Calvino, *Romanzi e racconti (RR)*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, III, p. 900.
- ¹³ Forse non neutrale è il fatto che, come documentato nelle appendici (Calvino 1994: 1422-1424), quando uscì sul quotidiano «La Repubblica» (3.12.1981), il pezzo era scritto in prima persona e quindi solo successivamente riassegnato al personaggio.
- ¹⁴ *Il conte di Montecristo* esce nel 1967, come ultimo racconto della raccolta *Ti con Zero*, ora in Calvino 1994, *RR*, II, pp. 344-356.

MONICA JANSEN

*Respirare la polvere Come Steve McQueen:
Moltiplicare Amianto per fare dell'io un noi*

ABSTRACT: This contribution focuses on the re-editions of Alberto Prunetti's *Amianto. Una storia operaia*. This piece of autobiographical fiction recounts the death of Prunetti's father due to his exposure to asbestos dust in the steel factories of the Peninsula, from Piombino to Casale Monferrato to Taranto where he worked as a welder. Prunetti writes his autobiographical novel from a "new" second-generation working-class perspective. This fulfills the double task of «avenging the father» and of «historicising» and «telling its story from within the class» (Prunetti). By taking a closer look at the reception of the work and its editorial reworkings with various publishing houses (Agenzia X, Alegre), this essay aims to investigate how the recirculation of the same narrative takes on the form of a denunciation in the prefigurative perspective of a memory for the future. The chapter *Come Steve McQueen*, added to the Alegre edition, plays a special role in the shift towards the creation of a collective imagination. This contribution demonstrates how, with successive rewritings of the Western episode, the comparison of «come» 'how' is transformed into a performative «noi» 'we' and, eventually, into an affiliative «co» of working-class co-creation. The comparative and transmedial reading of the photographs in the microhistory of *Come Steve McQueen* allows us to account for the performative potential of literature to create *repertoires of action* (Latour) and to establish, through the act of retelling, ever new links between memory and activism (Rigney).

KEYWORDS: Working class literature, Amianto, Prunetti, Asbestos Narratives, Photography, Performativity.

Moltiplicare Amianto: dieci anni di letteratura working class

«Non volevo essere “quello di *Amianto*”. Non volevo essere scambiato per un libro», afferma Alberto Prunetti in una lunga intervista con Simone Scaffidi sui dieci anni di *Amianto*, il romanzo con cui l'autore ha ricostruito la vicenda del padre Renato, morto prematuramente per aver respirato la polvere di amianto durante il suo lavoro come saldatore trasfertista nelle fabbriche di tutta Italia¹. Giunto alla terza e ultima edizione con Feltrinelli, *Amianto* si consolida come il libro che «ha tracciato una strada alla letteratura working class»². La recensione su *Il Manifesto* termina annunciando un principio di emancipazione: «*Amianto* torna in libreria per ribadire un ultimatum universale e non più ignorabile: emancipare noi stessi e l'altro dalle catene dello sfruttamento»³. In apertura dell'intervista il giornalista dichiara di considerare intrecciate la storia del libro e del suo autore – «pioniere e

punto di riferimento della letteratura working class» – e di voler «indagare la trasformazione nel tempo e nello spazio di queste due storie»⁴.

A sorprenderci non è tanto la “scalata” fatta dal romanzo con l’approdo a Feltrinelli⁵, rafforzata dal successo di *Troncamacchioni*, prova di «antifascismo working class» selezionata per la cinquina finalista della 63^a edizione del Premio Campiello⁶. Stupisce piuttosto il fatto che la storia autobiografica di *Amianto* sia stata sottoposta dall’autore a un continuo lavoro di revisione e rielaborazione, non soltanto dei testi e paratesti, ma anche degli apparati fotografici e di documentazione che accompagnano le varie edizioni. Prunetti ama paragonare il suo progetto di scrittura al lavoro di manutenzione a cui il padre si dedicava le domeniche nella sua officina. È in questi termini che descrive la genesi della sua indagine sulla letteratura working class confluita in *Non è un pranzo di gala*:

Un po’ come nel lavoro manuale: tra un lavoro e un altro, si va in officina a rifare la punta degli arnesi, a fare manutenzione della cassetta degli attrezzi. Con questo spirito nasce il libro che adesso avete tra le mani, come una specie di manuale di manutenzione delle scritture working class⁷.

Due foto che hanno assunto uno statuto iconografico sono quelle dell’officina di Renato, e della finta *trawl* rifilata dagli archeologi. Dove la prima rappresenta il laboratorio della letteratura working class, la seconda raffigura l’artificio con cui l’autore, allora studente, si assumeva il ruolo di mediatore tra classe operaia e classe media. Da «impostore» e con la complicità del «babbo», si mantiene tuttora la posizione ibrida di «pesce fuori acqua», o di «una specie di outsider dell’editoria» come si definisce Prunetti nell’intervista con Scaffidi⁸. La sua posizione ibrida di «lavoratore dell’industria editoriale di estrazione sociale working class» gli permette di scrivere letteratura working class «con un punto di vista interno», da figlio di operai e da membro della «nuova working class» a cui appartengono pure i «cottimari dei lavori, anche cognitivi, malpagati e i precari dei lavori a chiamata»⁹.

Raccontare storie working class vuol dire per Prunetti «continuare la lotta con altre armi, quelle dell’immaginario»¹⁰, e qui si rifà a Matthew Salesses, autore del manifesto e guida pratica di scrittura *Craft in the Real World*¹¹, secondo il quale la «cosa importante da tenere in mente è che [...] scrittori con un background diverso non hanno solo storie diverse, ma anche diversi *modi* di raccontare quelle storie»¹². Ciò che manca alla letteratura operaia scritta da intellettuali è secondo Prunetti «l’irriverenza, l’umorismo, la vitalità, l’orgoglio, la ribellione, il rifiuto dello sfruttamento, le forme di convivialità e solidarietà che spezzano la durezza del lavoro in catena»¹³.

L'evocazione di Steve McQueen nella storia della morte del padre come un «alter ego eroico di Renato», è una prova concreta della convinzione di Prunetti che per raccontare con *Amianto* la classe operaia bisogna evitare «il vittimismo e il narcisismo ombelicale»¹⁴. Dell'icona del cinema di Hollywood non gli interessa tanto lo status di star, ma ne «risemantizz[a] le connotazioni», finché non rappresenti piuttosto l'attore malato nato proletario e dunque con «buone possibilità di fare comunque una brutta fine». Non più un «eroe integro e onesto» quindi, ma nella «sua versione logora e stracciona, eroicomica, tra gli spaghetti western e il Lazarillo di Tormes»¹⁵, Steve McQueen offre delle «possibilità narrative» per raccontare una storia di conflitto in cui «all'eroe deve contrapporsi un avversario di pari valore», evitando allo stesso tempo di «plasmare un eroe troppo testosteroneico»¹⁶. Con questi espedienti Prunetti si impegna a proiettare la sua storia «in un ambito più romanzesco e finzionale, uscendo dalle secche del memoriale»¹⁷.

La centralità di *Amianto* e l'esempio dell'esperimento narrativo con Steve McQueen, dimostrano quanto sia essenziale per Prunetti il valore trasformativo della letteratura working class, che si ottiene sia intervenendo sulle strutture profonde del racconto¹⁸, sia – come si consiglia nel punto 7 del *Piccolo manifesto personale di scrittura working class* inserito in appendice a *Non è un pranzo di gala* – usando una «lingua antiretorica» per «rovesciare, invertire, sollevare» i registri del realismo borghese¹⁹. Un posto centrale viene ricoperto nel manifesto dal punto 5 intitolato «Meglio le narrazioni ibride», in cui l'autore esorta le nuove generazioni di autrici e di autori di classe lavoratrice ad abbandonare il «romanzo-romanzo»:

Moltiplichiamo non solo i registri e i generi ma anche le forme dell'esposizione (descrittiva, di invettiva, poetica). E infine diamo forza perlocutiva ai nostri scritti: usiamoli per fare cose nella realtà, per trasformare il mondo²⁰.

Steve McQueen trova collocazione nella finzione working class di Prunetti nella seconda edizione di *Amianto* pubblicata con la consulenza editoriale di Wu Ming 1. L'ultimo capitolo intitolato *Come Steve McQueen* si distingue dal romanzo per il suo taglio sperimentale, e prende spunto da un racconto pubblicato nella sezione fiorentina di «La Repubblica» il 26 aprile 2013. Prunetti l'aveva segnalato ai “Giapster” nell'animata conversazione su *Amianto* sul blog dei Wu Ming, confluita poi nel *Triello* pubblicato in appendice all'edizione di Alegre²¹. Centrale nell'evocazione di Steve McQueen è il concetto di “mitologema” lanciato da Wu Ming 1 per indicare «un nucleo narrativo minimo», la «stessa storia di base» che

mette «in atto una serie di “istruzioni”» ricevute «dall’ambiente e dalla fase storica»²². Wu Ming 1 fa riferimento qui al mitologema in *Amianto* della morte del padre, che dovrebbe servire come «antidoto» e fare delle «narrazioni della “morte del Vecchio” [...] sfide, che rilancino il conflitto, che raccontino la lotta per divenire genitori di noi stessi»²³. Con *Come Steve McQueen* Prunetti immagina una «strana proiezione cinematografica» che assume le sembianze di un sogno in cui si alternano bobine di film di vario genere (commedia, docufiction) a un «montaggio amatoriale» di filmini in Super8. Alle immagini dell’infanzia del narratore si giustappongono fotogrammi di Steve McQueen per proiettare infine sullo schermo i film d’azione e i western dell’attore che l’io narrante guardava con il padre Renato. Evocando il finale de *Il mucchio selvaggio* di Peckinpah, il capitolo si conclude con una scena in cui il sogno nell’immaginario del padre riunisce tutti gli «eroi working class» per un regolamento dei conti collettivo²⁴.

Il capitolo ha attirato l’attenzione della critica accademica e ha ispirato una discussione tra studiosi sulla funzione dell’immaginario da western «crepuscolare»²⁵ all’interno del genere dell’autofiction che denuncia la morte del padre operaio, vittima della «slow violence»²⁶ del neocapitalismo. Le ipotesi sono divise tra il raggiungimento di una giustizia poetica attraverso la mitopoiesi (Jansen)²⁷, un finale ambivalente il cui potenziale politico rimane bloccato nell’impasse del neoliberalismo (Rose)²⁸, e un atto di “hybris” livornese per congegnare quei «sistemi alternativi di significato» tipici del memoir materiale ed ecocritico (Cesaretti)²⁹. Questo contributo invita a rileggere il potenziale narrativo del capitolo come parte integrante del progetto di scrittura di Prunetti che ambisce a creare con *Amianto* «un circolo virtuoso con altri testi»³⁰. Detto altrimenti, l’autore è convinto che i libri non fanno comunità se «non camminano sulle labbra delle persone che li leggono»³¹. Per Prunetti narrare è un atto di “rinarrare” per dare forza perlocutiva alle storie, e dunque per valutarne l’impatto è necessario prendere in esame tutte le versioni del mitologema *Come Steve McQueen* nelle diverse edizioni e negli adattamenti di *Amianto*.

Come Steve McQueen: *figurazioni di classe e repertori di conflittualità*

«Una classe per esistere ha bisogno di crearsi un proprio immaginario»³², scrive Prunetti in *Non è un pranzo di gala*, e usa l’esempio di *Amianto* per illustrare come saldare il patto tra “storia” e “classe” operaia. Come punto di partenza del suo progetto di scrittura indica la prima pubblicazione di *Amianto* nel 2012, opera che gli ha «permesso di dare visibilità al tentativo di raccontare storie di classe

lavoratrice»³³, e che ha segnato l'inizio di una trilogia insieme ai romanzi *108 metri* e *Nel girone dei bestemmiatori*³⁴.

Per condurre una lettura complessiva delle varianti di *Amianto* nel tempo e nello spazio dell'opera di Prunetti, si può stabilire un'analogia con l'approccio «multiscalar» teorizzato da Ann Rigney per analizzare il ruolo della forma estetica nel generare la memorabilità di un evento³⁵. La studiosa di memoria culturale si focalizza su quegli atti estetici che mirano a defamiliarizzare l'esperienza per creare le condizioni per un cambiamento mnemonico fuori dagli schemi con cui siamo abituati a ricordare gli eventi³⁶. L'uso della creatività nel costituire «piccoli atti di riparazione»³⁷, non mira tanto a costruire ponti di empatia con la sofferenza altrui quanto a usare il medium artistico per aprire prospettive che vadano oltre il trauma e a condividere con i soggetti rappresentati anche momenti di gioia e di eccitazione³⁸. Questi atti su scala ridotta, attraverso un lavoro di “assemblaggio” memoriale, acquistano un impatto su scala maggiore attraverso la ripetizione e la risonanza in diversi media³⁹. Inoltre, essi costituiscono una memoria che è sempre “in progress” grazie al *feedback* continuo tra le narrazioni sul passato e le solidarietà che si costruiscono nel presente⁴⁰.

In questa visione estetica di una memoria rivolta al futuro, Steve McQueen, nell'immaginazione di Prunetti, diventa un «cultural carrier» (un ‘vettore culturale’) – se vogliamo considerare l'arte stessa come attore (*‘actant’*) – che costruisce reti tra agenti umani e non umani, costellazioni di parole, immagini, suoni che hanno il potere di chiedere la nostra attenzione e di generare affetto e interesse per le vite degli altri⁴¹. Anche Michiel Rys e Bart Philipsen, nella loro formulazione di una poetica delle opere letterarie che rappresentano la precarietà, ovvero quella condizione di insicurezza socioeconomica che è il risultato della mutazione neoliberale del capitalismo a partire dagli anni '70⁴², assegnano ai testi letterari un ruolo attivo e costruttivo. Ad essi non viene affidato il compito passivo di farsi “sismografo” delle trasformazioni in atto, ma di essere invece performativi, ovvero “co-costitutivi” di un immaginario socioeconomico condiviso, che da un lato rappresenta il lavoro precario nella sua comprensione normalizzata, e dall'altro invece interviene sugli schemi precostituiti rompendoli e agendo contro di essi⁴³. Citando Bruno Latour⁴⁴, i due studiosi di letteratura tedesca considerano cultura forme artistiche che non si limitano a riflettere e registrare la realtà, ma che offrono invece molteplici «repertori di azione»⁴⁵ per cambiarla. In questa interpretazione le

rappresentazioni del lavoro precario sono performative nel senso che producono realtà e di conseguenza possono essere considerate come «figurazioni»⁴⁶.

Ciò vale in particolar modo per le narrazioni sull'amianto, dato che la materia contiene in sé la contraddizione inerente al capitalismo tra modernità e profitto. Rose, in *Asbestos – The Last Modernist Object*, parte nella sua analisi dei testi culturali sull'amianto dalle preoccupazioni extra-letterarie sollevate dalla contaminazione con la materia nociva, la cui estrazione a livello planetario ha generato un modello transnazionale di attivismo dal basso creando convergenze con altre emergenze come quelle ecologiche⁴⁷. Il suo studio di testi letterari che hanno come oggetto l'amianto parte dal modernismo e arriva fino al 2000, focalizzandosi sulle rappresentazioni dell'ambivalenza di questo nuovo prodotto che inizialmente prometteva tutela e sicurezza ed era orientato verso un futuro migliore, ma che col tempo ha svelato il suo doppio significato di «gimmick», ossia di un oggetto che adopera il contrario di quello che promette⁴⁸. Rose prende in prestito il concetto di “gimmick” da Sianne Ngai per indicare forme ambivalenti di vedere e di giudicare che sono modellate dal capitalismo e che persistono anche quando ne cambia la conoscenza pubblica⁴⁹.

Quando Prunetti in *Non è un pranzo di gala* parla di «bilinguismo», coglie l'ambivalenza di significati generata dal capitalismo nella dialettica irrisolta tra «la pratica della lingua dell'oppressore e di quella dell'oppresso»⁵⁰. Allo stesso tempo dichiara che la «partita è aperta» visto che la lingua borghese «da un lato è la lingua dell'oppressore, dall'altro si presenta come lingua in cui incunarsi per trovare uno spazio di resistenza»⁵¹. Riconsiderando la figurazione di *Come Steve McQueen* alla luce di una letteratura performativa che usa lo straniamento per fissarsi nella memoria collettiva, possiamo riconoscere in essa un «cultural carrier» di nuovi immaginari sociali per il futuro. Rinarrando la storia della morte del padre in nuove forme e coniugando sperimentalismo e umorismo, Prunetti la trasforma in un «repertorio di azioni» di cui si prende la responsabilità in una dimensione transgenerazionale facendosi rappresentante delle «seconde generazioni»⁵². Come spiega l'autore in *Non è un pranzo di gala*, nel «passaggio dal padre al figlio, nel farsi padre del figlio», si realizza uno «scambio tra i protagonisti»⁵³. Il padre, una volta eroe, in *108 metri* è il mentore che insegna al figlio, in partenza per l'Inghilterra, come combattere l'avversario del «fantasma del neoliberalismo thatcherizzato»⁵⁴. All'«eroe straccione»⁵⁵ di *108 metri* tocca invece il compito di farsi «il bardo» e di «raccontare la storia del conflitto affinché non vada perduta,

per tramandarla a una nuova generazione di combattenti»⁵⁶, come farà in *Nel girone dei bestemmiatori*, alla figlia Elettra.

Con *Come Steve McQueen*, il capitolo «più finzionale» di *Amianto*, Prunetti, in un'intervista con Nicole Siri, sostiene di aver costruito una «sorta di giustizia poetica» laddove questa non è stata fornita dai tribunali⁵⁷. Nel capitolo che lo precede, intitolato *In un palazzo di giustizia*, il narratore si era espresso con amarezza sulla sentenza del 2011 che ha condannato l'Inps ad effettuare il risarcimento, ma che non ha attribuito la responsabilità alle imprese «che hanno guadagnato sulle spalle degli operai ammalati o esposti»:

Giustizia è fatta? No, non è mai fatta. Giustizia è non morire sul lavoro, è non morire né veder morire i propri colleghi. Senza dover morire “a norma di legge”. È lavorare senza essere sfruttati. È non dovere veder riconosciuto solo da morto quello che è un diritto da vivo. La sentenza afferma soltanto che Renato è stato esposto all'amianto, non che l'amianto l'ha ammazzato, anche se ci vuole poco a fare due più due⁵⁸.

Nella stessa intervista con Siri, Prunetti si sofferma anche sull'importanza delle fotografie che accompagnano le diverse edizioni di *Amianto*, e sul difficile equilibrio tra servirsi della fotografia per testimoniare la verità del «percorso lavorativo» raccontato da un lato, e dall'altro salvaguardare le persone vulnerabili dal rischio di doversi «mettere a nudo [...] per potersi raccontare»⁵⁹. Egli sottolinea anche che la fotografia più che un artificio è per lui «uno strumento di lavoro»: «ho una formazione da fotografo, e spesso, soprattutto quando facevo reportage, scattavo fotografie che poi mi aiutavano a ricostruire scenari, atmosfere, colore e così via»⁶⁰. Mentre nelle edizioni precedenti le fotografie si trovavano in appendice, nell'edizione Feltrinelli sono state inserite nel testo e corredate da didascalie che si trovano alla fine del libro, in un *Inventario umoristico degli apparati fotografici*. Al capitolo *Come Steve McQueen* sono state aggiunte quattro foto inedite dal «cassetto di famiglia»⁶¹ che risalgono tutte alla seconda metà dei “felici” anni '70 e che rappresentano il padre Renato e i figli Alberto e Chiara tutti colti dall'obiettivo in scene di famiglia, di gioco e di convivialità. Fuori campo, inoltre, possiamo immaginarci la madre che scatta le fotografie e che è la fonte per Prunetti per i racconti senza i quali non avrebbe potuto scrivere le pagine di *Amianto*⁶². Possiamo quindi interrogarci sulla funzione di ricostruire il nucleo familiare con i reperti fotografici in un capitolo che usa la sperimentazione per stabilire una forma performativa di giustizia poetica che vada oltre il rispecchiamento mimetico, e oltre la prospettiva privata del singolo, per ricostruire

la conflittualità della vecchia e della nuova classe operaia all'interno dell'immaginario condiviso del precariato.

La "giustizia poetica" della fotografia in Come Steve McQueen

Prunetti, in *Non è un pranzo di gala*, riporta il ritorno al reale della letteratura al 2008⁶³, e indica nell'opera collettiva *Meccanoscritto* del collettivo operaio MetalMente insieme agli scrittori Ivan Brentari e Wu Ming 2 un oggetto narrativo fondamentale per il fatto che «mette in tensione le storie operaie di ieri e di oggi e ricostruisce la memoria del confitto»⁶⁴. La letteratura working class della crisi economica del 2008 mette in scena «forme di esposizione narrativa» che «si ibridano mescolando memoir, storie di famiglia, inchiesta operaia, materiali d'archivio, reperti fotografici»⁶⁵. Ciò vale anche per il progetto narrativo di postmemoria di *Amianto*, opera che vede la luce grazie alla responsabilità del figlio di «vendicare il padre» e di dare una voce anche alla nuova classe lavoratrice: «Siamo la nuova working class, migrante e intersezionale, precaria, sfruttata e tutt'altro che morta»⁶⁶. Anche le dediche in apertura all'edizione Feltrinelli – la dedica «Ai figli delle officine» di memoria anarchica a cui è stata aggiunta la dedica alla figlia «A Elettra» – possono essere lette come parte di una letteratura *multiscalar* che riparte dal passato per «fare dell'io un noi»⁶⁷.

La testimonianza fotografica dell'album familiare permette all'io narrante, che nel 1976 aveva solo tre anni, di appropriarsi sia delle storie legate alle immagini che gli sono state trasmesse, sia degli affetti e dei rapporti familiari di cui esse sono traccia. Beatrice Mazzi suggerisce che in questo modo la memoria, enfatizzando la natura relazionale dell'io, diventa un mezzo per trasformare il dolore personale in un impegno sociale che alla fine riesce ad aprirsi a una comprensione più profonda e intersoggettiva dell'identità di classe⁶⁸.

La scelta di inserire foto private di scene di famiglia nel capitolo *Come Steve McQueen* può essere ulteriormente analizzata partendo dalla differenziazione che fa Jens Ruchatz tra la fotografia come traccia del passato e come esternalizzazione culturale⁶⁹. Le fotografie private sono tracce non intenzionali che conferiscono autenticità a un evento preciso nel passato per chi le guarda come *user* ('utente') dall'interno. Dal momento che le foto vengono esternalizzate da chi le guarda come *reader* – il lettore esterno che conferisce loro un significato simbolico – esse vengono trasposte dalla sfera dell'autentico a quella culturale. Secondo Ruchatz, «a trace remains "authentic" only as long as it has not been read»⁷⁰. Prunetti, come "utente" delle foto che ha selezionato dall'album di famiglia, non le usa per

“autenticare” l’autobiografia con le immagini, ma invece si fa “lettore” di esse per produrre un effetto di «decoding»⁷¹, ovvero di defamiliarizzazione. Aggiunge dei “titoli”⁷² alle foto che ne esaltano un’interpretazione simbolica che esula dalla memoria individuale, che secondo Maurice Halbwachs essendo sociale risulta condizionata dai *framing* collettivi⁷³. Ricordiamo qui che Prunetti stesso ha fatto il fotografo «scattinista»⁷⁴, e dunque ha acquistato l’abilità di esternalizzare attraverso l’obiettivo le scene di famiglia rendendole conformi alle «mythologies of family life» che ci sono state trasmesse⁷⁵.

In questa posizione di lettore esterno piuttosto che di utente interno, il narratore descrive le foto del “babbo” giovane, di lui e della sorella Chiara bambini, non tanto per autenticare «indexically» ciò che si vede nell’immagine, ma per riconfigurare o modificare i quadri della memoria agendo contro di essi⁷⁶. In più, le didascalie aggiunte non sono soltanto denotative ma connotate umoristicamente e quindi riportano il “bilinguismo” dell’oggetto e del soggetto della storia narrata. Il processo di ibridazione tra testo e immagine avviene dunque su due livelli e in due momenti, visto che il lettore associa prima alle immagini il testo sulla stessa pagina, e solo dopo la didascalia nell’inventario.

Sulla stessa pagina in cui spunta «da un filmino in Super8» Francesca, la madre dell’autore – «con una faccia incredula» per la lettera ricevuta dall’Inps in cui scopre che respirare l’amianto vale quanto la rivalutazione della pensione di settanta euro⁷⁷ – viene inserita la prima foto inedita di un Renato giovane con la seguente didascalia: «Renato rigovernato a festa si cimenta nella proiezione domenicale postprandiale di filmini di famiglia in formato Super8 (metà anni ’70)»⁷⁸. Nonostante il contesto di lutto familiare, la foto insieme al titolo riportano il padre a un momento di spensierata felicità in cui riprende in mano la vita di famiglia dove l’aveva lasciata vent’anni prima di morire sul lavoro. Le due foto con Alberto Prunetti bambino sono accompagnate da didascalie altamente autoironiche che tematizzano il suo statuto di «transfuga» di classe⁷⁹. Esse recitano rispettivamente: «Nell’istantanea il padre ha appena assegnato al figlio il nomignolo di Professor Patata (“So tutto io!”) per castigarlo della saccenza da orchite cronica (1976)», e «Ritratto dell’artista da giovane brodo (1976)»⁸⁰. Le foto non sembrano coincidere con i vecchi Super8 di famiglia montati nel film descritti nel testo, le «immagini tremolanti, a colori, velocizzate nel cambio di formato» che mettono l’io narrante di fronte a se stesso «a tre anni, biondo e con i capelli lunghi nell’orto di nonna». Nella foto con il padre, che ha data del 1976, quando l’autore aveva dunque tre anni, sembra invece portare «il taglio alla Facchetti, con la riga

di lato, in onore del grande terzino» come descritto nel testo con riferimento invece a se stesso a «cinque anni, uomo fatto»⁸¹.

Se da un lato l'umorismo delle didascalie impedisce l'autenticazione di testo e immagine, dall'altro lato esso comporta anche un atto di restituzione riportando le parole del lessico del padre, sia quelle affettive che quelle della collera. In *Nel girone dei bestemmiatori* il livornese «brodo» fa parte dei «modi di dire» di Renato, della «cassetta degli attrezzi» lasciata dal padre al figlio che l'io narrante trasmette a sua volta alla figlia Elettra:

Brodo vuol dire solo *brodo*. Ma di cosa brodo è il nome? Renato aveva forgiato l'espressione per riferirsi a preti, legulei e quattrinai, gente liquida e poco affidabile. [...] In determinate circostanze il termine era usato in ambito familiare, spogliato però dalla primigenia verve polemica. Un esempio: "Quel brodo del mi' figliolo quando serve 'un si fa mai trovà'"⁸².

È convinzione di Prunetti che per raccontare la realtà operaia dall'interno bisogna «frequentare gli operai, parlare con loro, ascoltarli e rispettare il loro punto di vista»⁸³. Portare il libro *Amianto* in giro per le città-fabbriche, come ha fatto l'autore a partire dal 2013, ha anche lo scopo di «prendersi cura di sé e degli altri, fare della working class una *caring class*, riprendere percorsi di coscienza e solidarietà, lottare contro ogni forma di oppressione»⁸⁴. Ne è testimonianza il punto 10 del *Piccolo manifesto personale di scrittura working class* in appendice a *Non è un pranzo di gala*, intitolato *Il test del babbo*, che prende spunto da *Amianto*: «alla fine di ogni pagina mi chiedevo se mio padre o i suoi colleghi di lavoro avrebbero potuto apprezzare la pagina che avevo scritto [...] In questo senso scrivevo deliberatamente per gli operai»⁸⁵. La prospettiva è dunque sempre quella di un immaginario di classe relazionale, che coniughi memoria privata con critica sociale.

La quarta foto di Alberto con la sorella Chiara su una specie di minitrattore rappresenta nel testo un ammiccamento all'iconografia di Steve McQueen, il mitico attore americano e «duro working class» che se ne andava «in moto a torso nudo fino alle spiagge della Florida»⁸⁶. La foto in cui vediamo alla guida l'autore a cinque anni, è corredata dalla seguente didascalia: «Un'altra esperienza formativa per la prole, costretta dagli avi a simulare scene di lavoro minorile coatto su mezzi meccanici in sosta (1978)»⁸⁷. Con il riferimento agli antenati si costruisce una genealogia di lavoratori working class a cui l'autore e la sorella appartengono per «simulazione», ed è la dimensione del gioco che permette anche a loro di entrare a far parte della fantasia del film in cui recita Steve McQueen, e così della resistenza operaia contro lo sfruttamento capitalista⁸⁸.

Vogliamo infine analizzare anche la foto del padre che tiene per mano il piccolo Alberto inserita nell'*Epilogo*⁸⁹, che invece era già presente nelle appendici delle edizioni precedenti di *Amianto*. Nell'edizione Feltrinelli compare inoltre a colori in copertina, dopo essere stata usata, in bianco e nero, anche per la copertina della traduzione in francese⁹⁰. Un'interpretazione empatica di questa foto commovente viene di nuovo evitata inserendo nella didascalia un'osservazione autoironica: «Renato aiuta Alberto, in tragica salopette vellutata anni Settanta, a muovere i primi passi (1975)»⁹¹.

Il padre lo tiene per un braccio per poi lasciarlo andare per la sua strada. Egli deciderà di non portarlo con sé in fabbrica ma di farlo studiare, consegnandolo in questo modo alla categoria dei «preti», a cui appartengono anche gli scrittori, tutta gente che nei suoi occhi non ha voglia di lavorare, «gente senza consistenza»⁹². La foto si trova inserita tra due citazioni da *Il lavoro culturale* di Luciano Bianciardi⁹³ in cui prende la parola Corinto, «muratore invalido e poi bidello stalinista, ma figlio d'anarchici»⁹⁴. Il primo passo riguarda il «sacco di polvere di marmo» che Corinto ordina di portare al secondo piano a chi vuole diventare ragioniere, e il secondo è sui «preti» che anche il padre di Prunetti vuole mandare in cooperativa a lavorare. Quando Alberto un giorno glieli legge, per Renato è una rivelazione scoprire di pensarla nello stesso modo di Corinto: «Ci sono troppe mezzeseghe in giro, troppi preti, troppi intellettuali»⁹⁵.

Delle modifiche testuali che Prunetti ha apportato all'edizione Feltrinelli, la più sostanziale è lo spostamento all'*Epilogo* delle ultime due pagine della prima edizione, ripristinando così il finale con l'invettiva «Maremma schifosa»⁹⁶. Prunetti ha dichiarato a Siri che sentiva «la necessità di tornare a chiudere con un'imprecazione»⁹⁷. La conclusione del libro è in effetti a doppio taglio. Se il padre avesse potuto leggerlo, forse «avrebbe pensato che la verità è un'altra» e si sarebbe convinto che «il lavoro duro non salva» e che «chi lavora muore di lavoro»⁹⁸. Al contrario, l'atto di riscattare il figlio dalla condizione operaia, facendolo studiare all'università, non lo ha liberato dalla sua appartenenza alla *working class* e lo destina a soffrire i malanni fisici e pecuniari del «lavoratore cognitivo precario»:

Queste sono le ultime cose che vorrei dirgli: babbo, il sacco di polvere di marmo al secondo piano io ce l'ho portato. Ma la ragioneria l'hanno già saccheggiata i padroni e per noi, figlioli degli operai che hanno provato a salire le scale, non c'è rimasto niente. Ci hanno solo preso per il culo, Maremma schifosa⁹⁹.

Da notare anche che il piccolo Alberto cammina all'indietro ma guarda avanti, con uno slancio del corpo che lo fa stare sulla soglia tra passato e presente,

rappresentando così quell'atteggiamento descritto da Rigney di ridirigersi al passato per costruire nuove conflittualità nel futuro. Mette così in atto il paradosso della "memoria della speranza" descritto da Ann Rigney per designare quel doppio movimento all'interno del nesso tra memoria e attivismo («memory-activism nexus») tra passato, presente e futuro, con cui si recupera il momento dello slancio utopico per superare il trauma della sconfitta, senza però dimenticare il torto subito¹⁰⁰. In questo modo, acquistando grazie alla reiterazione una visibilità sempre maggiore, la fotografia entra a far parte, insieme alle altre qui discusse, dei "repertori di azione" che si costruiscono dentro la classe per fare «il fottuto lavoro culturale», ma questa volta «con gli operai»¹⁰¹.

Conclusioni: Da "Steve McQueen & Co" al collettivo di fabbrica Gkn

Al paragone del *Come Steve McQueen*, che prende forma con il collettivo dei "metal cowboy" in *Amianto*, si sostituisce la relazione paritaria del "con", quando Renato e Steve McQueen si trasferiscono nella storia narrata in *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia*. Il romanzo che si basa sempre sulla storia di Renato ma che questa volta viene narrata con «le parole di lavoratori e lavoratrici comuni»¹⁰², si apre come se fosse un film con i nomi del cast: «Featuring: Renato & Steve McQueen; Special guest: Dante Alighieri; Soundtrack: l'armonica di *C'era una volta il West*». L'armonica della vendetta già suonava in *Amianto* nel 2011, durante la sentenza sull'esposizione all'amianto del padre senza confermare però che l'amianto l'aveva «ammazzato»¹⁰³. Successivamente risuona in occasione della sentenza della Cassazione del processo Eternit del 2014, e ricompare anche Lee Van Cleef, «il giustiziere che babbo avrebbe voluto per sé»¹⁰⁴. Essendo prevista la nascita di Elettra nello stesso giorno del processo, l'armonica simboleggia qui anche il passaggio della conflittualità alla nuova generazione, a cui è dedicato il libro¹⁰⁵:

Sei nata quattro giorni dopo la sentenza [...] Ma non dimenticavo i vecchi operai di Casale [...] Dopo quel verdetto la parola "sentenza" nella mia testa si sovrappone al volto duro di Lee Van Cleef in un film di Sergio Leone. Al suono dell'armonica di Charles Bronson che reclama giustizia in *C'era una volta il West*. L'hai sentita anche te come suona quell'armonica. Era il tuo primo giorno nella nostra casa¹⁰⁶.

L'armonica ripeterà «il suo ritornello fino a quando il conto non sarà saldato», e con questo il sentimento di «giustizia tradita» viene trasmesso da padre a figlia: «Sei nata affamata di giustizia»¹⁰⁷.

Sarà l'armonica del duello di *C'era una volta il West* di Sergio Leone ad annunciare la giustizia anche nell'ultimo capitolo intitolato *La storia della grande fuga (un copione spaghetti-western)*, in cui, con la parola d'ordine Mompracem ripresa dal racconto di Sandokan, Steve e Renato scateneranno la «più grande rivolta infernale di tutti i tempi»¹⁰⁸ portando fuori dall'Ade dell'Inferno di Dante i «brodi»¹⁰⁹ tutti insieme, inclusi Dante, Beatrice e gli angeli. Oltre a essere transgenerazionale, la prospettiva diventa così anche intersezionale¹¹⁰, includendo nella fuga le donne della classe operaia, e perfino un muratore e giacobino nero, arrivato a Piombino nel 1819. L'io fattosi “noi” in *Nel girone dei bestemmiatori*, entra così nella fase performativa del “repertorio di azioni”, un concetto che viene teorizzato da Diana Taylor per distinguere la memoria incorporata del repertorio da quella documentata dell'archivio, che idealmente convivono «in osmosi e in dialogo costanti e inscindibili»¹¹¹.

Prunetti nell'intervista con Scaffidi trae la seguente “morale” dai dieci anni di *Amianto*: «posso dire che in più di dieci anni di lavoro ho partecipato alla costruzione di un immaginario letterario working class in lingua italiana, che questo immaginario è oggi più vivo che in passato grazie anche alla conflittualità sociale che si è consolidata attorno alla vertenza Gkn»¹¹². La prima dedica in *Non è un pranzo di gala* va «al collettivo di fabbrica di Gkn Firenze, perché [ha] scritto la storia operaia più bella». Nell'intervista con Siri, Prunetti indica nel tentativo di restituire la pagina scritta alla comunicazione immediata dei *reading*, delle letture performative e dell'adattamento teatrale, uno degli aspetti fondamentali del Festival di Letteratura Working Class a Campi Bisenzio nell'impianto della fabbrica occupata. Ciò che conta per Prunetti è in fine dei conti «costruire un immaginario working class solidale, conflittuale, capace di riscaldare i cuori e alimentare le coscienze»¹¹³.

Anche *Amianto* va in scena, al Festival del 2023, con l'adattamento *Come Steve McQueen* della compagnia teatrale Patate&Cipolle nella recitazione dell'attore Marco Bianchini. E con quest'ulteriore adattamento della memoria di Renato, il suo “circolo virtuoso” viene ampliato anche al repertorio della performance per promuovere altri spettacoli che hanno per soggetto la morte per la polvere d'amianto, come quello di Donatella Allegro intitolato *Altre riparazioni. Storie e lotte delle Officine Grandi Riparazioni di Bologna*, andato in scena durante il Festival del 2024. Un'ulteriore dimostrazione che “fare dell'io un noi” sia il risultato di un continuo lavoro di “manutenzione” delle scritture working class, con modi sempre diversi di (ri)narrare, producendo “repertori di azione” con assem-

blaggi di memoria e reperti di storia, da parte di un figlio che ha cambiato l'officina del padre Renato nella nuova fucina di co-creazioni "Steve McQueen & Co".

Note

- ¹ S. Scaffidi, *Dieci anni di letteratura working class. Intervista ad Alberto Prunetti, autore di Amianto. Una storia operaia, un classico della letteratura indipendente degli anni Dieci*, «Il Tascabile», 22 settembre 2023, <<https://www.iltascabile.com/letterature/dieci-anni-di-letteratura-working-class/>>, (accesso effettuato in data 20 settembre 2025).
- ² F. Paloscia, *Alberto Prunetti, "il viaggio di Amianto. Vittoria e sconfitta in nome degli operai"*, «la Repubblica - Firenze», 10 Settembre 2023, <https://firenze.repubblica.it/cronaca/2023/09/10/news/alberto_prunetti_amiant_feltrineli_letteratura_working_class_operai_morti_sul_lavoro-413902257/>, (accesso effettuato in data 20 settembre 2025).
- ³ A. Masci, *Quella epopea operaia che segna la letteratura working class*, «Il Manifesto», 6 settembre 2023, <<https://ilmanifesto.it/quella-epopea-operaia-che-segna-la-letteratura-working-class>>, (accesso effettuato in data 20 settembre 2025).
- ⁴ S. Scaffidi, *op.cit.*
- ⁵ Prunetti ci tiene a precisare che «le opere working class devono essere pubblicate dai grandi editori» per poter uscire «dal ghetto delle riserve indiane» e che questo è da considerare «un'operazione di egemonia» (*ibid.*).
- ⁶ A. Prunetti, *Troncamacchioni. Novella nera con fatti di sangue*, Milano, Feltrinelli, 2024; G. Cingolani, *Antifascismo working class. Intorno all'ultimo libro di Alberto Prunetti*, «La letteratura e noi», 22 novembre 2024, <<https://laletteraturaenoi.it/2024/11/22/antifascismo-working-class-intorno-allultimo-libro-di-alberto-prunetti/>>, (accesso effettuato in data 20 settembre 2025).
- ⁷ A. Prunetti, *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class*, Roma, Minimum fax, 2022, p. 18.
- ⁸ S. Scaffidi, *op.cit.*
- ⁹ A. Prunetti, *Non è un pranzo, op. cit.*, pp. 16-17.
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ M. Salesses, *Craft in the real world: rethinking fiction writing and workshopping*, New York, Catapult, 2021.
- ¹² A. Prunetti, *Non è un pranzo, op. cit.*, p. 118.
- ¹³ *Ivi*, p. 32.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 106.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ivi*, p. 107.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 108.
- ¹⁸ *Ivi*, p. 109.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 191.
- ²⁰ *Ivi*, p. 188.
- ²¹ Wu Ming, *Classe operaia, anima precaria. Conversazione con Alberto Prunetti, autore di "Amianto"*, «Giap», 3 febbraio 2013, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/02/conversazione-con-alberto-prunetti-autore-di-amianto-una-storia-operaia/> (accesso

-
- ef-fettuato in data 20 settembre 2025). Prunetti menziona in un commento del 28 aprile 2013 come titolo dell'articolo Steve McQueen e la cooperativa, mentre l'articolo è stato pubblicato su «Repubblica Firenze» con il titolo *Gli operai e l'amianto: morire come Steve McQueen*, 26 aprile 2013, <Gli operai e l'amianto
morire come Steve McQueen - la Repubblica> (accesso effettuato in data 20 settembre 2025).
- ²² Wu Ming 1, in *Il triello*, in A. Prunetti, *Amianto* 2014, *op. cit.*, pp. 173-74.
- ²³ Ivi, p. 176.
- ²⁴ A. Prunetti, *Amianto* 2023, *op. cit.*, p. 122, p. 130, pp. 134-35.
- ²⁵ Si veda il punto 6 del “Piccolo manifesto” intitolato *Taglio da western crepuscolare*; A. Prunetti, *Non è un pranzo*, *op. cit.*, p. 188.
- ²⁶ Con ‘slow violence’ Rob Nixon intende una violenza «that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all». R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 2.
- ²⁷ M. Jansen, *The Uses of Affective Realism in Asbestos Narratives: Prunetti's Amianto and Valenti's La fabbrica del panico*, in *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, a cura di L. Di Martino e P. Verdicchio, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 3-29.
- ²⁸ A. Rose, *Asbestos – The Last Modernist Object*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, p. 194.
- ²⁹ E. Cesaretti, *Elemental Narratives. Reading Environmental Entanglements in Modern Italy*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2020, p. 149. Il concetto di ‘alternative systems of meaning’ è ripreso da S. Alaimo, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 199.
- ³⁰ S. Scaffidi, *op.cit.*
- ³¹ *Ibid.*
- ³² A. Prunetti, *Non è un pranzo*, *op. cit.*, p. 16.
- ³³ Ivi, p. 17.
- ³⁴ A. Prunetti, *108 metri. The new working class hero*, Bari-Roma, Laterza, 2018; Id. *Nel girone dei bestemmiatori. Una commedia operaia*, Bari-Roma, Laterza, 2020.
- ³⁵ A. Rigney, *Remaking Memory and the Agency of the Aesthetic*, «Memory Studies», vol. 14, n. 1, 2021, pp. 10-23; p. 10.
- ³⁶ Ivi, p. 14.
- ³⁷ Ivi, p. 18. Il riferimento è a M. Hirsch e L. Spitzer, *Small acts of repair: The unclaimed legacy of the Romanian Holocaust*, «Journal of Literature and Trauma Studies», vol. 4, n. 1-2, 2015, pp. 13-42.
- ³⁸ Ivi, p. 17.
- ³⁹ Ivi, p. 18.
- ⁴⁰ Ivi, p. 19.
- ⁴¹ Ivi, p. 14.
- ⁴² M. Rys, B. Philipsen, *Introduction: Poetics and Precarity. Literary Representations of Precarious Work*, Past and Present, in *Literary Representations of Precarious Work*,

- 1840 to the Present, a cura di M. Rys e B. Philipsen, Cham, Palgrave MacMillan, 2021, pp. 1-19; p. 2.
- ⁴³ Ivi, p. 3.
- ⁴⁴ B. Latour, *Riassemblare il sociale: Actor-Network Theory*, Milano, Meltemi, 2022 [ediz. orig. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, OUP, 2005].
- ⁴⁵ Ivi, pp. 54-55, *op. cit.* in M. Rys e B. Philipsen, *op. cit.*, p. 3.
- ⁴⁶ *Ibid.*
- ⁴⁷ A. Rose, *op. cit.*, p. 6.
- ⁴⁸ Ivi, p. 4.
- ⁴⁹ Ivi, p. 21. Il riferimento è a S. Ngai, *Theory of the Gimmick*, Cambridge, Harvard University Press, 2020.
- ⁵⁰ A. Prunetti, *Non è un pranzo*, *op. cit.*, p. 117.
- ⁵¹ Ivi, p. 117, p. 116.
- ⁵² Ivi, p. 29.
- ⁵³ Ivi, p. 114.
- ⁵⁴ Ivi, p. 112.
- ⁵⁵ *Ibid.*
- ⁵⁶ Ivi, p. 115.
- ⁵⁷ N. Siri, *Dov'era l'Io fare il Noi. Una conversazione con Alberto Prunetti sulla letteratura working-class*, «Between», vol. XIII, n. 26, 2023, pp. 195-207; p. 201.
- ⁵⁸ A. Prunetti, *Amianto 2023*, *op. cit.*, pp. 119-120.
- ⁵⁹ N. Siri, *op. cit.*, p. 199.
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ *Ibid.*
- ⁶² A. Prunetti, *Amianto 2023*, *op. cit.*, p. 140 (*Ringraziamenti*).
- ⁶³ A. Prunetti, *Non è un pranzo*, *op. cit.*, p. 49.
- ⁶⁴ Ivi, p. 55. Collettivo MetalMente con Wu Ming 2 e I. Brentari, *Meccanoscritto*, Roma, Edizioni Alegre, 2017.
- ⁶⁵ Ivi, p. 53.
- ⁶⁶ Ivi, p. 29.
- ⁶⁷ Ivi, p. 114.
- ⁶⁸ B. Mazzi, *Becoming a Witness. Impegno and Testimony in Contemporary Italian Literature and Culture*, tesi di dottorato, Columbia University, 2025, p. 94.
- ⁶⁹ J. Ruchatz, *The Photograph as Externalization and Trace*, in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di A. Erll e A. Nünning, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 367-378; p. 367.
- ⁷⁰ Ivi, p. 370.
- ⁷¹ *Ibid.*
- ⁷² Ruchatz fa una differenza tra una «caption, stressing the indexical quality by detailing place and date of the exposure», e un title che «encourages an interpretation of a more general kind, which surpasses the concrete event presented in the photograph» (Ivi, p. 374).
- ⁷³ Ivi, p. 372.

⁷⁴ S. Scaffidi, *op.cit.*

⁷⁵ J. Ruchatz, *op.cit.*, a p. 372 cita M. Hirsch (a cura di), *The Familial Gaze*, Hanover, UP of New England, 1999, p. xvi.

⁷⁶ Ivi, p. 373: «Photographic pictures have the power not just to prompt but also to redirect and change memories according to what is iconically perceived and indexically authenticated».

⁷⁷ A. Prunetti, *Amianto 2023, op. cit.*, p. 123. L'edizione contiene anche una fotografia inedita della madre, rispettando però la sua volontà di non entrare nella narrazione. Infatti, la sua comparsa a p. 21 è strettamente legata all'incontro con Renato, "autenticando" così le pagine del figlio che senza il loro sposalizio non avrebbe potuto scrivere. La didascalia priva di commenti ironici recita: «Renato e Francesca, primo maggio 1969» (p. 141).

⁷⁸ Ivi, p. 142.

⁷⁹ Prunetti in *Non è un pranzo, op. cit.*, puntualizza che lui non è un transfuga di classe perché per lui gli studi non sono stati un «elemento di mobilità sociale» (p. 154). Egli osserva anche che i «lavoratori dell'industria culturale» siano una «manodopera specializzata e sottopagata che deve scoprire la lotta di classe, oltre che i refusi» (p. 96).

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ A. Prunetti, *Amianto 2023, op. cit.*, p. 129-130.

⁸² A. Prunetti, *Nel girone, op. cit.*, p. 25.

⁸³ Prunetti in *Non è un pranzo, op. cit.*, p. 150.

⁸⁴ Ivi, p. 163.

⁸⁵ Ivi, p. 193.

⁸⁶ A. Prunetti, *Amianto 2023, op. cit.*, p. 133.

⁸⁷ Ivi, p. 142.

⁸⁸ Cfr. la foto del narratore con la sorella a p. 37 con la seguente didascalia: «Alberto con la sorella Chiara nell'orto della nonna nel 1980 (il piccolo appezzamento di terreno era stato alla bisogna attrezzato come campo di rieducazione ideologica dell'infanzia, al fine di instillare coattamente nella prole l'etica del sudore e del duro lavoro)» (p. 141).

⁸⁹ A. Prunetti, *Amianto 2023, op. cit.*, p. 137.

⁹⁰ A. Prunetti, *Amiante. Une histoire ouvrière*, trad. di S. Quadrupani, Marseille, Agone, 2019.

⁹¹ A. Prunetti, *Amianto 2023, op. cit.*, p. 142.

⁹² Ivi, pp. 137-138.

⁹³ L. Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Milano, Feltrinelli, 1957.

⁹⁴ Ivi, p. 136.

⁹⁵ Ivi, p. 137.

⁹⁶ Ivi, p. 139.

⁹⁷ N. Siri, *op.cit.*

⁹⁸ Ivi, p. 138.

⁹⁹ Ivi, p. 139.

¹⁰⁰ A. Rigney, *Remembering Hope: Transnational Activism Beyond the Traumatic*, «Memory Studies», 11, 3, 2018, pp. 368-380; p. 372.

- ¹⁰¹ A. Prunetti, *Non è un pranzo, op. cit.*, p. 74.
- ¹⁰² A. Prunetti, *Nel girone, op. cit.*, p. 109.
- ¹⁰³ A. Prunetti, *Amianto 2023, op. cit.*, p. 120.
- ¹⁰⁴ Ivi, p. 118.
- ¹⁰⁵ *Nel girone* è dedicato «A Elettra, a Luca e Maia, che possono incontrare Renato solo sulla carta».
- ¹⁰⁶ Ivi, p. 20.
- ¹⁰⁷ Ivi, p. 22.
- ¹⁰⁸ Ivi, p. 106.
- ¹⁰⁹ Ivi, p. 107.
- ¹¹⁰ Cfr. A. Prunetti, *Non è un pranzo, op. cit.*, p. 162: «Dobbiamo pensare a una classe operaia che sia anche intersezionale e queer, che lotti contro il patriarcato e l'eteronormatività. Con l'immaginario, con l'attivismo, con la forza delle nostre storie».
- ¹¹¹ L. Pernice, *Archiviare la performance. Questioni, casi studio, paradigmi di azione*, «Antropologia e teatro – Rivista di Studi», 16, 2023, pp. 124-137; p. 129.
- ¹¹² S. Scaffidi, *op.cit.*
- ¹¹³ N. Siri, *op.cit.*, p. 206.

ANGELA ALBANESE

Digging in the Dust

Dialogue between man and woman by *Saverio La Ruina*

ABSTRACT: *Dust. Dialogue between man and woman* is a play by playwright, actor, and stage director Saverio La Ruina. It represents the third part of a triptych – alongside the monologues *Dissonorata* and *La Borto* – that examines gender relations and violence against women. Unlike the first two plays, the violence depicted in the ten dialogue scenes of *Dust* is not primarily physical but rather psychological and verbal. Yet, within a couple's relationship, a daily existence marked by subtle and persistent domination, by sharp words that wound – ephemeral as the dust from which the play takes its title – can be equally tragic. Like dust, these words envelop and confound the woman, undermining her certainties and dismantling her identity.

This study seeks to demonstrate how the gradual disintegration into dust of the romantic relationship is enacted through the exhausting repetition not only of the characters' dialogues but also of a static visual situation, unchanging and self-replicating. In shifting from monologue to drama, La Ruina compels the audience to witness something they would rather not see, Exposing—without any form of sublimation—the tragic core of the play in all its raw and unsettling essence.

KEYWORDS: Gender Violence, Theatre, Saverio La Ruina, Hate Speech, Dust.

How can one ask how best to lead a life when one feels no power to direct life, when one is uncertain that one is alive, or when one is struggling to feel the sense that one is alive [...]?

Judith Butler, *Can one lead a good life in a bad life*¹

1. *Dust. Dialogue between Man and Woman* is a play by Italian playwright, actor, and stage director Saverio La Ruina². The work, premiered nationally in January 2015 at the Teatro Elfo Puccini in Milan, marks a significant departure and a stylistic and compositional turn in the author's dramaturgy, which had, over the past decades, been characterized by the monologue form. From *Dissonorata. An Honor Killing in Calabria* (2006)³, which inaugurated a long and successful phase of monologue-based plays, to *La Borto* (2009)⁴, *Italianesi* (2011), and the more recent solo pieces *Masculu e fiammina* (2016) and *Via del Popolo*, La Ruina's work has consistently explored intense personal and social themes through solo performance⁵.

With *Dust*, the monologue gives way to a dialogue between two characters. Nevertheless, this work can be seen – together with *Dissonorata* and *La Borto* – as an original and consistent triptych. These plays are not united so much by their

dramaturgical form as by their shared thematic focus: an investigation into the experience of violated femininity within gender relations⁶.

La Ruina's female-centered monologues *Dissonorata* and *La Borto* recount the familial, social, and cultural tragedies of their respective protagonists, Pasqualina and Vittoria. Pasqualina is portrayed as a poor, unassuming woman, who moves about in slippers and speaks in a very dense Calabrian dialect. Her story is that of a peasant girl, forced to tend sheep in a backward and archaic southern Italy, where girls like her do not receive an education but instead wait for a husband chosen by their families. They are taught to keep their eyes lowered and avoid familiarizing with others. Pasqualina's relatives do eventually find her a suitor, but she must wait for her older sister to marry first, though no prospective husbands come forward. As time passes, Pasqualina grows increasingly afraid that her fiancé will lose interest and that she will be left unmarried, worse still, an "old maid" (*zitellona*). Eventually, she gives in to the suitor's insistence and becomes pregnant, but the man disappears. Seduced, abandoned, and dishonored, she is subjected to her family's brutal punishment: to cleanse the shame, they douse her in gasoline and set her on fire. She survives, and on Christmas Day, hidden away in a stable, she gives birth to Saverio, a conclusion that unmistakably evokes both Christological symbolism and autobiographical resonance.

After Pasqualina – her body disfigured by the violence inflicted upon her by male brutality – *La Borto* introduces another *mater dolorosa* who takes the stand to defend herself against the judgment of men and of God. This time, it is Vittoria, forcibly married at just thirteen to a man twice her age, ugly and crippled, «a sort of monster». By the age of twenty-eight, Vittoria is already the mother of seven children and pregnant with eighth. Faced with her husband's indifference – and driven by shame, despair, and hunger – she is compelled to feed the brutal machinery of illegal abortions. She turns to the *mammane*, shadowy village figures who served as clandestine substitutes for official medicine, mutilating women's bodies with their arsenal of knitting needles and other such instruments of cruelty.

In both monologues, the stage is empty except for a single female character seated on a chair, portrayed by La Ruina himself. He lends voice and body to these protagonists through subtle gestures toward femininity, suggesting rather than fully inhabiting female dress, without disguise, makeup, or wigs, and with no attempt at impersonation. In both plays, the author's Calabrian-Lucanian dialect is adopted as the language of the performance, grounding the text in a specific regional and cultural identity.

With *Dust. Dialogue between Man and Woman*, the final pièce in this trilogy centered on the feminine, everything changes, beginning with the dramaturgical architecture of the play itself. La Ruina takes on a radically different role: no longer that of the victim, but of the perpetrator; no longer embodying modest and heroic women, but assuming instead the uncomfortable position of a man – at once domineering and deeply fragile – incapable of sustaining a healthy relationship with his partner, portrayed by Cecilia Foti.

The language of the characters also shifts: the lush, soft sonorities of the Calabrian-Lucanian dialect give way to a stark, linear Italian which is, in this case, synthetic, intentionally banal or predictable, mirroring the stark realism of power dynamics within intimate relationships. The social background of the protagonists changes as well. In place of the illiterate peasant women of southern Italy, we now encounter two contemporary professionals: she is a schoolteacher, he a successful photojournalist for *L'Espresso*, both embedded in an urban, culturally and socially elevated environment.

Even the semantic function of the stage space is transformed. Whereas in the monologues, the nearly bare set – wholly absorbed by the actor's body – suggested an open space, capable of hosting a multiplicity of narrative threads and characters, in *Dust* the sparse scenographic design offers no such expansiveness. On the contrary, it serves to narrow an already claustrophobic and dusty space in which the drama unfolds, reinforcing the sense of emotional and spatial suffocation.

And yet, what remains, in perfect continuity with the two previous dramatic works, is La Ruina's meticulous exploration of violence against women. In the two monologues, the violence was physical, even atrociously so; in *Dust*, it is psychological, insidious and bruise-free, not immediately visible, yet profoundly lacerating. If physical blows represent the most overt form of violence that can erupt within a relationship between a man and a woman, equally tragic is a daily existence marked by subtle and persistent domination, by cutting words that humiliate, nearly imperceptible, like the dust evoked in the play's title. Just like dust, these words envelop and disorient the woman, eroding her confidence, courage, and ability to smile, ultimately dismantling her sense of self. La Ruina's staging – structured as a one-act play and the result of a long, scrupulous process of preparation involving interviews, readings, and both direct and indirect testimonies – aims precisely to give shape to this *malamore*, or toxic love. He investigates the psychological mechanisms and perverse dynamics into which a fragile and unhealthy form of love can degenerate. The play dissects the grey area

of gender violence, a space that may become the prelude to more extreme outcomes, or, as in this pièce, persist in the form of verbal torture and pathological control.

2. At the center of a stage almost empty, with only a table, two chairs, and a single painting, we find the unnamed man and woman, still relatively new to their relationship, having just returned from a party at her friends' home.

From the very first scene, the relationship begins to show signs of malfunction. On one side stands the man: alienated, yet deliberately orchestrating a slow and methodical erosion of his partner's sense of peace. Offended, he accuses her of having ignored him throughout the evening and of failing to introduce him to her friends as her *boyfriend*. On the other side stands the woman, who – initially embarrassed, then increasingly filled with astonishment, guilt, frustration, and humiliation – repeats a *refrain* that recurs obsessively in each scene: «I'm sorry», «love, sorry», «love, I'm sorry, you're right»⁷. She begins apologizing immediately, embarrassed, for not having treated him like a boyfriend at the party. She apologizes again, awkwardly and with growing confusion, when he accuses her of stroking her neck too freely while speaking, an act he interprets as a seductive signal. She apologizes once more, disappointed and disoriented, when he criticizes the lone painting hanging in her apartment – a gift from a female painter friend – which depicts a female figure he finds overly sensual, morbid, erotic, something that «disturbs [him] a lot»⁸. Notably, the painting will disappear from subsequent scenes. In the same sequence, she continues to apologize, now visibly unsettled, when he points out that plucking her eyebrows makes her gaze resemble that of the aggressive woman in the painting. He not only criticizes the gesture but demands – orders – that she stop doing it.

In a steadily intensifying verbal and emotional *crescendo*, driven by his obsession with control and possession, the man expresses irritation because she addressed him without using the term «love». She finds herself apologizing yet again, visibly intimidated, when he catches her smoking, despite their mutual decision to quit, and accuses her of being unreliable. She apologizes, distressed, when he confronts her about a chair that has been moved in her apartment. The interrogation over the possible reasons that might have led her to move the chair occupies an extended scene, one that merits closer attention for its high degree of psychological coercion. This dynamic is sustained, as in other moments of the play,

by a meticulously constructed rhetorical pattern that renders the man's language both hammering and razor-sharp:

HE: Did you move the chair?

SHE: Ah, yes... yes, I moved the chair the other day.

HE: And why did you move the chair?

SHE: Well, I moved it because...

[...]

He places a chair in front of his own.

HE: Can you sit down and tell me here?

She sits.

[...]

SHE: Love, I think I bumped into it the other day before going to work because I was in a rush and...

HE: But do you think you bumped it or did you bump it?

SHE: Well, I believe I bumped into it. Yes, if I moved the chair, I bumped into it.

HE: And why did you bump into it? It's been there a while, no? I've never bumped into this chair since I've been coming here. Why did you bump into the chair?

SHE: Well you know, I can't remember...

HE: So think about it.

Pause

SHE: But maybe because I was sleepy, you know going to work, maybe I was late.

HE: You were late? And why were you late?

SHE: I can't remember now exactly whether I was actually late, but...

HE: Eh no, because you're never late, so you'd remember if you were late that morning.

SHE: Yes, maybe I was late, maybe the alarm didn't go off.

HE: And therefore: you were late because the alarm didn't go off, you were rushing, you bumped into the chair and moved the chair. Hm, I understand. And how come the alarm didn't go off? The alarm always goes off.

[...]

SHE: You know, I can't remember if the alarm went off or didn't go off that morning?

[...]

HE: And so why did you say the alarm didn't go off? Before you said that the alarm didn't go off.

SHE: But I'm not really very sure at all, sorry. I thought, I was trying to think.

HE: But you're sure then that you weren't late for work?

SHE: Yes, I believe so... I don't know, love, I'm sorry.

[...]

HE: [...] For sure, not remembering whether, I mean... No? Love, why not think a little bit seriously about it?

SHE: I can definitely think about it, love, I'm sorry, but... I swear... I don't know, I'm sorry... I didn't... But the chair doesn't go there, should I put it where it was before? Because... that is, if it disturbs you, I don't...

HE: It doesn't disturb me. That is, are you aware how important it is to be present to yourself when someone does things?

SHE: Yes, love, I'm sorry, you're right.

HE: But that's not it. It's that you cannot answer no, nothing, I moved it because I can't remember. To nothing can one answer saying I can't remember, the cleaning lady, me, you, the cat... No. If you have the craving to move the chair you have to justify your motive to me. We sit down, we talk about it and we understand what this desire of yours to move the chair derives from⁹.

For the man, the reason the woman moved the chair lies in her psychological and personality traits. The scene unfolds as a detective-like, obsessive, and grotesque interrogation, just one of many hallucinatory investigations that punctuate the dramatic structure of the play. Each functions as a fragment of circumstantial evidence, gradually revealing underlying psychological dynamics and behavioral patterns. These mechanisms transform even the briefest moments of tenderness into subtle emotional blackmail, into forms of excruciating coercion. Even the early gestures of intimacy typical of a new relationship – such as when she, complying with his demand to tell him everything («I want to know everything about you, your past, who there was before me... »)¹⁰, confides in him about a rape she suffered years earlier – slowly degenerate into conflict. What begins as vulnerability and disclosure soon becomes a crude interrogation, where the man takes on the role of public prosecutor and the woman becomes the accused, pinned to a chair, forced to absorb both his morbid insinuations and the weight of his deep emotional fragility. Just like a defendant on the witness stand, she submissively repeats the same stories over and over: the devastating episode of the rape, chance encounters with friends, her past relationships, how many times she told them «I love you» and the story of a completely forgotten ex, a certain Ivan Donato, who alongside the rape becomes one of the main charges leveled against her.

After a relentless barrage of questions and conjectures that gradually wear down the woman's exhausted psyche, the accusation against her is finally articulated: that she is a liar and, ultimately, that she deserved what happened to her for being out on the street at three in the morning. The following are the final lines of a scene conducted entirely over the phone, dominated by yet another detailed account from the woman of the sexual violence she endured years earlier:

HE: For fuck's sake, but if you go out at three in the morning to smoke and walk the streets of Rome with a short dress on, what do you think will happen? They're going to bring you a bouquet of flowers? Let's tell it like it is, when it comes down to it you deserved it... and when it really comes down to it, you were also asking for it.

SHE: (*Weeping*) Love, you tell me what to say and I'll say it, what to think and I'll think it, what to do and I'll do it.

HE: Are you crying? All right, I'll get off. I'll call back when you're done.

SHE: But do you want us to talk to someone, should we get help from someone?

HE: No, you and me are enough¹¹.

The mechanism of psychological dismantling and the creation of a void around her, like the aftermath of a military strike, is fully set in motion («You and me are enough...»; «Look at yourself in the mirror, go look at yourself in the mirror, go, go. Look at those wrinkles... But where are you headed with this load, this weight?»)12. Toward the end of the play, it even ensnares the man, causing fragments of his own morbid ramblings to explode – fragments that reveal layers of old relational deposits, that dust of jealousy, fear, and fragility from which his mind has never truly been immune.

3. In this new theatrical work, the treatment of language continues to surprise, with the deliberate choice of a sterile, flat, and colorless Italian. La Ruina's meticulously controlled rhetorical strategy transforms this austere language into a sharp instrument of torture, sufficient in itself to generate conflict and precipitate the implosion of the romantic relationship. Whereas in his earlier monologic dramaturgy the director had constructed a poetic architecture through the use of intimate tonalities – composing, with his plain and affectionate narration, pieces of a lyrical mosaic – the dialogic structure of *Dust* allows him to experiment with unprecedented modes of dramatic development and to delineate his characters without any lyricism. Instead, he works with surgical precision on the stylistic and syntactic register of the text, as well as on the semantic level, maintaining a constant and even more focused attention to textual pragmatics than in his previous dramaturgy.

While a detailed linguistic analysis falls outside the scope of this discussion, it is worth noting, at the pragmatic level alone, the frequent pauses that punctuate the dialogue between the two characters. In this play, these pauses are no longer lyrical, as in the earlier monologues, but are charged with tension, contributing to the infusion of a new register of male aggression into the drama, not in the indirect

form of scenic narration, but in the mimetic mode of dramatic representation. Equally frequent are the discourse markers, which the director skillfully employs while mostly preserving the original syntactic arrangement of the utterances. However, he assigns strong intonational prominence to certain elements within them, aiming to emphasize the peaks of the man's relentless aggression and to phonetically delineate his disturbed psyche («You know how many women I said it to before you? *Zero*. Therefore *I* love you. *You* don't love me»)¹³. The rhetorical device of repetition, previously observed in *La Ruina*'s earlier monologues as a precise compositional technique and a distinctive stylistic hallmark, also reappears in *Dust*¹⁴. Yet, unlike in the monologues, here the repetition of words or entire phrases no longer produces a rhythmic, lyrical, or empathetic reinforcement. Instead, it effectively serves the director's purpose of conveying the obsession of a troubled mind and rendering increasingly suffocating the space in which the verbal bombardment of his character unfolds. Some examples are as follows:

HE: Sit down.

SHE: Why, what do we have to...

HE: Sit down.

They sit.

HE: Come on, let's tell each other everything, I want to know everything about you, your past, who there was before me [...] ¹⁵.

HE: You're not confused, you're untrustworthy. You see why we always have to repeat the same things? You force me.

SHE: Yes, so now we have to talk again about when I was seventeen?

HE: Yes, we'll talk fifty times about when you were seventeen if necessary. In fact, you know what we'll do? We'll make some nice tea, even the Indian since you like it so much, and we'll repeat it all from the top.

SHE: All from the top?

HE: Yes, all from the top. Sit down ¹⁶.

HE: Anyway you know how it is, no? I come down, we make love and it all goes away. That's how it always goes, no? Hey. Anyway you know how it is, no? Eh? We make love and it all goes away... ¹⁷.

This latter phrase, in particular, functions as a crude refrain, one that returns significantly at the very end of the play, reiterated by the man like a jarring, discordant incantation, an autistic-like litany aimed at freezing the time of this toxic love, trapping it in an endless loop of identical frames.

4. In addition to the static and monotonous repetition either identically or with minimal variation of words or entire utterances, *Dust* introduces another striking innovation: the reiteration of scenic sequences, likewise either identical or only slightly altered. The construction and gradual erosion of the romantic relationship – a progression that, on stage, does not culminate in a sensational crime or overt physical violence (save for two brief episodes), but is instead left intentionally unresolved in an open-ended finale – is built precisely on this exhausting replication. Not only are the characters' lines repeated, but so too is a visual situation that remains immobile and unresolved («Sit down»; «We sit down, we talk about it and we understand...»), persisting even into the epilogue.

The entire dramaturgical structure unfolds as a series of deliberately unevolving *tableaux*, in alignment with the director's declared intention not to tell «a story with a coherent narrative arc», but to dissect and analyze *in vitro* «a pure behavioral pattern»¹⁸, in an effort to uncover «the roots of a pathology» and expose «the “slippery ground” where such pathology takes hold»¹⁹. Through the cold, photographic detachment of repetition, *La Ruina* restores to the scenic image its full power of contagion, compelling the spectator to confront what they would rather look away from. It is precisely this objectivity and seriality that allows *La Ruina* to isolate and expose the tragic core of the play in all its repellent clarity, without sublimation, without theatrical embellishment or spectacle. The result, for all the risks of the comparison, recalls the compulsive repetition with minimal variation found in the work of Andy Warhol.

5. Warhol, too, practiced a kind of «reportage without emotion». With the «pitilessness of a reporter» Warhol sought to identify the tragic within the everyday – just think of the *Death and Disaster* series (1963) – refusing any compromise, insisting on «the truth, the whole truth, and nothing but the truth»²⁰. As the critic Maurizio Fagiolo dell'Arco aptly observed:

Warhol's work is a descent into hell that lasts an eternity. [...] He offers no solutions, no Ariadne's thread to guide us out of the labyrinth. Because at that point, his task is done. The atomic bomb explodes before our eyes one, two, three, four, thirty times; a man commits suicide one, two, three, six times; “Che” dies on canvas two, four, six, endless times – he always dies. [...] The power of Warhol's image lies in its radical openness: it's one, ten, countless; it can be yellow, silver, or red; it is clear or solarized or blurry; it captures the key moment, but also the just-before or just-after. Crime and tragedy have become part of our morning routine, like sipping coffee with the newspaper. A monk burns in Saigon, just as two astronauts burn in their capsule, just as a driver

burns in the wreckage of his Rolls-Royce. We begin to feel fear only when the image assaults us in an unexpected place, at an unexpected time – say, in an art gallery²¹.

Warhol's extraction of images «from the inflation of things»²² and their replication in unexpected contexts, syllabized rather than narrated, does not diminish their meaning. On the contrary, it amplifies their power. In this light, Warhol's repetitions, as Hal Foster has noted from a different critical perspective, «not only reproduce traumatic effects; they *produce* them as well [...]. Somehow, in these repetitions, then, several contradictory things occur at the same time: a warding away of traumatic significance *and* an opening out to it, a defending against traumatic affect *and* a producing of it»²³.

La Ruina's staging, like Warhol's canvases, generates these two opposing emotional responses: detachment and contagion; emotional defense and, simultaneously, an inescapable immersion in the tension of the seen. Like Warhol, La Ruina creates a sterile kind of reportage, with the dispassion of a journalist, extracting from the overexposure of everyday experience the drama of psychological gender violence and transplanting it into the unexpected and privileged space of the theater, a place from which one can see what often escapes perception in the immediacy of real life.

6. This call to look a little longer creates in the spectator an oscillation between two types of perception: one cautious and distanced, the other affective and destabilizing. This duality mirrors what Roland Barthes identifies in *Camera Lucida* as the *studium* and the *punctum*. The *studium* is the field of cultural interest, where we engage with images intellectually, supported by background knowledge that the image may enrich, contradict, or confirm. It is «a kind of education (knowledge and civility, “politeness”）」²⁴ that allows the observer to participate in «in the figures, the faces, the gestures, the settings, the actions»²⁵. Through the *studium*, images become cultural artifacts – sources of information or knowledge – without involving passion. As Barthes writes, «The *studium* is that very wide field of unconcerned desire, of various interest, of inconsequential taste: I like / I don't like. The *studium* is of the order of liking, not of loving; it mobilizes a half desire, a demi-volition; it is the same sort of vague, slippery, irresponsible interest one takes in the people, the entertainments, the books, the clothes one finds “all right”」²⁶. In contrast, the *punctum* emerges when cultural defenses lower and intellectual engagement gives way to a more visceral response. For Barthes, the

punctum belongs to the realm of *to love*, not *to like*; it wounds, it disrupts the *studium*, and pulls the viewer into another dimension. As Barthes continues:

The second element will break (or punctuate) the *studium*. This time it is not I who seek it out (as I invest the field of the *studium* with my sovereign consciousness), it is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me. A Latin word exists to designate this wound, this prick, this mark made by a pointed instrument: the word suits me all the better in that it also refers to the notion of punctuation, and because the photographs I am speaking of are in effect punctuated, sometimes even speckled with these sensitive points; precisely, these marks, these wounds are so many points. This second element which will disturb the *studium* I shall therefore call *punctum*; for *punctum* is also: sting, speck, cut, little hole – and also a cast of the dice. A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)²⁷.

In *Dust* the *punctum* intervenes to disrupt the *studium*, to shatter the polite, culturally filtered engagement with the subject matter. If *studium* is a form participation, sometimes even a moved participation, whose «emotion requires the rational intermediary of an ethical and political culture»²⁸, *punctum* is a wound. It originates on stage, and strikes the viewer of *Dust*, leaving a mark, and burning open scars.

7. La Ruina's dialogue – at times hastily dismissed, perhaps solely through the lens of *studium*, for its apparent textual predictability, its supposed poetic or dialectical limitations, or its refusal of theatrical spectacle²⁹ – finds in these very “shortcomings” a new dramaturgical force. Like Greek tragedy, it is a drama of the word. It consciously reduces the Aristotelian *opsis*, the spectacularism and fascination of the show, in favor of a lucid linguistic mechanism³⁰. As Giovanni Cerri noted of Attic tragedy: «*Opsis* is truly reduced to the simple vision of characters speaking, and the actor's gestures are almost entirely resolved into oratorical movement»³¹. In *Dust* too, «gestures and physical movement are reduced to a minimum». Just as Greek tragedy is «a *fabula stataria*, not a *fabula motoria*»³², so *Dust* relies not on dramatic twists but on language, on autistic-like minimal gestures (such as the man's incessant finger-tapping), and on obsessively repeated images to convey the phenomenology of conflict.

It would have been easier, perhaps, for La Ruina to stage a femicide, to rely on the shock of a wounding twist but ultimately fleeting. That path would have comforted the audience with a neat moral dichotomy between good and evil, victim and perpetrator. Staging overt violence would have offered absolution to all: men,

who could reassure themselves (“I’m not like him”), and women, who could judge the victim (“Why doesn’t she run?”). But this is not La Ruina’s goal. Instead, he drags the audience into the *dust* and forces them to dig into it and sift through the apparently insignificant grains from which systemic violence is composed. He dissects the small, daily acts of moral and psychological abuse to which no one is entirely immune – abuse that seeps like fine dust into homes, families, and friendships. During the performance, confronted with the suffocating repetition of words and static scenes, the spectator is laid bare: struck by the *punctum*, they recognize with embarrassment and discomfort a phrase, a glance, a gesture, a slight, once committed or endured. The recognition of how easily one might *become* the characters on stage evokes unease and agitation not only in women – who feel, on their skin, the claustrophobic inferno the protagonist inhabits – but also in men, confronted by a male figure who exposes their vulnerabilities and blind spots. In the shift from monologue to drama, from narrated violence to represented violence, La Ruina’s uncompromising aim is to prevent the spectator from remaining comfortably seated, to compel them to engage, to become involved. The monotonous, unsublimated repetition of the same event becomes an invitation to look deeper, to grasp the *quidditas*, the essential whatness of things.

The rhetorical device of repetition, already a defining compositional and stylistic feature of La Ruina’s monologue-based work, thus takes on a broader function in *Dust*, enriching the author’s poetics with a precise and previously unseen strategy of vision. It is a vision that simultaneously wounds and nourishes, that forces one to pause, and in the wounds it opens, generates awareness.

Note

¹ J. Butler, *Can one lead a good life in a bad life?*, «Radical Philosophy», 176, November/December, 2012, p. 12.

² The original title of the play is *Polvere. Dialogo tra uomo e donna*. The Italian text is published in S. La Ruina, *Teatro (Polvere, Masculu e fiammina, Saverio e Chadli vs Mario e Saleh)*, Imola, Cue Press, 2022. In addition to the English translation by T. Haskell Simpson, which is the source for the quotations in this article, La Ruina’s text has also been translated into Spanish under the title *Polvo* by Diana Volpe (an unpublished stage translation), and into Chinese under the title 尘 (*Dust*) by Zhou Ting, and published by Beijing Language and Culture University Press in 2022.

The play has also toured abroad as follows: 2016 – *Dust*, directed by Anna Bahow, Victory Gardens Theater, Chicago; 2017 – *Polvo*, directed by Diana Volpe, European Union’s International Day for the Elimination of Violence against Women, Caracas; 2018 – *Polvo*, directed by Diana Volpe, La Caja de Fósforos, Caracas; 2023 – *Polvo*, directed

by Orlando Arocha, Centro Cultural de Arte Moderno, Caracas. A new production is currently being prepared in Mexico City. Here we limit ourselves to highlighting a few key milestones in the long artistic journey of Saverio La Ruina, beginning in 1992, the year in which the theatre company Scena Verticale was founded, with La Ruina serving as founder and artistic director alongside Dario De Luca. In 1999, Scena Verticale launched the festival *Primavera dei Teatri*, dedicated to contemporary stage languages, a festival that, over the years, has received numerous awards from both audiences and critics and has just celebrated its twenty-fifth anniversary. La Ruina's artistic output is intense and prolific: starting in 1996 with *La stanza della memoria*, the company's debut work, followed by *De-viados* (1998), and the Shakespearean trilogy *Hardore di Otello* (2000), *Amleto ovvero cara mamma* (2002), and *Kitsch Amlet* (2004), all polyphonic works, performed by two or more voices, leading gradually to the essentiality of the monologue. For further discussion of La Ruina's theatre, see A. Albanese, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet, 2017.

³ *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* premiered in September 2006 as part of the Roman festival *Bella Ciao*, and received numerous accolades: a double Ubu Award in 2007 for Best Actor and Best Italian Play, the Hystrio Prize for Playwriting in 2010, and a nomination for the ETI – Gli Olimpici del Teatro Award in 2007 for Best Solo Performance. *La Borto* premiered at Teatro India in Rome in November 2009 and likewise received both the Ubu Award in 2010 for Best Italian Play and the Hystrio Prize for Playwriting in the same year.

⁴ *Dissonorata, La Borto, and Italianesi* were published by Titivillus in 2014. This volume, edited by Leonardo Mello, serves as a key reference not only for Mello's own introduction (pp. 7-12), but also for the four additional essays on La Ruina's monologue-based dramaturgy, authored respectively by Goffredo Fofi (pp. 165-168), Gerardo Guccini (pp. 169-175), Renato Palazzi (pp. 176-180), and Paolo Puppa (pp. 181-189).

⁵ The play *Via del Popolo*, written and performed by Saverio La Ruina and produced by his company Scena Verticale, had its national premiere on December 6, 2022, at the Teatro Menotti in Milan. It was awarded the 2023 Ubu Prize for Best New Italian Play and was nominated for the 2023 *Le Maschere del Teatro Italiano* Award for Best New Playwriting. For a historiographic overview of current trends in contemporary playwriting and the various profiles of monologue performers, see at least: M. Ariani, G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Rome, Carocci, 2001, pp. 223-295; P. Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Turin, Utet, 2003, pp. 159-209; Id., *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Rome, Bulzoni, 2010; G. Guccini (ed.), *La bottega dei narratori*, Rome, Dino Audino, 2005; N. Pasqualicchio (ed.), *L'attore solista nel teatro italiano*, Rome, Bulzoni, 2006; G. Guccini, D. Tomasello (eds.), *Autori oggi, un ritorno*, «Prove di Drammaturgia», XV, 2, 2009; S. Soriani, *Sulla scena del racconto*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2009.

⁶ *Polvere. Dialogo tra uomo e donna* had its national premiere in January 2015 at Teatro Elfo Puccini in Milan, presented alongside the two monologues *Dissonorata* and *La Borto*, thereby affirming its role as part of a trilogy on gender-based violence.

⁷ All textual quotations cited hereafter are taken from S. La Ruina, *Dust. Dialogue Between Man and Woman*, translated by T. Haskell Simpson, «The Mercurian. A Theatrical Translation Review», 5, n. 4, Fall, pp. 174-210, <https://the-mercurian.com/2016/07/25/dust-dialogue-between-man-and-woman/>. The Italian edition of the text can be found in

-
- S. La Ruina, *Teatro. Polvere, Masculo e fiammina, Saverio e Chadli vs Mario e Saleh*, Imola, Cue Press, 2022.
- ⁸ S. La Ruina, *Dust. Dialogue between man and woman*, cit., p. 189.
- ⁹ Ivi, pp. 190-192.
- ¹⁰ Ivi, p. 182.
- ¹¹ Ivi, p. 200.
- ¹² Ivi, p. 210.
- ¹³ Ivi, p. 203. Our italics.
- ¹⁴ On the function of repetition as a distinctive stylistic feature of La Ruina's theatre, see A. Albanese, *Identità sotto chiave*, cit.
- ¹⁵ S. La Ruina, *Dust. Dialogue between man and woman*, cit., p. 182.
- ¹⁶ Ivi, pp. 203-204.
- ¹⁷ Ivi, p. 210.
- ¹⁸ R. Palazzi, *Violenza sottile come polvere*, «Il Sole 24 ore», 8 February 2015, p. 38.
- ¹⁹ M. Giovannelli, *La Ruina: la violenza, la polvere*, <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/la-ruina-la-violenza-la-polvere> (last accessed 18/6/2025).
- ²⁰ M. Fagiolo dell'Arco, *Warhol: The American Way of Dying*, «Riga», 33, Marcos y Marcos, Milano, 2012, p. 76, our translation.
- ²¹ Ivi, p.73, 77.
- ²² Ivi, p. 78.
- ²³ H. Foster, *Death in America*, «The MIT Press», vol. 75, Winter, 1996, p. 42, <https://www.jstor.org/stable/778898> (last accessed 24/06/2025).
- ²⁴ R. Barthes, *Camera Lucida. Reflection on Photography*, transl. by Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1981, p. 28.
- ²⁵ Ivi, p. 26.
- ²⁶ Ivi, p. 29.
- ²⁷ Ivi, pp. 26, 27.
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ See R. Francabandera, *Polvere: La Ruina dal solo al passo a due*, «Pac. Magazine di arte & culture», 2015, <http://paneacquaculture.net/2015/01/23/polvere-la-ruina-dal-solo-al-passo-a-due/> (last accessed 15/06/2025); C. Roviada, *Nitidezza in polvere*, «Stratagemmi», 1/02/2015, <http://www.stratagemmi.it/?p=6683> (last accessed 19/05/2025).
- ³⁰ Any reference to Aristotle's downplaying of the scenic and spectacular component of theatrical performance must necessarily take into account the important critical contribution of Marco De Marinis, who, through a detailed textual analysis of the *Poetics*, has demonstrated that Aristotle's conception of *opsis* is far more complex, nuanced, and even contradictory than what text-centered and philological interpretations from the sixteenth century onward have suggested. See M. De Marinis, *Aristotele: la teoria dello spettacolo nella «Poetica»*, in *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Bari, Laterza, 2004, pp. 5-17.
- ³¹ G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 99, July/August, 2012, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=830 (last accessed 19/06/2025). See also G. Cerri, *La tragedia*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1, I, Salerno, Rome, 1992, pp. 301-334; Id., *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, «Vichiana», IV, 7, 1, 2005, pp. 17-36.
- ³² *Ibid.*

BARBARA ANTONUCCI

*The “thrust of dust”:
A preliminary cognitive approach to the usage of the lexemes dust
and polvere in conventional metaphors*

ABSTRACT: This study presents a preliminary comparative analysis of conventional metaphors retrieved from standard dictionary references associated with the lexemes *dust* (English) and *polvere* (Italian). Employing a cognitive linguistic approach, the paper reflects on the role played by conceptual metaphors in structuring our thinking, with a particular emphasis on the cultural dimension which shapes figurative speech. By conducting an interlinguistic comparison, the study aims to assess whether and how *dust* and *polvere* evoke distinct conceptual associations in the respective languages and cultures. The final remarks serve as a necessary premise for further research on conventional and novel metaphors related to the two lexemes within domain-specific corpora.

KEYWORDS: Conceptual Metaphor, Dust, Polvere, Dictionary Entries, Cognitive Linguistics.

1. Introduction

Both the English and the Italian languages throng with metaphorical references to the words *dust* and *polvere*. Some of these are directly connected to the archetypal biblical narratives, which fundamentally connects dust to the essence of human existence, whereas others float us into other domains. Dust can have magical and otherworldly qualities, it can obfuscate, deceive or enlighten; it is «a multi-material which deals with History, Memory, Humans, Non-Humans and/or the World»¹. The ephemeral presence of dust seeps across languages and meaning, linking our understanding of language and thereby shaping our worldviews and behaviour.

Metaphors shape and reflect cultural values, actively helping us navigate complex ideas and abstract concepts and dust, as a metaphorical source, is particularly powerful due to its inherent properties, namely, its universal ubiquity, its tangible physicality, and its transient nature.

La metafora incarna l'elemento vivente irriducibile a quella rete di correlazioni mediante cui la lingua si organizza e organizza il proprio mondo. Appartiene all'intimo nucleo di memoria, fantasia e ingegno questa capacità di generare uno scarto non previsto tale da costringere l'intero sistema linguistico a riconfigurarsi tenendo conto di quell'incremento (anche sul piano cognitivo). Dal momento che in nessun modo quell'eccedenza può essere riassorbita nell'architettura preesistente, essa induce a formulare aggiustamenti *in itinere* che rendono la lingua stessa un organismo piuttosto che un meccanismo².

Through a preliminary comparative analysis of conventional metaphors related to the lexemes *dust* and *polvere* the study aims to reflect, via a cognitive linguistic approach, on the role played by conceptual metaphors in structuring our thinking, emphasising the role played by the cultural dimension in moulding figurative speech. The research specifically seeks to assess whether and how *dust* and *polvere* evoke distinct associations in the two languages and cultures, thereby mirroring underlying cultural values. According to the cognitive perspective outlined by George Lakoff and Mark Johnson (1980), «metaphor is not simply a descriptive device. Rather, it facilitates a means of conceiving of one thing in terms of another, resulting from a mapping between two distinct semantic domains»³. There is an intimate relation between cognitive development, thought and metaphorical language.

It suffices to look at the way children learn their native language. To begin with they lack the capacity to grasp metaphorical language, and it is only when they become “masters of metaphors” that they start to control and move at ease with language, fabricating new meanings out of their experiences and their cultural contexts. The same holds true when learning a new language; the stage when one understands and uses figurative speech is the final one when we have learnt, to say in the words of Giambattista Vico to «menar fuori le forme dalla materia» (bringing forth forms from matter)⁴.

The findings of this preliminary study show a number of asymmetries in the metaphorical realisation across the two languages primarily connected to the morphosyntactic flexibility of English, which condenses the metaphor into compact lexical units (i.e. compound nouns or phrasal verbs), compared to the Italian language which predominantly exhibits a predicative distribution relying on specific verbal collocations to express the same concepts. The outcome of this preliminary reflection serves as the basis for further investigation into the use of metaphors (especially creative ones) related to the two lexemes in domain-specific corpora (i.e., audiovisual content, promotional texts, commercials, or advertisements).

2. Review of the literature

The two main approaches to metaphorical discourse are the rhetorical – which draws from Aristotle’s *Poetics* and *Rhetorics* – and the cognitive perspective⁵. According to the rhetorical approach, «metaphor is figurative use of language, the introduction of a strong and vivid expression that can create powerful images and change minds by comparing one thing with another»⁶. According to this principle,

metaphors seem limited to be the replacement of a *verbum proprium* with a *verbum improprium* and a mere tool of embellishment⁷, whereas the cognitive perspective draws from the assumptions that «human beings have the cognitive ability to conceptualise the world in figurative terms. This ability allows them to interpret reality, providing it with structure»⁸.

The cognitive perspective arises from Lakoff and Johnson's *Metaphors We Live By* (1980), a pioneering work with the merit of having overcome the boundaries of its field of research, expanding it beyond literary studies investigations⁹. In the words of the two scholars, «[o]ur ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature»¹⁰ and metaphors are strictly related to thought and cognitive competence.

Investigating metaphors at a discourse level and not limiting our focus on their catachrestic function – which applies when a *verbum proprium* is missing¹¹ – is certainly more revealing. The cognitive perspective also sheds light on the role played by culture in building up conceptual systems. Each culture possesses a distinct set of conceptual paradigms, and the metaphors by which each culture 'lives' are revelatory. Therefore, an analysis of how specific metaphors are deployed within a language or culture can yield significant insights.

A particularly significant example is provided by Lakoff and Johnson using the conceptual metaphor *time is money*, which is valid within many cultural milieus but *not* all. In Western cultures the conceptual metaphor *time is money* reflects in several ways a post industrialised society; from hourly rates to «paying our debt to society by “serving time” »¹².

Corresponding to the fact that we *act* as if time is a valuable commodity – a limited resource, even money – we *conceive of* time that way. Thus we understand and experience time as the kind of thing that can be spent, wasted, budgeted, invested wisely or poorly, saved, or squandered¹³.

Conceptual metaphors structure the actions we perform because «human *thought processes* are largely metaphorical»¹⁴. Conceptual metaphors operate by mapping an abstract, target domain onto a more concrete source domain and this mapping is not just linguistic; it is structural and systematic.

Although the Cognitive Theory of Metaphor (CTM) is widely recognised as a groundbreaking theoretical approach, further speculation and theoretical expansion based on its insights have highlighted the possibility that the CTM may evolve into a theoretical framework tending toward a transcultural phenomenological experiential perspective. This perspective, critics argue, may lead to the neglect of

cultural variations that ultimately give metaphors their meaning. The greater the cultural distance between languages, the higher the risk of underrepresenting crucial inner cultural variations.

Veronica Koller (2005) claims that Lakoff and Johnson investigate «the origins and structures of metaphor, but not the efforts and purposes of metaphor usage»¹⁵ and this, according to Koller, prevents the method from being applied to complex metaphors in order to evaluate their cognitive force.

In his work on the cultural variations of cognitive metaphors, Zoltán Kövecses (1995) builds upon the universal aspect of metaphors, based on embodiment within the CTM, to place greater emphasis on the issue of cultural variations, by illustrating the conceptual similarities across four different languages (English, Chinese, Japanese, and Hungarian) in the conceptualisation of *anger*, using the ‘anger as container’ metaphor and highlighting the shared perception of human beings as “container of anger”¹⁶.

In their work on the cultural aspects of metaphor and the notion of ‘correlational and intertextual metaphors’, Jorg Zinken, Iina Hellsten, and Brigitte Nerlich (2003) highlight «certain drawbacks of the “standard” theory»¹⁷, namely «the neglect of social and cultural aspects of cognitive activity in the theoretical modelling of metaphors and metaphor use»¹⁸. Zinken et. al. support this view by suggesting that understanding metaphor necessitates integrating two neglected aspects of metaphorical activity – «cultural situatedness of cognition» and «communicative uses of metaphors»¹⁹ – fostering a more nuanced interpretation of metaphorical language in authentic discourse, which is grounded in inherently cultural experiences²⁰.

Didi Li and Daojia Chi (2021) conducted a comparative analysis of emotional metaphors connecting flowers and love in English and Chinese poetry. They concluded that flower metaphors associated to love are «potentially universal or near-universal at a generic level»²¹ despite English and Chinese belonging to different linguistic roots and cultural *milieux*. However, at a more specific level, cross-cultural variations and diversity exist due to «cognitive preferences»²²: whereas the rose is the symbol of love in English poetry, the lotus serves as its equivalent in Chinese poetry.

Also contributing to the study of the cognitive theory of metaphor are Gilles Fauconnier and Mark Turner (1998, 2002) who suggest a quite complex and articulated framework to address the risk of underestimating cultural differences in metaphor construction with their Conceptual Blending Theory (CBT).²³ While the

Conceptual Metaphor Theory (CMT) primarily addresses the structure and mapping of pre-existing conceptualisations (like conventional metaphors), the Conceptual Blending Theory (CBT) focuses specifically on the dynamic creation of novel meaning through the integration of distinct mental spaces.²⁴

3. Methodology

In adherence to the cognitive approach to metaphors, I have identified three clusters of conceptual metaphors related to the lexemes *dust* and *polvere* in English and Italian and, in order to detect interlinguistic similarities and differences, the analysis then proceeds by examining the figurative language branching out from the core “archetypal” metaphors. Starting from the assumption that conceptual metaphors are tied to our culture, this study aims to detect pragmatic equivalence, or lack thereof, in their use in the English and Italian languages. This data collection was conducted in order to investigate the shared experiential basis of metaphors connected to the lexemes *dust* and *polvere* and assesses how the morphosyntactic structures of the two languages impact the formation of these metaphors. The data were manually collected from dictionary entries, and the analysis was limited to a qualitative assessment of «conventional metaphors»²⁵.

To map the structural differences in metaphor formation across the two languages, the lexicographical research was carried out on monolingual dictionary entries, and online dictionaries of English and Italian idioms were consulted²⁶.

4. Analysis

The lexemes *dust* and *polvere* possess a strong experiential-phenomenological basis and this universal dimension translates into specific metaphorical conceptualisations. By examining the usage of the lexical items *dust* and *polvere* in both English and Italian, we can map conceptual metaphors branching out from these words into three major metaphorical concepts, each conveying specific themes: DUST IS DECAY, DUST CONCEALS OR UNVEILS, DUST IS A SOURCE OF VICTORY OR DEFEAT.

The fact that we conceptualise *dust* and *polvere* with these metaphors influences the way we build language upon these two lexemes as the themes they embody display our attempts to understand what we experience, we see and, most importantly, what we *cannot* see:

Because so many of the concepts that are important to us are either abstract or not clearly delineated in our experience (the emotions, ideas, time, etc.), we need

to get a grasp on them by means of other concepts that we understand in clearer terms (spatial orientation, objects, etc.)²⁷.

When seen as decay and symbolic of the impermanence of life, dust acquires a very profound connotation, «becoming an image of negativity, of death»²⁸. When our beloved ones “become dust”, when a human body “turns into dust” – a process accelerated by cremation, which condenses human beings in “a punch of dust” usually contained in valuable urns or even transformed into diamond stones (a more recent trend) – dust becomes what is left of life and the end of it. In this perspective, «Dust is the silence of the verb *to be*»²⁹ and figures of speech related to dust are not only metaphors “we live by” but also metaphors “we die by”.

The following scheme illustrates the Italian metaphor and its corresponding English equivalent, if detected, thereby visually representing the differences and similarities between the two languages.

DUST IS DECAY

Perché sei polvere, e in polvere ritornerai (<i>Genesi</i> 3, 19)	For dust you are and to dust you shall return (<i>Genesis</i> 3: 19)
Cospargersi il capo di polvere	-
Ridurre in polvere	Turn to dust
-	The dust of time

The metaphors listed above are rooted in the biblical reference «memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris» (‘perchè sei polvere, e in polvere ritornerai’/ ‘For dust you are and to dust you shall return’, *Genesis* 3: 19)³⁰. This sentence represents a warning in Christian cultures; it reminds human beings of their destiny and thus their “paucity”. This concept gives rise to the Italian metaphor *cospargersi il capo di polvere* (to scatter dust on one’s head), «manifestazione, nell’antichità, di strazio, di grande dolore, di lutto»³¹, also from biblical origins (see, e.g. *Genesis* 7:6) and is currently and widely used in the Italian language to apologise *ironically* about something. The ontological metaphor *dust is decay* is also used to convey a sense of oblivion and decadence in the expressions *ridurre in polvere/turn to dust*³² and in the English *the dust of time* which relates to oblivion caused by time passing, a metaphor which has no correspondence in the Italian language.

A counternarrative embedded in this ‘limited’ vision of dust seen as decay and finiteness surfaces in the art of Mestriner and Moslemi (2024), who dedicated a work to artistic forms created out of dust³³. They suggest a new paradigm to look

at dust as a continuation, something infinite, thus generating a novel perspective that paves the way for a review of the conceptual paradigm of death, an «aesthetic of immortality»³⁴. In fact, according to the two artists *dust* «[...] is a material that has fallen into a negative atmosphere because of the limits of human perception»³⁵.

Human visual limitations have led to an error of perception that has made dust a symptom of the finiteness of the whole, and it has become an imaginary of death. From modern society, human has tried to escape death and become immortal through various mediums. Looking at dust, it is possible to say that the real immortality is on and in matter, because immortality is the transformation of matter beyond the realm of human language³⁶.

Perhaps because dust transcends human perception, language has fabricated a means of reasoning and speculating about it and the concepts it evokes. The word *polvere* comes from the Latin *pūlvīs -vēris* and it refers to «[m]assa di terra arida, in minutissime particelle incoerenti, che si stende sul suolo e, sollevata facilmente dal vento, si deposita ovunque (si usa, in questa accezione, solo al sing.)»³⁷. The word *dust* holds the same literal meaning, from Old English «fine, dry particles of earth or other matter so light that they can be raised and carried by the wind»³⁸. In its basic meaning, dust entails a series of inherently negative connotations. It commonly refers to a powdered drug in both English and Italian (with the latter adding the adjective white to specifically refer to cocaine). More broadly, dust signifies dirt, contamination, something to be eliminated; «[t]he act of sweeping dust is evocative. It is a matter of cleaning, covering, forgetting and ordering»³⁹. Dust stands in opposition to cleanness and purity, and as such it is perceived as an enemy to be *fought*, to be *captured* and *trapped*.

We do not simply dust our houses, we “start wars” against it using a specific set of arms, ranging from simple cloths and dust repellent sprays to more expensive and sophisticated vacuum cleaners or “flash dust magnets” that boast a 3D fibre designed to “attract, trap, and lock the enemy”. The lexical repertoire associated with dusting is specular in English and Italian, gathering around bellicose metaphors. Verbs such as “attract/attirare-acciuffare” or “trap-lock” clearly pertain to the realm of war, specifically “ambushing the enemy”.

Deleting dust – a “mission impossible” to remain within the warlike jargon, as dust never truly disappears – is consequently associated with restoring order out of chaos⁴⁰. As a source of allergens, dust clearly represents an enemy, for example, to individuals affected by allergies. Following the Industrial revolution, the volume of atmospheric dust increased significantly (by up to twofold), and its composition radically changed, becoming more closely linked to industrial pollution⁴¹. The

removal of dust and dirt, as Giorgia Costanzo highlights in her work, has also led to a “spectacularisation” of the act of cleansing in real TV shows or social media videos⁴² in which we see “soldiers in uniform” entering “wretched houses” to cathartically restore order and hygiene.

Moving from the idea of decay, the physical reality of dust as matter that settles and covers surfaces naturally introduces the second major conceptual metaphor: DUST CONCEALS OR UNVEILS. This dichotomy highlights the dual cognitive function of the lexeme, where dust simultaneously obscures clarity (hiding an object or truth) while also serving as a tangible marker of inattention and the passage of time (revealing the object beneath).

Both English and Italian employ the image of reviving memory by removing dust (e.g. *dust off a language/dare una rispolverata a una lingua*). Furthermore, in English, the action of removing dust also refers to the process of recovering from a negative situation and starting afresh (e.g. *Dust yourself off*). This usage finds a conceptual correspondence in the Italian expression *darsi una ripulita* (meaning to spruce up/to smarten up). Both expressions share the underlying connotation of discarding the past (dust/dirt) in order to move forward.

DUST CONCEALS OR UNVEILS

Rispolverare + qualcosa	Dust off + object
-	Dust yourself off
Nascondere la polvere sotto il tappeto	Sweeping something under the carpet
Alzare un polverone	Kick up a dust/kick up dust/raise a dust or sand Make the dust fly
-	When the dust settles
Polverizzarsi	To dust out
-	Done and dusted
Raccogliere polvere	To gather dust

The conceptual metaphor DUST CONCEALS OR UNVEILS allows for an expansion in Italian with the phrase *nascondere la polvere sotto il tappeto* (to hide dust under the rug), which signifies to hide something or put something away in denial. A similar metaphor in the English language, deletes the word dust to generalise into hiding something under the carpet, «sweeping something under the carpet: to hide (something that is illegal, embarrassing, or wrong) »⁴³. Notably, in Italian, the metaphor tends to be more relatable to the emotional or psychological sphere, referring to something we painfully cannot or do not want to remember, suggesting a deeper connection to denial rather than merely concealing an illegal act.

The metaphors *alzare un polverone*⁴⁴ (to be loud, make people talk about you or provoke disgrace) and *kick up a dust/kick up dust*⁴⁵, *raise a dust or sand*⁴⁶ and *make the dust fly* all refer to the confusion generated by a dust storm and are connected to the act of creating disturbance.

However, a notable asymmetry emerges within this specific cluster of metaphors. The English language, leveraging its morphosyntactic plasticity, has generated a significantly larger number of figurative expressions related to action and movement, as evidenced in the scheme above. This disparity is primarily due to the analytic structure of English, which permits the metaphor to be condensed into a single lexical item, dust, often used as the core of a phrasal verb (i.e. *kick up dust, bite the dust, dust up*). Conversely, Italian typically requires a predicative distribution relying on specific verbal collocations, (e.g., *alzare/ sollevare un polverone*). In American English, the idiom *make the dust fly* also refers to a person who acts energetically and potentially challenges the established order or conventional methods of operation⁴⁷.

The widely known metaphor *when the dust settles*⁴⁸ refers to things calming down after a period of confusion or turmoil. In Italian, an equivalent concept is expressed using a water metaphor, specifically *calmarsi le acque* (for the waters to calm down). Apparently, within the Italian culture the idea of dust “settling down” or “resting” carries no positive connotation. Another interesting metaphor is provided by the verbal structure to *dust out*, used to refer to the act of leaving or departing⁴⁹ which has an equivalent in the Italian language, *polverizzarsi*, which is mostly employed informally to strengthen the illocutionary force of a sentence, signifying a very swift, almost “super-hero style”, departure.

Moreover, the locution *done and dusted*, mostly used in British English,⁵⁰ signifies something completed and set aside to be forgotten, and this also lacks a direct Italian equivalent. A similar Italian concept would be *finire nel dimenticatoio* (to end up in a forgotten place) though this carries a slightly different nuance related primarily to obsolescence and neglect. The metaphor *accumulare polvere* (to gather dust)– «Suffer from total neglect»⁵¹ – is used in Italian language to refer to something, often books or objects, left to gather dust and being neglected.

In the third cluster of conceptual metaphors, DUST IS A SOURCE OF VICTORY OR DEFEAT, the Italian language appears to outnumber English in the quantity of action-related metaphors. This cluster is strongly associated with the realm of war and competition, and Italian dictionary entries reveal a plethora of action verbs

related to *polvere da sparo* (gunpowder), which significantly exceed the number of corresponding metaphors found in English.

DUST IS A SOURCE OF VICTORY OR DEFEAT

Dare/gettare polvere negli occhi	Throw dust in someone’s eyes
Scuotere la polvere di dosso a qualcuno	A dust up
Mangiare la polvere	To eat dust
Mordere la polvere	Bite the dust
Dare la polvere agli avversari	To leave someone in the dust/leave someone for dust
-	Lick the dust
Ridurre in polvere qualcuno	To dust someone
-	To be in the dust
-	Watch my dust
Tenere asciutte le polveri Innescare le polveri Dare fuoco alle polveri Fuoco alle polveri! Sentire odore di polvere/sentire odore di polvere bruciata Non avere mai sentito l’odore delle polveri Avere le polveri bagnate, umide Avere molte polveri da sparare	Keep your powder dry
-	Shake the dust from one’s feet

The word *dust* is particularly fertile when associated with the conceptual metaphor of victory/defeat, be it in a war or in a competition. Metaphorical expressions stemming from this conceptual metaphor generate a systematic way of talking about competition and conflict. When *thrown in the eyes* – «Try to distract from the truth»⁵² – dust misleads, deceives, or perhaps reveals something that was previously unnoticed, essentially providing an altered perspective. Furthermore, dust can occasionally take on magical or otherworldly qualities, something from another realm that can confuse and obfuscate but also enlighten.

The Treccani dictionary entry lists the Italian metaphor *scuotere la polvere di dosso* (to shake the dust off oneself) to refer to the act of beating someone. This metaphor is rare in both languages, and its English equivalent is *to dust his jacket for him* signifying to «Give him a thrashing»⁵³. Conversely, the English verb *to*

dust someone refers to fighting hard against someone or killing them⁵⁴. English also uses the nominal group *a dust up* to indicate a brawl.

Figurative language related to swallowing dust is particularly vivid in both languages, often declined into forms involving eating or biting (*mangiare* or *mordere*). The locution *bite the dust* – made famous by the Queen song *Another One Bites the Dust* – refers not only to being killed into battle but also to being unsuccessful or failing. In Italian, a common metaphor is *far mangiare la polvere* (to make someone eat the dust) generally directed at an adversary and commonly associated with competitions, especially those involving dust and the risk of breathing it (e.g. motorbike/car races). The metaphor *dare la polvere agli avversari* (give the dust to the opponents) refers to winning a competition and distancing adversaries. A similar concept of overtaking an adversary is used in English through the idioms *leave someone in the dust* or *leave someone for dust*⁵⁵. This is analogous to the Italian metaphor *ridurre in polvere* (to pulverise), which means to decisively defeat someone in a competition⁵⁶. The expressions *leave someone in the dust* and *be left in the dust* directly refer to being surpassed by a competitor while the challenging and informal idiom *watch my dust* serves as a warning to the “enemy”⁵⁷. Beyond competitive defeat, such as *eating* and *biting* the dust, American English also employs the poignant metaphor *to lick dust*, which is connected to victory and defeat and means to be humiliated⁵⁸, «Be brought low»⁵⁹.

As previously mentioned, the Italian language actually “leaves English in the dust” when it comes to metaphors associated to *polvere da sparo/gunpowder*. Numerous metaphors belonging to military jargon are currently used in general language, decontextualised from the field of war. Referring to gun powder, the Treccani dictionary mentions *innescare le polveri* (to trigger the powder), *dare fuoco alle polveri* (to give fire to the gunpowders) and *fuoco alle polveri!* (fire to the gunpowder) all used today to stimulate immediate action. The metaphor *sentire odore di polvere* or *polvere bruciata* (to smell dust or burnt dust) is an olfactive metaphor to forecast the possibility of a conflict. Connected to this, *non avere mai sentito l'odore della polvere* (to have never smelled dust) signifies that someone has no warfare experience. The metaphor *avere le polveri bagnate, umide* (to have wet, humid gunpowder) metaphorizes gunpowder unfit for use and is used to say one is unprepared for a conflict. Conversely, *tenere asciutte le polveri* (keep gunpowder dry) means to be ready for battle. This metaphor, as explained in the Treccani, is related to the words reportedly declared by Oliver Cromwell on the eve of the Battle of Dunbar in 1650 «Put your trust in God ... and keep your powder

dry» literally translated with ‘tenete le vostre polveri asciutte’ and since then introduced in the fabric of the Italian figurative language. In English, this same metaphor suggests holding back what you know until the time you might need it, essentially, to wait but remain ready for action.⁶⁰ The metaphor *avere molte polveri da sparare* (to have a lot of gunpowder to shoot) refers to the clever disposal of resources in order to successfully face a battle.

A further key metaphor is “shake the dust from one’s feet”.⁶¹ This locution has biblical origins (*Matthew* 10: 14, *Mark* 6: 11) and signifies leaving in contempt, originally directed at those who rejected the message of the *Gospel*⁶². Although the biblical reference is translated in the Italian Sacred Scriptures as «scuotete la polvere dai vostri piedi», this specific metaphor has not entered the standard Italian figurative speech. The equivalent figurative analogy is conveyed in Italian language by the metaphor *alzare i tacchi* (to lift one’s heels) which focuses more on the speed and decisiveness of the departure⁶³.

5. Discussion and Conclusion

The first differences that emerge from the examples provided are at the morphosyntactic level. The flexibility of English permits the frequent uses of the verb *to dust* in constructing figurative speech, whereas the predicative structure of the Italian language necessitates greater lexical dispersion to express equivalent semantic phenomena. The word *dust* in English exhibits an active polysemy, with the meaning of a sentence often modified by prepositions to form phrasal verbs or compound nouns (e.g. *dust off*, *a dust up*, *dust out*). Conversely, the Italian language predominantly relies on specifications provided by the verb (e.g. *alzare un polverone*, *cospargersi il capo di polvere*, *nascondere la polvere sotto il tappeto*, *mordere la polvere*, *fuoco alle polveri*, etc.). The Italian verb *spolverare* possesses a primary semantic field strictly confined to the act of removing dust from an object or a surface. Its functional scope expands in the culinary domain where, when paired with a prepositional phrase specifying an edible substance in a granular form (e.g. flour, cocoa or icing sugar) it denotes the specific act of sprinkling that edible powder onto a dish. The primary metaphorical occurrence is the verb *rispolverare* (e.g. *rispolverare una lingua straniera*), meaning to inject new life into something which was figuratively “covered in dust”.

Despite the apparent typological similarities between the English and Italian languages, an overview of dictionary entries reveals compelling differences in the distribution and nature of active metaphorical fields. English language exhibits a

greater propensity for using metaphors centred on dynamism and action through the deployment of the noun *dust* in verbal or phrasal constructions. This tendency is clear in the productivity of the verb to *dust* in forming kinetic metaphors (e.g., *kick up dust*, *make the dust fly*, *dust out*, *when the dust settles*, etc.). In contrast, as attested by lexical data comparison, Italian language employs a vast metaphorical repertoire derived from military jargon (e.g. *dare fuoco alle polveri*, *fuoco alle polveri*, *avere le polveri bagnate*, *avere molte polveri da sparare*, etc.) currently used in common language. While these metaphors are highly action-oriented, they are historically and semantically specific.

In conclusion, while English exploits *dust* to create generic and verbal metaphors of action, Italian metaphorizes the “call for action” using historically codified metaphors, thus highlighting two distinct strategies for the linguistic conceptualisation of dynamism.

Overall, the varied uses of the words *dust* and *polvere* in both languages exhibit the cognitive “effort” to understand and structure experience through metaphorical language. As Valagussa aptly states, this metaphorical effort constitutes «l’elemento vivente, la brace ardente che cova sotto alla cenere inerte delle configurazioni quotidiane offerte dal linguaggio»⁶⁴. Significantly, the author’s reference to ashes (*cenere*), which is closely related to the concept of *dust*, serves to reinforce the notion of a potent, latent force within everyday linguistic structures.

From this preliminary overview it is clear that both English and Italian cultures attach great value to the ideas conveyed by the words *dust* and *polvere* and the conceptual metaphors used to fabricate language help us reflect on binary concepts like life/death, failure/success, concealment/disclosure. This paper had the aim of looking at the way the two languages in question created conventional metaphors out of a plastic and versatile matter with numerous meanings. To confirm and quantify the cross-linguistic comparison claims stemming from this preliminary lexicographical analysis and to move the comparison beyond simple anecdotal evidence, further research may be directed to a quantitative frequency analysis using linguistic corpora expanding the analysis on novel metaphors within specific genre contexts (e.g., audiovisual, commercials and advertisements), considering also the fact that «conventional metaphors can always be resurrected from their cognitive and social interactive slumber in specific contexts»⁶⁵.

From a cognitive perspective, metaphors help us find patterns, interpret things which are crucial to our existence in the world we live in. In the act of creating or using metaphors, human beings seem to search for patterns, similarly to the

tendency to gaze at random patterns, like mountains, clouds, walls, etc. and “detect” faces, animals, and shapes. This unconscious and spontaneous phenomenon, called *pareidolia* (from the Greek *para*, “beside” and *eidōs*, “images”)⁶⁶, is rooted in our cerebral system; it is “a psychological phenomenon, where the mind responds to a visual stimulus (it can also be a sound) and sees something familiar in a random or ambiguous pattern. This is the brain’s attempt to interpret the images and find a connection where none exists”⁶⁷. It is a phenomenon associated with evolution; it implies the capability to detect an enemy disguised or camouflaged, thus connected to survival of the species⁶⁸. Similarly, the tendency to create metaphors seems to be a cognitive tool to navigate ideas and concepts which may be difficult to grasp. We capture them in figurative speech in the attempt to build a meta discourse around them, define them, control them, restore order out of conceptual chaos.

Dust in its essence was there at the beginning and will be there at the end. It is one of the most powerful concepts in the book of *Genesis* and that importance has allowed it to float and settle in several different linguistic domains, linking something that might seem superficial, on the surface, like dust itself, to concepts that go much deeper and burrow to the roots of European culture.

Note

¹ A. Mestriner, A. Moslemi, *Change of Perspective. Dust as a Structure, Symbolic Form and Environment for New Relationships in a Livable World*, «El Ornitorrinco Tachado», n.18, 2024, Mexico, Uaeméx, pp. 1-25, p. 3.

² F. Valagussa, *Vico. La metafora fa il maggior corpo delle lingue. Menare fuori le forme dalla materia*, «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell’estetico», Vol. VII, n. 2, 2014, pp. 127-142, p. 139, <<https://doaj.org/article/d4d9113770ca43db8d203b80dd9cf89b>> (last access 27/08/2025).

³ S. Nacey, *Metaphors in Learner English*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2013, p. 12.

⁴ G. Vico, 1744, in F. Valagussa, *op.cit.*, p. 128.

⁵ On the topic, see also A. Contini, *Metaphor*, «International Lexicon of Aesthetics», Autumn 2018, 30 novembre 2018.

⁶ L. Cameron, *Metaphor in spoken discourse*, in *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*, edited by J. P. Gee and M. Handford, London and New York, Routledge, 2012, pp. 342-355, p. 342.

⁷ G. Mosconi, *Sulla metafora*, «Giornale italiano di psicologia», Vol. III, settembre 2023, pp- 549-555, p. 551.

⁸ S. Arduini, *Metaphors Concepts Cognition*, in *Metaphors*, edited by S. Arduini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 7-16, p. 8.

⁹ L. Cameron, *op. cit.*, p. 342.

-
- ¹⁰ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 3.
- ¹¹ G. Mosconi, *op. cit.*, p. 551.
- ¹² G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, p. 8.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Ivi, p. 6.
- ¹⁵ V. Koller, *Critical Discourse Analysis and Social Cognition: Evidence from Business Media Discourse*, «Discourse & Society», Vol. XVI, n. 2, 2005, pp. 199-224, p. 201.
- ¹⁶ Z. Kövecses, *The “Container” Metaphor of Anger in English, Chinese, Japanese and Hungarian*, in *From a Metaphorical Point of View. A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, edited by Z. Radman, Berlin and New York, Walter de Gruyter, 1995, pp. 117-145. See also Z. Kövecses, *Extended Conceptual Metaphor Theory*, Cambridge, CUP, 2020; *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Cambridge, CUP, 2005; Z. Kövecses, *Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*, Oxford, OUP, 2015; Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford, OUP, 2010 (2nd edition),
- ¹⁷ J. Zinken, I. Hellsten, B. Nerlich, *What is “Cultural” about Conceptual Metaphors?*, «International Journal of Communication», Vol. XIII, n. 4, 2003, pp. 5-29, p. 5.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Ivi, p. 6.
- ²⁰ Ivi, p. 8.
- ²¹ D. Li, D. Chi, *The Universality and Variation of Flower Metaphors for Love in English and Chinese Poems*, «Turkish Journal of Computer and Mathematics Education», Vo. XII, n. 9, 2021, pp. 3359-3368, p. 3365.
- ²² Ivi, p. 3366.
- ²³ G. Fauconnier, M. Turner, *Conceptual Integration Networks*, «Cognitive Science», Vol. XXII, n. 2, 1998, pp. 133-187.
- ²⁴ Ivi, p. 135.
- ²⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *op. cit.*, p. 139.
- ²⁶ See, e.g., <<https://www.merriam-webster.com/sentences/dust>; <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/P/polvere.shtml>; <https://italianosemplimente.com/archives/62900>>; Oxford English Dictionary (OED); Longman Dictionary of English Idioms; Macmillan Phrasal Verbs Dictionary); Oxford Collocations Dictionary; P. R. Wilkinson, *Thesaurus of Traditional English Metaphors*, Taylor & Francis Group, 2002. *ProQuest Ebook Central*, <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uniroma3-ebooks/detail.action?docID=180776>>.
- ²⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Op. cit.*, p. 115.
- ²⁸ A. Mestriner, A. Moslemi, *Op. cit.*, p. 4.
- ²⁹ Ivi, p. 8.
- ³⁰ To investigate biblical references to the word dust, see <https://www.paoline.it/blog/bibbia/la-polvere.html#:~:text=Simboli%20biblici&text=I%20riferimenti%20alla%20polvere%20nella,%2C%20miseria%2C%20afflizione%20e%20morte>. (last access 26/08/2025).
- ³¹ <<https://www.treccani.it/vocabolario/polvere/>> (last access 25/08/2025).
- ³² <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/turn-to-dust>> (last access 30/08/2025).

-
- ³³ See <<https://blog.smb.museum/dust-is-the-plastic-memory-of-the-world-a-conversati-on-with-alice-ahad/>> (last access 03/12/2025).
- ³⁴ A. Mestriner, A. Moslemi, *Op. cit.*, p. 1.
- ³⁵ *Ivi*, p. 2.
- ³⁶ *Ivi*, p. 6.
- ³⁷ <<https://www.treccani.it/vocabolario/polvere/>> (last access 30/08/2025).
- ³⁸ <<https://www.etymonline.com/word/dust/>> (last access 30/08/2025).
- ³⁹ A. Mestriner, A. Moslemi, *Op. cit.*, p. 12.
- ⁴⁰ On the topic, see G. Costanzo, *Schiume, polveri, saponi: i materiali dell'igiene nell'immaginario pubblicitario*, «E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», anno XVII, n. 38, 2023, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, pp. 205-222.
- ⁴¹ U. Eickelkamp, *Dust*, 2024, «Environmental Humanities», Vol. XVI, n.2, 2024, pp. 422-425, p. 422.
- ⁴² G. Costanzo, *Op. cit.*, p. 207.
- ⁴³ <[https://www.merriam-webster.com/dictionary/sweep%20something%29%20under%20the%20carpet#:~:text=%3A%20to%20hide%20\(something%20that%20is,past%20mistakes%20under%20the%20carpet](https://www.merriam-webster.com/dictionary/sweep%20something%29%20under%20the%20carpet#:~:text=%3A%20to%20hide%20(something%20that%20is,past%20mistakes%20under%20the%20carpet)> (last access 30/08/2025).
- ⁴⁴ <<https://www.treccani.it/vocabolario/polvere/>> (last access 25/08/2025).
- ⁴⁵ <<https://idioms.thefreedictionary.com/dust>; <<https://www.merriam-webster.com/sentences/dust>> (last access 30/08/2025).
- ⁴⁶ P. R. Wilkinson, *op. cit.*, p. 116 (last access 03/12/2025).
- ⁴⁷ <<https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/make-the-dust-fly>> (last access 29/08/2025).
- ⁴⁸ <<https://idioms.thefreedictionary.com/dust>> (last access 29/08/2025).
- ⁴⁹ <<https://idioms.thefreedictionary.com/dust>> (last access 29/08/2025).
- ⁵⁰ <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/done-and-dusted#:~:text=%5Bmainly%20British%5D,to%20be%20said%20or%20done>> (last access 31/08/2025).
- ⁵¹ P. R. Wilkinson, *op. cit.*, p. 770 (last access 03/12/2025).
- ⁵² P. R. Wilkinson, *op. cit.*, p. 116 (last access 03/12/2025).
- ⁵³ P. R. Wilkinson, *op. cit.*, p. 76 (last access 03/12/2025).
- ⁵⁴ <<https://idioms.thefreedictionary.com/dust>> (last access 29/08/2025).
- ⁵⁵ <<https://www.merriam-webster.com/sentences/dust>> (last access 29/08/2025).
- ⁵⁶ <<https://idioms.thefreedictionary.com/dust>> (last access 29/08/2025).
- ⁵⁷ <<https://www.dictionary.com/browse/watch-my-dust>> (last access 29/08/2025).
- ⁵⁸ <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lick-the-dust#google_vignette> (last access 29/08/2025).
- ⁵⁹ P. R. Wilkinson, *Op. cit.*, p. 116 (last access 03/12/2025).
- ⁶⁰ <<https://www.ldoceonline.com/dictionary/keep-your-powder-dry>> (last access 03/12/2025).
- ⁶¹ <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/shake-the-dust-from-your-feet#:~:text=%5BBritish%5D,Which%20version%20is%20correct?>> (last access 29/08/2025).
- ⁶² <<https://www.gotquestions.org/shake-dust-off-feet.html>> (last access 29/08/2025).
- ⁶³ <<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/alzare-i-tacchi/>> (last access 03/12/2025).
- ⁶⁴ F. Valagussa, *Op. cit.*, p. 139.
- ⁶⁵ J. Zinken, I. Hellsten, B. Nerlich, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁶ <<https://www.vocabulary.com/dictionary/pareidolia#:~:text=noun,perception%20of%20faces%20in%20clouds>> (last access 30/08/2025).

⁶⁷ <<https://www.breathemagazine.com/2023/08/09/what-is-pareidolia-and-how-does-it-work/#:~:text=Why%20the%20brain%20is%20wired,the%20fabric%20of%20everyday%20objects>> (last access 31/08/2025).

⁶⁸ <<https://www.ilgiardinodellacultura.com/2020/03/05/la-pareidolia-parte-i-lillusione-nella-percezione-della-realta-e-il-suo-significato-evolutivo/#:~:text=La%20possibilit%C3%A0%20di%20individuare%20un,questo%20intrigante%20oggetto%20di%20studio>> (last access 31/08/2025).

LUCA MARIA OLIVIERI

Matrice, reliquia, calco. Tre stati della polvere in archeologia

ABSTRACT: There is no discipline in the human sciences that deals with dust more than archaeology, considered as the science of residues, the science of the stratigraphy of the remains of things and their controlled removal. Archaeological excavation is ultimately nothing more than a laboratory in which the dust of things represents both the object of research and the aggregation from which it must be freed. A second aspect of the archaeological experience of dust is linked to its nature as a residue. For example, the residue of a religious *factum*, or dust as a relic. Just as dust can become the memory or evidence of the degradation of things and their 'pulverisation', it can also become a trace of a lost sensory experience, including the olfactory one. A third aspect of dust in archaeology is linked to its positive use as a means of perpetuating visual memory. Thus, dust becomes a tool for the anachronism of images and their reproducibility, through that art form that anticipates the times and allows the transferability of things through the technique known as the art of *spolvero*.

KEYWORDS: Stratigraphy, Post-depositional Processes, Relic, Buddhism, Reproducibility, Cast.

Introduzione

Assumiamo per un momento che il «vortice», come origine del fatto storico (nel senso di W. Benjamin e G. Didi-Huberman)¹, sia realtà e non metafora. Tale vortice, una volta passato, lascerebbe dietro sé, come depositi, le polveri della sua agitazione: resti destrutturati, reliquie. Il vortice procede quindi lasciando alle sue spalle altri passati, altri depositi, altre polveri. Il passato (la serie dei «vortici») ci giunge dunque come una stratigrafia di polveri.

Di tali stratigrafie si occupa l'archeologia. Non esiste disciplina della scienza umana che abbia a che fare con la polverizzazione delle cose più dell'archeologia, intesa però come scienza dello scavo e non più come disciplina ancillare delle storie (dell'arte, delle religioni)². Archeologia, dunque, come scienza del residuo, scienza della stratigrafia dei resti delle cose e della loro rimozione controllata.

Il primo stato della polvere in archeologia ha a che fare proprio con la polvere come resto, come reale stratigrafia delle polveri depositate da quel «vortice» storico, realtà o metafora che sia. Lo scavo archeologico è un laboratorio in cui le polveri delle cose rappresentano, ad un tempo, l'oggetto della ricerca e la scoria da cui questi va liberato: la polvere nello scavo è dunque sia grano che loglio.

In questo senso, un secondo aspetto dell'esperienza archeologica della polvere è legato alla sua natura di residuo. Ad esempio, reliquia (o residuo) di un *factum* di natura religiosa, o residuo (o reliquia) di un'esperienza sensoriale. Il primo caso riguarda quello che potremmo definire un vero e proprio culto della polvere. La polvere può divenire culto, come memoria o evidenza della degradazione delle cose e della loro trasformazione in polvere: polvere come reliquia. In una variante del secondo caso la polvere ci conserva, come traccia inodore, un'esperienza sensoriale perduta: l'odore di una stanza seclusa, di un gesto culturale scomparso.

Un terzo aspetto della polvere in archeologia è legato al suo uso positivo come perpetuazione delle cose. Come la polvere è la matrice delle cose del passato, essa è matericamente anche la possibilità della loro perpetuazione. In tal senso usata dall'uomo con la paradossale consapevolezza che essa non sia solo la fine delle cose (polvere come dissoluzione), ma anche la memoria delle stesse. La polvere diviene artificio per la riproduzione per calco e il trasferimento delle immagini delle cose oltre il tempo e lo spazio. La polvere diviene dunque strumento per l'anacronismo dell'immagine e la sua riproducibilità, attraverso quella forma d'arte che anticipa i tempi e permette la trasferibilità delle cose attraverso la tecnica che appunto prende il nome di arte dello spolvero.

1. La polvere come matrice delle cose

Immaginiamo il processo di decadimento di un oggetto: la progressiva scomposizione e degrado della componente organica, la progressiva ossidazione e sfaldatura della struttura minerale. Di quell'oggetto resterà un residuo temporaneo, che l'archeologo ritroverà in una fase di degrado, che si ferma solo perché l'oggetto è, come si dice, «portato alla luce». Il degrado viene interrotto dunque dal ritrovamento e fissato, congelato, in quella fase del suo disfarsi, dalla sapienza del restauratore per essere come tale mostrato nelle vetrine di un museo, o lasciato a giacere nelle cassettiere di un deposito comunale. Ma qui quel che ci interessa non è l'oggetto, ma la cosa da cui l'oggetto è stato liberato, l'oscurità da cui è stato portato alla luce. Questa oscurità, ovvero quel che nascondeva alla vista quell'oggetto in gran parte già degradato e scomposto, è la matrice terrosa in cui era custodito, ridotta alla minima grammatura minerale possibile come risultato del degrado stesso: polvere. La stratigrafia archeologica non è altro che la polvere delle cose depositata e stratificata, che obbedisce ora alla legge della gravità, ora alle rivoluzioni post-deposizionali causate dagli elementi: caldo, freddo, acqua, sole. Non sempre l'archeologo ci pensa, certamente mai ci pensa il profano, ma quel che

si accumula sotto i nostri piedi e forma la più completa evidenza del tempo che passa – la stratigrafia archeologica – è formata dalla polverizzazione del passato. Questa terra è formata dal degrado dei tufi dei muri, dal marcire dei rifiuti e delle deiezioni di uomini e animali, dagli scarti organici che dopo essersi decomposti al sole dell'estate, si seccano, screpolano e polverizzano nell'inverno successivo, per poi liquefarsi sotto il getto della pioggia e rapprendersi come fango secco al principio dell'estate successiva. Passato un anno, di quei resti non rimarranno che sottili lenti di quello che noi chiamiamo terriccio, ma che in realtà è il fantasma delle cose morte. Il processo di deposito è meccanico e gravitazionale, e prevede che ciò che si trova in basso sia più antico di ciò che è in alto: su questo dogma si fonda l'ergologia dell'archeologo. Eppure, come ogni dogma, anche questo è fallace, giacché ogni strato è esposto a fenomeni post-deposizionali, che lo mutano fortemente, lo spostano, lo alterano, trasformandolo in un qualcosa di radicalmente diverso da quello che era in principio. Anche il vivente trasforma la stratigrafia: le radici di un albero, le buche scavate dall'animale terricolo e dagli umili insetti, l'uomo stesso che scavi, così creando quelle che si chiamano interfacce negative, tutte azioni che artificialmente intervengono sul deposito gravitazionale, alterandolo. Per questo l'archeologo oggi non scava più facendo buchi per datare le cose man mano che si trovano, dall'alto in basso. Oggi l'archeologo prende uno strato, quell'unità deposizionale, quell'agglomerato di polveri dello stesso colore, composizione e consistenza, formatesi come fenomeno unico di deposizione, e lo segue e lo solleva, ovvero lo divora, lo distrugge, lo scava, come se sollevasse e distruggesse un velo d'organza per rivelare lo strato sottostante. Poi segue anche questo, come un segugio, seguendolo con la cazzuola ovunque vada, e lo solleva, scava, distrugge e così via. Lo scavo è l'asportazione sistematica, metodica e documentata della matrice di polveri che avvolgono, strato dopo strato, le cose. Cose il cui degrado continua a produrre polvere: il fantasma del passato materiale, che giace sotto i nostri piedi.

2.1 La polvere come reliquia

La polvere è il fantasma del passato; al tempo stesso è la forma più concreta e persistente della materialità che non scompare. Guardando all'esperienza del primo Buddhismo, la componente polvere del Buddhismo, come fenomeno della materialità dell'esperienza religiosa si veste di diverse velature. Secondo una velatura di cui si conserva traccia ad esempio nella tradizione di Kṣūḍāpanthaka – uno dei



Fig. 1 – *Buddhapāda*, c. I secolo a.C. (Tirat, Swat, Pakistan); Swat Museum (foto dell'autore)

sedici *arhat* o discepoli di Śākyamuni – il Buddha storico stesso impose al monaco di concentrarsi sulla polvere e sullo spazzare, come metafora della pulizia della mente. Mente come specchio su cui la polvere si accumula fino a rendere la visione offuscata al punto da rendere l'uomo cieco. Secondo un'altra velatura, la presenza del Buddha storico è testimoniata dalle sue impronte, lasciate nella polvere delle cose, come

quelle dell'Uomo invisibile di H.G. Wells (Fig. 1).

La terza velatura è quella della polvere come materia disaggregata e riguarda la trasformazione del corpo da materia aggregata a ineffabile assenza, simboleggiata nel Buddhismo antico dalla polvere delle reliquie. Il *Mahāparinibbānasutta* determina – su diretto insegnamento del Buddha – come il fedele debba comportarsi col corpo del Beato: la cremazione. La cremazione, ovvero la disaggregazione della materia attraverso la componente ignea, è seguita dalla raccolta delle polveri cineree, conservate come reliquie – ovvero segni di ciò che è avvenuto – in contenitori sacri (Fig. 2).

Queste pissidi sono quindi deposte all'interno della cista funeraria coperta dal tumulo dello *stūpa*. In questo senso, la polvere è la prova che il processo è



Fig. 2 – Contenuto del reliquario di Pataka, c. I secolo d.C. (Swat, Pakistan); Peshawar University Museum (foto di Moizza Elahi).

avvenuto: archeologicamente è dunque il resto, la reliquia nel vero senso della parola, la cosa *quod reliquum est*, ancora una volta sia grano che loglio, prova dell'esistenza del Buddha e della sua grande estinzione totale (*mahāparinibbāna*). Quindi lo *stūpa*, il monumento buddhista antico più importante, che altro non è che un tumulo funerario, è costruito per celebrare la memoria di un momento epocale, di quella trasformazione da materia aggregata a polvere, che avrebbe creato i presupposti, come la resurrezione per San Paolo, per l'inizio del Buddhismo come *religio*. Questa celebrazione si manifesta attraverso il culto di quella polvere raccolta nelle pissidi, deposte nel terreno e monumentalizzate dalla costruzione dello *stūpa*. Il fedele percorre il rito della *pradakṣiṇa*, della circumambulazione in senso orario, che altro non è che il percorso di una processione intorno ad un nucleo di polvere, che per di più non si vede, si immagina solamente, ed è quindi metafora della stessa estinzione di cui intende essere simbolo e reliquia.

2.2 *La polvere come reliquia sensoriale*

Un oggetto del passato, sia pure nella forma in cui ci è giunto, è visibile ed esperibile al tatto; la sua sonorità sorda di materia può ancora generare un suono da sé. Non ne consideriamo però il gusto, in quanto questo senso non appartiene all'esperienza oggettiva del mondo, giacché lo si percepisce nell'intimo della propria bocca, non è esperienza condivisa se non per l'intermediazione razionale della comunicazione verbale. L'odore delle cose è invece oggettivo e viene percepito a gradi diversi dall'ape al cane di casa, fino al gruppo di mammiferi umani che annusano l'odore della cenere di un falò dopo la pioggia. A differenza degli altri sensi, l'esperienza aerea-olfattiva lascia tracce inodori, ovvero non-tracce di un'esperienza che, come tale, non conosceremo mai, se non in via del tutto eccezionale. Infatti, se torniamo al passato delle nostre esperienze olfattive, raramente le ricordiamo, e se le ricordiamo non riusciamo a rievocarle, e se pur ci riuscissimo, mai riusciremo a ricrearle (come invece possiamo con le cose viste o udite).

Tra le reliquie delle tradizioni spirituali (e tra queste il Buddhismo) l'odore occupa un posto speciale³. L'odore come reliquia sensoriale si trasmette come articolazione mnemonica, come descrizione di un ricordo olfattivo intrinseco alla valenza spirituale del fenomeno ricordato, ma talvolta anche come riproduzione di quella memoria, copia o ricostruzione. In questo caso si giunge a creare un vero e proprio calco olfattivo dell'esperienza originaria. La fragranza emessa dalla pelle del Buddha, percepibile ai suoi diretti discepoli specialmente nei periodi di ritiro durante la stagione delle piogge, quando l'aria è umida e la pelle trasuda gli umori

al calore, è celebrata nella tradizione buddhista. La capanna del ritiro giunge ad avere un nome in questo senso ben definito come *gandhakuṭi* o ‘capanna del profumo’, originariamente quella del monastero di Jetavana a Shravasti⁴. Nei monasteri maggiori dell’ecumene buddhista antico, anche nella regione del Gandhara, nel nord-ovest del subcontinente indiano (oggi Pakistan), la *gandhakuṭi* era una stanza speciale talvolta destinata a ricreare quell’esperienza olfattiva. Nel Buddhismo l’esperienza della fragranza è «odore di santità», soprattutto se paragonato al disgusto che gli esseri spirituali proverebbero all’olezzo della pelle dell’uomo secondo il *Lalitavistara*, una tra le più antiche biografie del Buddha storico: «le corps humain ayant une mauvaise odeur; [gli dei] s’éloignent avec dégoût»; «le Bôdhisattva élevé au dessus de tous les mondes, qui est pur et sans odeur désagréable»⁵. Persino la gestazione del Buddha nell’utero materno fu protetta dalla creazione di tre *kūṭāgāra* o ‘padiglioni’, fatti di sostanze profumate, uno all’interno dell’altro, a proteggere il corpo fisico del futuro Buddha dagli odori e dalle secrezioni della pur eletta madre⁶. Quanto all’odore corporeo del Buddha, a parte la fragranza della sua pelle, secondo la tradizione «is even his excreta do not smell like ours»⁷. Tornando alla *gandhakuṭi*, questa può essere considerata veramente la residenza per eccellenza del Buddha, la sua stanza, e come tale è definita nei manuali monastici dell’antico nord-ovest indiano (ad esempio nel *Mūlasarvāstivāda-vinaya*). In questa stanza venivano bruciate sostanze la cui combinazione doveva ricreare, ricalcare, imitare, l’esperienza olfattiva dei discepoli diretti del Buddha. Si bruciavano sostanze in coppette di argilla (quelle che generalmente ci sopravvivono) poste su incensieri a fusto allungato decorati con piedi e calici modanati (Fig. 3). Gli archeologi possono raccogliere queste polveri e sottoporle ad analisi costose per ricreare l’esperienza perduta. Ad esempio, nel mio scavo al tempio absidale di Barikot (Tempio H; Swat, Pakistan; Fig. 4)⁸, abbiamo individuato uno spazio probabilmente dedicato al culto di fragranze profumate, dato l’altissimo numero di rinvenimenti di frammenti di incensieri incrostati di polveri biancastre, e semi carbonizzati di cotone, polveri cineree di legni odorosi, bucce bruciate di melograno. Abbiamo testato i campioni di polveri alla ricerca di molecole odorose associate al cotone e al melograno. Inizialmente è stata creata una *baseline* attraverso un’analisi chiamata gascromatografia-spettrometria di massa (HS-SPME-GC-MS) su campioni di riferimento moderni di cotone e melograno per ottenere i loro profili odorosi caratteristici.

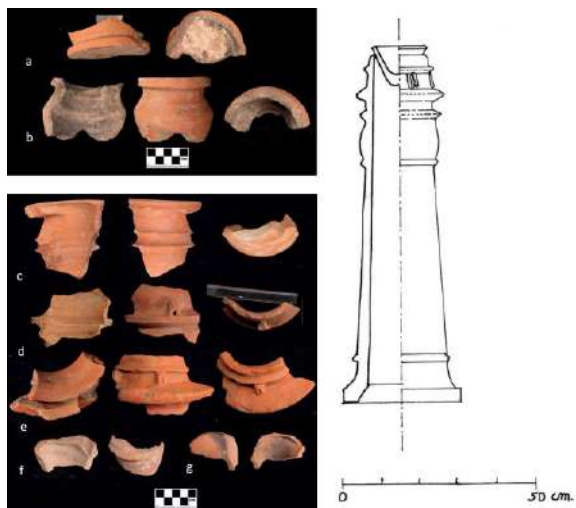


Fig. 3 – Incensieri con residui, I-II secolo d.C. (Barikot Swat, Pakistan); Swat Museum (foto di Michela Prota)

Questi test hanno dato esito positivo, incoraggiandoci a cercare di estrarre profili odorosi caratteristici delle molecole previste e di altri composti volatili dalle polveri depositatesi sulle pareti e sul fondo dei bruciatori. Lo studio è ancora in corso.



Fig. 4 – Veduta aerea del Tempio H, III secolo a.C.-V secolo d.C. (Barikot, Swat, Pakistan) (foto di Michele Minardi).

La realtà del Tempio H di Barikot testimonia dunque quanto l'esperienza olfattiva fosse importante nella prassi buddhista. Lo *stūpa* stesso, con le sue polveri-reliquie invisibili all'interno era oggetto di profumazioni, era incensato. Come già detto, le stesse reliquie, spesso formate da polveri profumate – resine, terre speziate – erano sovente poste in pissidi porta-profumi o in contenitori che di queste ne imitavano la forma (*gadha[ka]ramde*) (Fig. 2).

Il fatto che la percezione svanisca, o (come nel caso delle reliquie deposte e sigillate) si sottragga alla nostra esperienza, soddisfa il concetto di impermanenza, ma non la necessità vitale, molto umana, della sopravvivenza al tempo. In fin dei conti, se tutto è impermanenza, come insegna il Buddha, che senso avrebbe onorare la polvere o dare forma permanente a ciò che aspirerebbe all'estinzione: che senso avrebbe costruire monumenti permanenti come lo *stūpa*? Che senso avrebbe adornarli di immagini che trasmettono la memoria visuale degli eventi? Che senso avrebbe, infine, copiare e copiare in un continuo backup di dati il canone e i testi paracanonici in migliaia di copie manoscritte in lingue medio-indiane, in tibetano, cinese, ecc.? Si tratta di una delle maggiori contraddizioni che le scuole buddhiste discutono da secoli. Fatto sta che per conservare la permanenza dell'odore, la riproducibilità della stessa, sin dai primi secoli, la base degli *stūpa* è talvolta segnata da impronte di mani fatte con colorate polveri profumate dette *gandhahasta*, le cui riproduzioni scultoree si trovano nei rilievi di Bharhut del I secolo a.C. Questi calchi di polveri profumate vogliono assicurare la riproducibilità dell'esperienza. Il ruolo della polvere (come residuo del «vortice») per creare un nuovo vortice esperienziale, fa parte di una delle funzioni ignote della polvere. Non solo, dunque, deposito residuale del passato ma strumento di trasmissione attraverso il calco delle cose, nuovo vortice. Ancora una volta, dunque, la polvere ci si pone di fronte sia come realtà che metafora, come uno strumento della memoria.

3. La polvere come calco e memoria

La pietra non la sua polvere, rappresenta la perduranza nel tempo. La perduranza nel tempo è il meccanismo della memoria. La strutturazione della memoria è il compito del potere. In questo senso il passaggio da materiali deperibili ad altri permanenti si configura spesso nelle fasi di strutturazione politica e invenzione della memoria. Si suppone che gli Antelami – scalpellini della Val d'Intelvi – nascano come carpentieri, certuni lo rimasero come il grande Wiligelmo. La parentela tra queste due competenze, la pietra e il legno, se si può tracciare, lo si

può solo dove entrambi i materiali abbondino, nelle montagne. Ma quel che porta alla pietra, anche se proveniente dal legno, è proprio il bisogno di far perdurare il contenuto veicolato dalla materia. La volontà che assolve tale bisogno è legata al potere: poter fare, potere di potere, potere di farsi ricordare. Per quel che riguarda lo Swat antico, nel cuore dell'antica India di nord-ovest, con la diffusione del Buddhismo e la nascita di un'arte monumentale della pietra, ci troviamo in quella fase formativa del potere politico, in cui grandi famiglie nobiliari trovano nella religione il mezzo di aspirare non solo alla memoria di sé tra loro, ma alla memoria in sé e per sempre. La necessità della memoria si percepisce con chiarezza nell'iscrizione su lamina aurea CKI 249 di Seṇavarma, il grande sovrano Oḍi della metà del I secolo d.C.

Io, Seṇavarma, saluto con la fronte i piedi del nobile gregge, il gregge degli asceti, il casto gregge della comunità di uomini e donne [...] e annuncio che questo *stūpa* Ekaūḍa è la mia donazione. Quando questo stupa bruciò interamente, anche i ricettacoli stabiliti dai miei padri ed avi furono distrutti [...]. Ora questo stupa è stato completato da me ed aumentato di gran lunga per magnificenza [...].

Dunque lo *stūpa* eretto dei suoi padri, è stato ricostruito in pietra e con questo atto è ristabilita la catena della memoria dal passato al presente e di qui ad un futuro che ci si augura duri per mille anni.

Ora che questo *stūpa* Ekaūḍa è perfettamente completato, chiunque lo voglia danneggiare, sia questi un uomo, un dio, uno *yakṣa*, un *nāga*, un *suparṇin*, un *gandharva*, o un *kumbhāṇḍa*, finisca questi con tutto il proprio corpo materiale nell'inferno di Avīci [...]. [Fatto] nell'ottavo giorno del mese di Śravaṇa del XIV anno del mio regno, il regno di Seṇavarma, che possa durare mille anni [...]⁹.

Il tema della monumentalizzazione, della conservazione delle cose e della loro riproducibilità è dunque intimamente legato al concetto di memorializzazione del potere. Una delle manifestazioni più interessanti che io conosca di questo fenomeno è proprio l'arte buddhista antica dell'antico Gandhara. Questo fenomeno artistico, nato quasi *ex abrupto*, è un'interessante prova di come si possa nel concreto diffondere uno stile 'internazionale', che nel suo svilupparsi «dinamico e costante come un vortice» (citando indirettamente ancora Benjamin), cresce senza radici dirette né in quel mondo culturale che ne potrebbe (del tutto a torto a mio modo di vedere) rappresentare la fonte (il Mediterraneo ellenistico?), né nel contesto in cui sfocia e si esprime (l'India di nord-ovest). Se prendiamo in esame la questione dei modelli, non dobbiamo solo pensare dunque a modelli mentali (le

‘citazioni’), ovvero al gusto e alla sensibilità di specifici individui (i «Graeculi vaganti» su cui ironizzava A. Della Seta)¹⁰, quanto magari a quella speciale forma d’arte e di tecnica che si realizza attraverso la tecnica del calco, del trasferimento ingegnoso della forma: ad un’arte per contatto per usare ancora le parole di Didi-Huberman¹¹. Al tempo in cui (citando qui Benjamin a piene mani) non esisteva la riproducibilità immediata, esistevano altri mezzi: i calchi, i modelli, i cartoni. Dell’esistenza di questi mezzi presso gli artisti dell’India del nord-ovest aveva già scritto Maurizio Taddei, e poi più volte se ne erano stati trovati esempi e prove¹².

L’eventuale uso di questi mezzi di trasmissione formale potrebbe avere dei corollari che non andrebbero trascurati. Il primo è che, trattandosi di trasferimenti ingegnosi, questi possono essere utilizzati anche in assenza di una vera e propria scuola o tradizione scultorea (o in scuole d’arte che nascano appunto *ex abrupto*): non occorre aver inventato quello specifico mezzo per poterlo usare, mentre l’usarlo, ovvero acquisirne empiricamente la competenza, può rappresentare oggettivamente un salto nella direzione di nuovi linguaggi formali.¹³ Serve solo una cosa: la familiarità con la materia, in questo caso la pietra, che come sappiamo non mancava alle Gilde di artigiani cavori dello Swat (come altrove e più tardi agli Antelami d’epoca longobarda).

Un altro corollario è rappresentato dall’anacronismo implicito nel mezzo di trasferimento (calco, modello, cartone): esso non può che fare riferimento a ciò che è già dato e confermato nel prestigio riconosciuto del suo contenuto formale. L’esempio più evidente è nell’uso dell’ordine corinzio nell’arte gandharica: questo è tantomeno un segno di dipendenza culturale quanto piuttosto segno di un anacronismo formale utilizzato per pura funzionalità¹⁴.

Secondo un processo analogo a quel che avveniva nelle botteghe degli artisti romani – come scrivono Maurizio Taddei e Tonio Hölscher¹⁵ – ci troviamo di fronte ad una serie di iconografie che vengono acquisite attraverso modelli e trasferite per semplice convenienza formale a palinsesti iconografici che con l’origine di quelle specifiche citazioni nulla hanno a che fare¹⁶: «[L]’inserzione di questa figura è del tutto superflua ed ha la sua giustificazione soltanto come puro elemento di gusto compositivo»¹⁷.

Il trasferimento di immagini indipendentemente dal valore semantico originale, trova un’ulteriore prova nel destino delle immagini di uno dei santuari buddhisti principali dello Swat: Saidu Sharif I e il fregio narrativo dello *stūpa* maggiore¹⁸. Anna Filigenzi ha dimostrato la dipendenza formale dal Fregio di Saidu delle immagini dipinte sulle pareti esterne del corridoio di circumambulazione

(*pradakṣiṇa*) dei tempi-*stūpa* di Miran V e Miran III, scoperti nel 1906 da Aurel Stein nel Xinjiang (Cina, III-IV secolo d.C.)¹⁹. Le scene del Fregio di Saidu sono state riprodotte quasi specularmente nei registri dipinti, provando in maniera chiara l'uso di cartoni (l'unico modo di trasmissione a distanza che permette l'applicazione della specularità) che erano nelle disponibilità del maestro di Miran. Il nome di questi (il pittore Tita) è scritto in caratteri *kharoṣṭhī* nel pracrito del Gandhara (*gāndhārī*). Il caso di Saidu e Miran è emblematico, anche perché, tra l'altro, è uno dei pochi casi in cui il modello originale sopravvive alla copia. Quei pannelli di Saidu esistono, anche i dipinti di Miran III, mentre quelli di Miran V sono andati perduti e solo delle foto ce li testimoniano²⁰.

La committenza buddhista di Miran V non ha problemi a illustrare una pittura murale che narri una vita precedente del Buddha storico come principe Viśvantara (il *Viśvantara-jātaka*) con contenuti formali copiati da pannelli di fregio scultoreo che tre-quattro secoli prima illustravano la vita del giovane Siddhārtha, prima che questi divenisse il Buddha²¹. Allo stesso modo la committenza buddhista di Saidu Sharif al tempo di re Senavarma non ha problemi a usare il modello del Filottète seduto o di Eracle che solleva Anteo per scene che con quei personaggi nulla hanno a che fare. Si tratta di contaminazioni di soggetti, che, come aveva intuito Alessandro Della Seta, passano per via tecnica non per contenuto. Il loro contenuto nel tempo, e nei passaggi può essere perso, dimenticato: non fa nulla, tanto il modello verrà comunque trasformato, e tra i modelli verrà comunque preso quello che dica già qualcosa al nuovo fruitore (*in primis* all'artista e quindi al committente). Adattamento non adozione.



Fig. 5-6 – Rilievi dal Fregio di Saidu (I sec. d.C.), Swat Museum (foto dell'autore) paragonati alle pitture dei templi V e III di Miran (III-IV secolo d.C.), (Miran, Xinjiang, Cina) (foto da Stein 1912).

Il processo di adattamento è stato utilizzato dal pittore Tita a Miran V. Le sue scene della vita di Viśvantara sono riprodotte da modelli del Fregio di Saidu, che narravano la vita del Buddha storico, che il pittore portava con sé in forma di cartoni. Che si tratti di modelli ne siamo sicuri, perché gli originali sono conservati a Saidu. Il pannello S 1112 col dono dell'elefante a Siddhārtha viene trasformato a Miran V in una scena del dono dell'elefante da Viśvantara, il generoso principe, precedente incarnazione di Siddhārtha (Fig. 5). Altre scene del Fregio vengono trasformate a Miran, come l'uscita dalla porta urbica (S 709), mentre altrove, sono i dettagli, le vesti dei cacciatori, la corazza, ad essere integralmente riportati da Saidu (Fig. 6, in basso)²². La scena del personaggio seduto con la mano sinistra appoggiata sulla coscia, che a Saidu è ripetuta, con varianti, due volte (S 246, S 1246), a testimonianza ulteriore dell'uso dei cartoni, si ritrova invece a Miran III, un altro tempio nelle vicinanze, anche questo certamente opera del pittore Tita (Fig. 6, in alto).

Il lettore si domanderà a questo punto che cosa c'entri tutto questo con la polvere. La polvere diviene qui il mezzo tecnico della riproduzione. A Miran V, il nome dell'artista è scritto in esergo sulle terga dell'elefante in una sorta di cartiglio unitamente alla somma con cui quel lavoro è stato compensato²³. Se l'uso di scrittura e lingua sembrerebbe indicare che l'artista fosse del Gandhara (se egli fosse, come credo, l'autore del cartiglio), l'indicazione della somma e della firma, ci riconduce ad un piano di scambio economico, in cui delle competenze (che comprendono anche la proprietà dei modelli) si mettono a disposizione di una committenza.

Molto interessante è il termine per definire l'opera. Questo è letto come *gha[li]* che è generalmente tradotto inferenzialmente come 'dipinto', mentre se seguiamo la interpretazione di A.-M. Boyer (1911) *gha[li]* potrebbe essere trascritto *khaḍī*, termine prakrito per 'gesso', 'polvere'²⁴. Il cartiglio potrebbe dunque dire che il dipinto sia stato realizzato 'a spolvero' ovvero passando o tamponando della polvere sopra un cartone forato (si pensi ai cartoni raffaelliani della Scuola di Atene alla Biblioteca Ambrosiana) ove erano i disegni ricalcati più volte dai pannelli originali del Fregio di Saidu.

Ancora la polvere, dunque.

Note

¹ Mi riferisco al lavoro di W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* del 1928, riedito da R. Tiedemann nel 1993 (W. Benjamin [R. Tiedemann, a cura di], *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1993). Su questo rimando al commento

-
- di G. Didi-Huberman in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 80 [Éditions de Minuit, Paris, 2000].
- ² La separazione tra queste discipline è solo apparente, e frutto del metodo (o dell'assenza di metodo) più che della sostanza. L'argomento potrebbe apparire anacronistico agli archeologi del mondo classico, ma è questione non ancora risolta per molti studiosi di cose orientali... In ogni caso, su questo ed altri temi inerenti, Andrea Carandini ha scritto pagine che condivido interamente (A. Carandini, *Giornale di scavo. Pensieri sparsi di un archeologo*, Torino, Einaudi, 2000). L'archeologia delle religioni, ovvero l'importanza della cultura materiale come strumento di osservazione del fenomeno, per la storia del Buddismo antico (considerato in queste note) è stata ben rappresentata dai risultati degli studi di Gregory Schopen, mentre, in senso più globale, è centrale nella scuola di Jörg Rüpke.
- ³ A San Zeno, si dice che i veronesi buccassero con trapani improvvisati la pietra della facciata per sentire, attraverso l'odore dei cristalli di zolfo bruciati, l'odore delle anime del Purgatorio. Per un'«archeologia dell'olfatto» si veda J. Day, (a cura di), *Making Senses of the Past. Toward a Sensory Archaeology*, Carbondale, Il, Southern Illinois University Press, 2013; sul ruolo dell'olfatto nell'esperienza religiosa, importante è S. Harvey Ashbrook, *Scenting Salvation. Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2006.
- ⁴ Si veda soprattutto J. Strong, "Gandhakuṭī": *The Perfumed Chamber of the Buddha*. «History of Religions», vol. 16, n. 4, 1977, pp. 390-406.
- ⁵ La citazione è da Ph.-É. Foucaux (trad.), *Le Lalita Vistara. Développement des Jeux, contenant l'histoire du Bouddha Çakya-Mouni*, Paris, Ernest Leroux, Paris, Annales du Musée Guimet, n. 6, 1884, p. 59.
- ⁶ Si veda il fondamentale lavoro di G. Schopen, *The Fragrance of the Buddha, the Scent of Monuments, and the Odor of Images in Early India*. «Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient», n. 101, 2015, pp. 11-30.
- ⁷ *Ibid.*, p. 15.
- ⁸ Per un'introduzione a questo monumento si veda L.M. Olivieri, *Barikot's apsidal temple: an early Buddhist urban shrine in Outer Gandhara*, «The Historian», n. 161, 2024, pp. 47-53.
- ⁹ Libera interpretazione della traduzione più recente (S. Baums, *Catalog and Revised Texts and Translations of Gandharan Reliquary Inscriptions in Gandharan Buddhist Reliquaries*, a cura di D. Jongeward, E. Errington, R. Salomon, S. Baums, (Early Buddhist Manuscripts Project), Gandharan studies 1, Seattle, University of Washington Press, 2012 pp. 200-309, (pp. 232-233). Alcune definizioni: *yakṣa*: entità del mondo naturale; *nāga*: esseri-serpenti del sottosuolo e delle acque; *suparṇin*: dio degli uccelli; *gandharva*: spiriti aerei; *kumbhāṇḍa*: gnomi dei cimiteri. *Avīci* è il peggiore degli inferni; il mese lunare di *Śravana* corrisponde a luglio-agosto. L'anno XIV del regno può collocarsi intorno al 70 d.C.
- ¹⁰ «Non adunque l'opera di artisti isolati, di 'Graeculi' vaganti per il mondo antico, può essere l'arte del Gandhāra: essa è l'ultima propaggine di quella scuola greco-orientale che aveva già introdotto i suoi mezzi rappresentativi nella Persia, e che avendo dovuto già forse, nell'allontanarsi dal puro centro classico, fare il primo tirocinio per l'applicazione della sua forma a nuovi contenuti, onde appagare i gusti e le esigenze di nuovi popoli, doveva sentirsi sufficientemente capace, passando in paese buddistico, di dar vita all'iconografia di una nuova religione». (A. Della Seta, *La genesi dello scorcio nell'arte*

-
- greca, Reale Accademia dei Lincei, Anno CCCIII, Roma, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1906-1907, p. 133.
- ¹¹ L'opera è pubblicata in italiano come *La somiglianza per contatto* (G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 [Éditions de Minuit, Paris, 2008]).
- ¹² Si vedano i casi citati in L. M. Olivieri, *Stoneyards and Artists in Gandhara: The Buddhist Stupa of Saidu Sharif I, Swat (c. 50 CE)*, Venice, Ca' Foscari University Press, pp. 55ss., 165ss.
- ¹³ Pensiamo ai cartamodelli delle nostre ave, con cui le forme della moda 'internazionale', grazie alla stampa popolare («La Mode Illustrée», «La Mode Pratique», «Butterick», «Burda», etc.), penetrarono capillarmente nella provincia più remota lungo più di un secolo fino agli anni '80 del XX secolo (si veda C. Leddi, L. Corva, *Cartamodello. Dal bidimensionale al tridimensionale*, Macerata, Quodlibet, 2024).
- ¹⁴ Tante sono le forme dell'anacronismo nell'arte del Gandhara. Ne ha scritto Maurizio Taddei in importanti articoli per la scuola di R. Bianchi Bandinelli.
- ¹⁵ T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Jg. Abh. 2 Heidelberg, Winter, 1987 (ne esiste un'eccellente edizione italiana: *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino, Einaudi, 2002).
- ¹⁶ Su Tonio Hölscher, Maurizio Taddei e R. Bianchi Bandinelli ho scritto in L.M. Olivieri 2022, op. cit.
- ¹⁷ M. Taddei, *Il mito di Filottete ed un episodio della vita del Buddha*, «Archeologia Classica», vol. XV, 1963, pp. 198-218, p. 202.
- ¹⁸ Trattato in un vero e proprio capolavoro di archeologia dell'arte: D. Faccenna, *Il fregio figurato dello Stūpa principale nell'area sacra buddhista di Saidu Sharif I. (Swat, Pakistan)*, ISIAO Reports and Memoirs, n. 28, Roma, ISIAO, 2001.
- ¹⁹ Mi riferisco qui a due lavori di Anna Filigenzi entrati del 2006: A. Filigenzi, *From Mind to Eye: Two-Dimensional Illusions and Pictorial Suggestions at Saidu Sharif I*, in *Architetti, Capomastri, Artigiani: l'organizzazione dei cantieri e della produzione artistica nell'Asia ellenistica. Studi offerti a Domenico Faccenna nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di P. Callieri, Serie Orientale Roma, vol. C. ISIAO, Roma, 2006, pp. 17-40; Ead., *From Saidu to Miran*, «Indologica Taurinensia», n. 32, 2006, pp. 67-89.
- ²⁰ Si veda L.M. Olivieri 2022, op. cit., pp. 181-189; le foto di Miran V sono riprodotte in M.A. Stein, *Serindia. Detailed Report of Exploration in Central Asia and Westernmost China*, Oxford, Clarendon Press, 1912. Le pitture murali di Miran V, che Aurel Stein fece a tempo a fotografare, sono andate perse o distrutte.
- ²¹ Si veda A. Santoro, *Miran: The Viśvāntara jātaka on visual narration along the Silk Road*, «Rivista degli studi orientali», n.s., vol. LXXIX, nn. 1-4, 2006, pp. 31-45.
- ²² Le corazze, i turbanti col sottogola, etc. M. A. Stein, op. cit.: figg. 141, 143. Il frammento da Miran III con la figura seduta si trova oggi al National Museum di New Dehli.
- ²³ *titaṣa eṣā gha[li] hastakrica ? [ma]ka 3 1000* (letto come = 3000 [bhamma]ka, ovvero 3000 bharman, monete d'oro) (CKI 443 = <https://gandhari.org/catalog?itemID=417>) ultimo accesso settembre 2025.
- ²⁴ Boyer, A.-M. (1911) *Inscription de Miran*, «Journal Asiatique», s. 10, n. 17, 1911, pp. 413-430.

JO ANNA ISAAK

The Innate Artistry of Inarticulate Materials

ABSTRACT: Dust, debris, trash, waste, we produce it, we mass produce it in exponentially increasing amounts; we sweep it up, vacuum it, shake it off, take it away, . . . someplace else, out of sight, but there is always the potential of a return, the return of uncontrollable, inarticulate material that eludes immediate perception. But artists have been helping us overcome our anxieties and our innate aversion to this inchoate matter by giving it symbolic form and thereby enabling us to look at it in a new way, to see its power and its potential. Some of the works included in this essay will be: J.M.W. Turner's paintings of sunsets of 1816, the recordings of the atmospheric pollution caused by a massive volcanic eruption; Vik Muniz's *Pictures of Dust* (2000) made from the dust he collected from the vacuum cleaners of the Whitney Museum; Jenny Holzer's *Dust Paintings* (2014) an adaptation of a type of Arabic calligraphy called "ghubar" ("dust writing") in her expose of the heavily redacted government reports of the Afghan War; Kristin Jones's *Eternal Tiber* (2005), giant she-wolves made of the dirt and dust that accumulates on the embankment of the Tiber river, a reverse graffiti technique employed again by in 2016 by William Kentridge in *Triumphs and Laments* for the Tiber river of Rome. Perhaps the most radical enactment of what can be done with dust is Lynn Nottage's play *POOF*, in which a housewife manages to incinerate her abusive husband with the power of her voice and then sweeps the pile of dust that are his remains under the carpet.

KEYWORDS: Artistic Agency, Reverse Graffiti, Industrial Pollution, Maintenance Art, Dust writing, Erasure.

«Vede, – disse l'uomo seduto di fronte a me nel treno, – io mi occupo di polvere, nient'altro che di polvere», e lo disse con una finta nostalgia di non essersi occupato di cose più consistenti, in realtà lasciando intendere che la polvere era un universo ricco e variegato, del quale certamente io non sapevo nulla. «Immagino che per lei la polvere sia soltanto un fastidio, trascuratezza e invecchiamento del mondo, invece è piena di novità».

Daniele Del Giudice, *L'orecchio assoluto*¹.

The Monumental Cemetery of Staglieno in Genoa is a vast, 250-acre site filled with heartbreakingly beautiful sculptures expressing grief for the loss of loved ones – a husband passionately kisses the dead body of his wife, a widow lies prostrate at the feet of her late husband, winged angels bend over the body of a dead infant falling from his mother's arms. The grief is palpable. All are rendered in white marble as if to ensure that something of the loved one will endure. Yet years, decades, even centuries have passed since they were made; now even the mourners have passed away, and the sculptures of the beloved are abandoned, with dust settling over them

like a patina of time (Fig.1). But the dust, as it accumulates in carved crevices



Fig. 1 – Monumental Cemetery of Staglieno, Genoa, photo by J. A. Isaak.

articulating the pattern in the widow’s shawl (Fig.2), the feathers in the angel’s wings, or the tears running down the husband’s face, renders them even more poignant; it is as if the dust is working as a collaborative partner in the artistic expression of grief, settling on these monuments to loss and reminding us that we are dust and to dust we shall return.

Perhaps this accounts for our innate aversion to dust. It is the constant reminder of our own dissolution. And as if to disavow this we sweep it up, vacuum it, shake it off, take it away, put it somewhere else – out of sight; but never completely out of mind, there is always the potential of a return, the return of inchoate material that eludes our control. Hovering between presence and absence, it signals time’s slow attrition, the fragility of memory, and the inevitability of decay – even as it can

heighten beauty, reveal form, or express grief.

In her book *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966), the anthropologist Mary Douglas suggests there is an alternative to dealing with dust and dirt, or what she describes more neutrally and generically as “matter out of place”. One way to overcome our aversion, she mentions, is to re-categorize the anomaly – the matter out of place – as art. She argues that we enjoy works of art because they enable us to go behind the explicit structures of our normal experience. Aesthetic pleasure arises from perceiving in a new way, and drawing upon the philosophy of William James, makes a case for what she calls «dirt-affirming»

heighten



Fig. 2 – Monumental Cemetery of Staglieno, Genoa, photo by J. A. Isaak.

rather than «dirt-rejecting» philosophies². The ambivalence between affirmation (embracing dust, dirt, and detritus as a measure of time's passage and all that it entails of chance, decay, entropy, loss, and erasure) and rejection (the aversion to decay, disorder, the anxiety over pollution, potential engulfment, the desire for control, cleanliness, permanence, solidity) has been the subject of a multitude of varied art practices. Many artists have explored this philosophy and embraced both sides of this duality, helping us overcome our aversion and anxieties about this amorphous matter that surrounds us by giving it symbolic form, and thereby enabling us to look at it in a new way, to see its power and its potential. From the volcanic dust that gilded J. M. W. Turner's sunsets to Jenny Holzer's powdered "ghubar" script drawn from redacted war documents, artists have repeatedly turned to dust to probe and expand our assumptions – about what is considered beautiful or ugly, what persists and what is forgotten, what labor is valued or erased, and how social and aesthetic hierarchies are built or broken. It is fragile yet persistent, a medium that is intractable but settles into meaning. As it enhances beauty, reveals form, or lays bare violence, dust can become a quiet witness to injustice – carrying the traces of displacement, labor, erasure, and survival. This essay traces that fascination across two centuries, showing how each maker – painter, photographer, sculptor, or social-practice artist – lets dust settle differently on our imagination.

«Molta polvere non appartiene alla casa, viene da vulcani che eruttano o foreste che bruciano in altri continenti, la porta il vento».
Daniele Del Giudice, *L'orecchio assoluto*.

In J.M.W. Turner's paintings of sunsets, dust takes on a powerful dual role – both as an ominous physical phenomenon and a symbolic force. Turner was fascinated by the scientific effects of light and particles in the atmosphere. The dust in Turner's sunset scenes is not explicitly rendered as particulate matter, but rather suffuses the atmosphere, transforming light, air, and color into a luminous haze. His brushwork dissolves the boundaries between land, sea, and sky, evoking the way dust scatters sunlight and tints the horizon with glowing oranges, fiery reds, and soft violets. His paintings often mirror the real atmospheric conditions caused by industrial pollution and in particular the volcanic eruption of Mount Tambora which filled the skies with ash and dust, leading to extraordinary sunsets across Europe. This atmospheric dust scatters sunlight – a process called Rayleigh scattering – enhancing warm tones and softening form, which Turner captured with unprecedented fidelity³. The volcanic eruption caused what became infamously known in 1816 as "The Year Without a Summer" a climate anomaly with

widespread effects on weather, agriculture, and culture, especially in Europe and North America, resulting in massive crop failures and widespread famine. Turner's sunsets, veiled in dust, or his paintings of the smoke emissions from steamships, trains, and factories evoke the sublime – a sense of awe before the vastness of nature and time, a sense of awe which Turner extended to his expressions of industry's might. His paintings are also early examples of what has become known as “toxic sublime” – the paradoxical emotional and aesthetic response to landscapes or imagery of environmental degradation, that still possesses a haunting or terrible beauty.

Artists, sometimes inadvertently, began depicting the “toxic sublime” long before the term was coined. Edgar Degas in 1877-79 made several studies of factory smoke in monotype printed in black ink. The factories themselves are not depicted; his interest is in the billowing formations created by the black soot. The Impressionists inherited a fully industrialized atmosphere. The moment the artists started painting “*en plein air*” and recording real atmospheric conditions, they recognized that the air was not so plain. Claude Monet was so absorbed with the recording of light and air that he also faithfully recorded the pollution in the air. His brush captured the particles in the air not as awe but as everyday fact – such as the sulphureous emanations of steamboats on the horizon which his relatives were looking at from their terrace in his painting *Terrasse à Sainte-Adresse* (1866–67), or the “miasmas” that rose from dirty streets of London alluded to in the pale mists blanketing his many images of the Thames river, or the coal dust smoke and steam from the trains that obliterates everything in *Saint-Lazare Train Station* (1877).

While Monet dissolved smoke into ambient light and color, George Seurat dissected it. His pointillist dots mimic the very particulate matter rising from industry, turning pollution into a systematic vocabulary of dust. In *Une baignade à Asnières* (1883–84), the bathers seem lethargically suspended in time and the hot, still summer haze, filled with the grey, brown, and yellow particulate matter or particle pollution (PCBs) being produced by the factories of the industrial Paris suburb of Asnières, which is depicted in the background. In *Courbevoie: Factories by Moonlight* (1882–83), he uses Conté crayon to record the black soot and dust that all but obliterates the moon and the vaguely discernible industrial structure that comes into view in the upper left and lower right, while two tall smokestacks – one at the very forefront and one in the far distance – create both a visual tension in the composition and a strong sense of industry's relentless impact on the natural world.

Seurat's studious observation of the industrial zones of Courbevoie on the outskirts of Paris is repeated in Edgar Chahine's gritty etchings in which smoke and dust become the central actors – no longer background atmosphere but the subject itself. Chahine recorded the atmospheric effects produced by this industrial zone in a series of etchings with dry point. In *La Seine à Courbevoie* (1907), he relegates the factories to the background; the river and the dead trees in the foreground are depicted in the same tones as the factories and the smokestacks — all tarred with the same pollutants.

Chahine and Degas still find elegance in the dust particles in the atmosphere, but many artists such as Camille Pissarro, Maximilien Luce and the Meuniers drop the romance. Pissarro repeatedly documented the impact of factories on his hometown of Pontoise. In an early painting, *La Petite Fabrique* (1863-5), the factory is just as the title suggests – a little factory – not disproportionately larger than other buildings. The chimney doesn't even smoke. There are people in the foreground. But over time, his paintings record the relentless encroachment of factories with smoke billowing from their chimneys into this small village. In the latter paintings of the same scene, the people and all the plant life have disappeared. By the 1870s, Pissarro was both painting and writing about the ways in which the factories were taking over the landscape and damaging the health of the workers. He became involved in anarchist politics, condemning industry for the destruction of rural life. He held that factories were pernicious, huge workhouses in which the proletariat lost their identities in the service of capitalism. In *Le Pont Boëeldieu à Rouen* (1896), the bridge and the sunset are obliterated by the smoke coming from the factories and from the ships in the harbor.

Maximilien Luce confronts us with apocalyptic vistas where toxic smoke and dust smother all hope. In the late 1890s, Luce worked on a series of paintings, drawings and prints depicting the industrial town of Charleroi in southern Belgium with painter Theo van Rysselberghe. Their Belgian series focuses on workers and factories, especially the smoke and dust emitted from chimneys, smokestacks and blast furnaces processing coal. The colored lithograph *Usines de Charleroi* (1898) depicts the effects of the blast furnaces that overwhelmed the region. Perhaps the bleakest vision of dust was that recorded by the Belgian artist Constantin Meunier and his son Karl Meunier in their series of paintings and etchings depicting factory labor and coal mining in the Black Country – the name given to the Borinage, an industrial region to the west of Mons in Belgium. In the 19th century, this area was transformed by the exploitation of coal deposits and the setting up of miners'

cottages – whole towns built for the population working in the mines. *Au pays noir* is a print by Karl Meunier based on an 1893 painting by his father that shows a view of the blighted countryside from above a wooden viaduct. The effect produced by this print is one of striking bleakness. The tall chimneys, dotted about the devastated countryside, throw out thick, black plumes of smoke into the dark sky – nothing is living, and the whole world is suffocated by a blanket of dust.

«Ma il resto la produciamo noi, lei e io e tutti gli altri facciamo migliaia di tonnellate di polvere, e io mi occupo anche di questa, ogni fiocco lanuginoso è diverso da un altro, dipende dalle abitudini dei padroni di casa, basta saperla leggere la polvere, ingrandita migliaia di volte è come un bosco con tronchi liane e rocce, e una miriade di animali. È il mondo degli acari, vivono lì a milioni, senza occhi, con zampe acuminata, un unico blocco che forma il tronco e la testa. Se ne stanno lì, in attesa delle squame della nostra pelle».

Daniele Del Giudice, *L'orecchio assoluto*.

Dust is rescued from its ignominious role as the sign of environmental degradation by Marcel Duchamp, who invited it to be an intentional co-creator in the production of a work of art. In so doing, he pivots the conversation from aversion to engagement, from representation to materiality, and from passivity to agency – dust now has a role to play. He placed his work, known as *The Large Glass*, horizontally on two sawhorses in his studio, accompanied by the sign «Dust Breeding», and allowed the dust “to breed” for six months. And since, as the expert on dust in Daniele Del Giudice’s short story *L'orecchio assoluto* tells us, we all produce quantities of dust ourselves, inevitability in the random collisions with the molecules of the air in his studio, bodily residue from Duchamp himself would be commingled in the artwork, and perhaps this “breeding” accounts for the ambivalent metaphor of sexuality in the full title of the work *La mariée mise à nu par ses célibataires*. Man Ray’s 1920 photograph of the work, taken from above, *Dust Breeding* (“Élevage de poussière”), has the appearance of an aerial photograph of a vast barren wasteland – *the bride stripped bare*. After Man Ray photographed the work, Duchamp sealed the dust in the *Large Glass*, making it an integral part of the piece, which when the glass broke he pronounced “definitively unfinished”, reflecting his acceptance – and even embrace – of the accidental occurrences, as if to suggest that over time disintegration and dust would continue to be part of the ongoing creative process.

Man Ray’s iconic photograph was the inspiration for the exhibition *A Handful of Dust. Histoires de poussière. D’après Man Ray et Marcel Duchamp* held in Paris at the Le Bal exhibition spaces from October 2015 to January 2016. It is important

to note that it is the photographs of dust, the representation, not the material that is the focus of the exhibition, which brings into question the relation between photography and dust. The photographs in the exhibition, while they represent the beauty of dust as in Laure Albin Guillot's captivating portfolio *Micrographie Décorative* (1931), which reveal mesmerizing geometric and organic patterns that resemble dust particles magnified, or the enormity and destructive power of dust as in the press images from the 1930s Dust Bowl, America's worst environmental disaster, they are representations of dust – dust contained and fixed in time and in some ways controlled and sanitized. Conversely, for the exhibition *Resersos* held at the Museo del Prado (11/7/2023-3/3/2024), which presented the hidden side of paintings, the reverse side, the curator Miguel Ángel Blanco wanted the dust on the back of the paintings to be part of the exhibition. He also collected the dust that accumulated on the back of some paintings and used it to make three box-books for his *Library del Bosque*.

«Naturalmente c'è una polvere meno nobile, e una parte meno nobile del mio mestiere. È la polvere che si aggomitola sotto i letti, dietro gli armadi, lungo le prominente dei muri. La polvere delle case è più difficile da decifrare perché più multiforme, ma quante notizie ci sono lì, notizie di chi vi abita; inconfondibili come un'impronta digitale».

Daniele Del Giudice, *L'orecchio assoluto*.

Duchamp's creation of the new role for dust inspired later artists like Gabriele Picco, who rescues vacuum-bag residue to make literal "dust paintings" that are equal parts debris and homage as they embody time, entropy, and memory and a gesture of salvation. He ironically claimed it was motivated by an attempt to save his mother from her anxiety about dust: «I thought about making them many years ago, when I was 17, because I couldn't stand my mother's obsession with cleaning. In 1997 I wrote a story about her. With her vacuum cleaner she wanted to clean the whole world. It ended with her being sucked by the vacuum cleaner and me trying to save her»⁴. Picco gathers piles of dust from vacuum cleaners, the detritus of other people's lives immured in refuse. This matter is affixed to the canvas with minimal framing, allowing their raw, textured surfaces to remain visible and exposed. For a time, they become intriguing *objets d'art*, a palimpsest of everyday existence and social habits. They are hung on the immaculate white walls of the gallery until, over time, the frangible particles inevitably drop off the canvas and once again are vacuumed away. The operation is ironic but imbued with a sense of loss that pervades all that is discarded of our everyday life.

Picco's source of art material was mined earlier by Muniz in his *Pictures of Dust* series (2000), which brought the dichotomies inherent in photography, minimalist art, and museum practices into high relief. He collected the dust from the galleries and offices of the Whitney Museum of American Art – gathered from vacuum bags – and used the grey dust to draw reproductions of the museum's archival installation photographs of Minimalist and Post Minimalist sculptures that had been exhibited in the museum over several decades. He then photographed the dust drawings and printed them in large scale format: *After Tony Smith's Die* (1962) is a cube-like sculpture recreated in dust and photographed in a dramatic, enlarged format; *After Donald Judd, Barnett Newman & Carl Andre* is a composite dust interpretation of multiple minimalist works that were exhibited at the Whitney; *After Richard Serra's Prop* (1968) is a tall, pillar-like dust drawing based on Serra's large-scale installation; *After Barry Le Va* is a delicate, scattered dust recreation of a "scatter" sculpture by Le Va. Muniz selected dust as his drawing material for its ephemeral nature and its irregular uncontainable form, characteristics which contrast sharply with the geometric precision of Minimalism.



Fig. 3 – Vik Muniz, Marat (Sebastião), from Pictures of Garbage, 2008 Digital C-Print. © 2025 Vik Muniz, member Artists Rights Society (ARS), NY.

Whereas Minimalist art suggests clean lines, order, solid surfaces and permanence, and an assertion of monumental stability and importance, dust suggests decay and the passage of time. «In Pictures of Dust», Muniz explains, «I became interested in Minimalist art because it attempts to avoid interpretation and historical contextualization. Minimalist art refers to nothing but itself... Minimalist art is orderly, dust is chaos»⁵.

Working with dust and rethinking what is considered valuable and what is discarded led Muniz in 2008 to begin a much larger project called *Pictures of Garbage*. This series began a long-term collaboration with the residents of Jardim Gramacho, Rio de Janeiro—Latin America’s largest garbage dumpsite. The people who live there, the *catadores*, or garbage pickers, are a large community of people who make a living picking through the hundreds of tons of garbage that arrives every day to this vast landfill; they sort it, clean it, reassemble some of it and sell recyclables and scrap materials⁶. Muniz began by creating large-scale portraits of some of the pickers, often in poses adopted from images of Old Master paintings: Sebastião “Tião” (Carlos dos Santos) posed for Marat in David’s *The Death of Marat* (Figg. 3, 4); Zumbi (José Carlos da Silva Bais Lopes) posed for Millet’s *The*



Fig. 4 – Still from *Wasteland* directed by Lucy Walker 2010 .

Sower; Magna de França Santos posed for Picasso’s *Women Ironing*; Irmã, the Gramacho cook, posed in an interpretation of Atlas in Guercino’s *Atlas*, and Suellen and her children posed for the *Mother and Children* portrait. Muniz projected these photographs greatly enlarged onto the floor of a nearby warehouse that he used as studio space, then each person helped to create an assemblage of their portraits made of garbage they collected from the garbage dump—plastic, metal, wood, clothing, buckets, fridges, toilet seats, wheels, rusted chains, etc. and

arranged them on the floor guided by the format of the photograph. This labor-intensive process aligned the highly valued activity of artmaking and the devalued activity of trash picking. The monumental trash-portraits assembled from garbage were then photographed from above and printed in large-format chromogenic prints. They have been exhibited globally and sold at auction, with proceeds from sales going to the *catadores*' cooperative, Associação dos Catadores do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho (ACAMJG) and to the individuals themselves. This project and the award-winning 2010 documentary *Wasteland*, directed by Lucy Walker, brought the work these pickers do into public attention – they gained visibility, dignity, and financial support, enabling them to set up a library and a healthcare center on site. It also showed the intelligence, pride, and incredible strength of a people marginalized by society; they, too, had been categorized as “matter out of place”.

Muniz was not the first artist to turn the Whitney Museum's dust into art; in fact, his practice echoes a lineage that leads directly to Mierle Laderman Ukeles. Long before Muniz gathered vacuum-bag residue to create his *Pictures of Dust*, Ukeles was already performing what she called “maintenance art” inside the same institution – dusting vitrines and display cases, washing floors, scrubbing the sidewalk outside the gallery, and documenting the invisible labor of the museum's custodial staff. Muniz's fascination with discarded matter and the people who handle it thus dovetails seamlessly with Ukeles's lifelong project of honoring “maintenance” labor – from cleaning museum glass to shaking the hand of every New York sanitation worker. Her early actions raised fundamental questions about what counts as enduring or ephemeral work, which forms of labor are valued or undervalued, and how we assign aesthetic worth. In 1969, she articulated these concerns in her *Manifesto for Maintenance Art*, a document that brought art and the work maintenance workers commonly do into a provocative affiliation. A decade



Fig. 5 – Mierle Laderman Ukeles, *Handshake Ritual* (1979–1980).

later, during *Handshake Ritual* (1979–80), she spent eleven months personally thanking and shaking the hands of all 8,500 sanitation workers in New York City (Fig. 5). This was part of an ongoing series of works called *Touch Sanitation*, designed to bring people closer to their garbage.

Ukeles's initial museum-based incursions with dust eventually propelled her to confront trash on an even grander scale. Since 1977 she has served as artist-in-residence at the New York City Department of Sanitation, and she was commissioned to help transform Fresh Kills – the three-thousand-acre Staten Island landfill that once received 27,000 tons of garbage daily – into a public park. The site's mountainous heaps of refuse, rising 300 to 500 feet (what architect Michael Sorkin dubbed “the Alps of New York”), have become her *magnum opus*: a decades-long artwork that reimagines the city's waste as landscape, memorial, and, ultimately, a testament to collective responsibility. As one commentator put it, «One man's trash is another man's treasure, but 8 million people's trash, well that's art!». This *magnum opus* will occupy her for perhaps the rest of her life.

Ukeles's civic scale recurs in the projects of Kristin Jones, who in the summer of 2005 created huge (8 meters high by 13 meters wide) images of she-wolves along the walls of the Tiber River in Rome. She was inspired when she watched maintenance workers from AMA Roma S.p.A., il Dipartimento Tutela Ambientale del Comune di Roma undertake the Sisyphean task of removing the black dust and grime from the embankment walls and broad walkways that line the banks of the Tiber River. The job of the workers is daunting as the river, by the time it gets to Rome, is particularly dirty, and the walkway in those days was littered with crack vials, cigarette butts, beer and wine bottles, and all manner of flotsam and jetsam. Black dust and grime accumulated on the embankment walls. As Jones watched the workers use pressured water hoses to clean the walls, she discovered that the water hoses functioned much like a giant airbrush. Devising a reverse graffiti or “subtractivist” technique, she made large-scale templates out of plastic sheeting, attached them to the wall, and then the maintenance workers, using their water pressure hoses, selectively removed the dark build-up of dust around the edges of the plastic template – creating the images of the she-wolves by leaving behind the darker silhouettes. The she-wolves – the symbol of Rome – are, in fact, the remaining dust (Fig. 6). This project took over two years to bring to fruition, and it involved: working with the complex bureaucracy of the city government, research on the she-wolves aided by a curator at the Musei Capitolini, and the participation of many volunteers and the skills of the maintenance workers. On June 21, 2005,

the area of river embankment lined by the 12 giant she-wolves was lit with 2,758 candles to celebrate the birthday of Rome, and thousands of people came out to celebrate the rebirth of the river. Over time, the accumulation of more dust on the embankment walls gradually obliterated the images of the she-wolves, but this was



Fig. 6 – Kristin Jones, *She-Wolf*, *Tevereterno*, 2005, photograph by Filippo Monteforte.

the beginning of an ongoing environmental project called *Tevereterno* (Eternal Tiber), a multidisciplinary cultural project dedicated to converting this area into an open-air public space for site-specific contemporary art and to acknowledging the work of the maintenance workers who manage and maintain Tiber River Park. Over the years many artists, recognizing the enormous potential of the riverfront, have participated in ephemeral projects for *Tevereterno*, and now today this is a lively space for art, music and dance performances and all forms of recreation.

Jones's reverse graffiti was used again in 2016 when William Kentridge undertook *Triumphs and Laments: A Project for Rome*, a monumental 550-meter-long frieze along the river walls between Ponte Sisto and Ponte Mazzini. It featured more than 80 large-scale figures, up to 10 meters high, all created in the dust on the wall's surface. Episodes from Rome's history – both good and bad – are written in dust: Romulus and Remus being suckled by the she-wolf; Marcus Aurelius on horseback; Bernini's sculpture of the *Ecstasy of Saint Teresa*; along with

contemporary and controversial figures such as Mussolini and Pier Paolo Pasolini, the filmmaker and intellectual murdered in 1975. The unveiling of *Triumphs and Laments*, a spectacular opening event including two processional marching bands and live music by Phillip Miller, was attended by over 30,000 people across three evenings. But over time, Kentridge’s epic storytelling of episodes of Rome’s history, literally written in dust, was inevitably obliterated by more dust.

Jenny Holzer also attempts to inscribe episodes of history with dust. Language has always been Holzer’s primary medium, and she has mined government documents for source material since 2004, but the *Dust Paintings* series marks a striking departure from her trademark LED scrolls and bold, confrontational typography. They still wield language as a weapon, yet in this series – part of her ongoing engagement with violence,

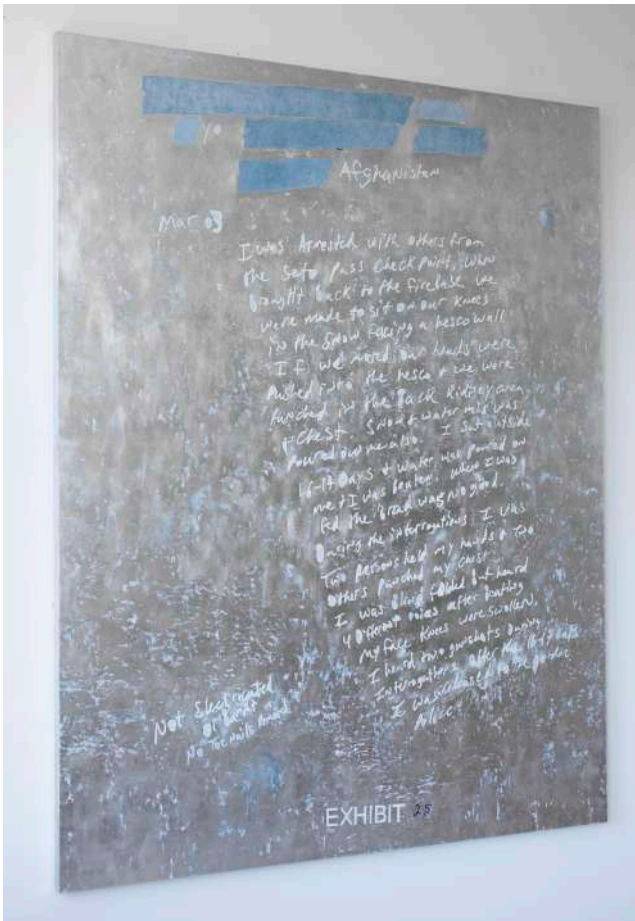


Fig. 7 – Jenny Holzer, *Or Burnt*, 2013-19, Palladium leaf and oil on linen 80 x 62 in. / 203.2 x 157.5 cm. Text: US government document. © 2025 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY.

war, secrecy, and state power – the words assume a shrouded, forensic intimacy. She adopts the traditional Arabic calligraphic technique *ghubar* – literally “dust writing”. Using silkscreen, Holzer layers iron oxide, graphite, and other mineral pigments onto linen or canvas, then hand-traces every letter to recreate heavily redacted interrogation, military, and CIA reports from the wars in Iraq and Afghanistan. The technique yields a powdery, friable surface, as if the image might crumble at a breath, evoking impermanence, fragility, and the

physical decay of information. Some works incorporate metallic dust or charcoal, further intensifying the sense of violence and combustion.

One series draws on the U.S. Army Criminal Investigation Command's Gardez Report, which documents the death of Jamal Naseer, an Afghan prisoner beaten and water-tortured before dying in U.S. custody. In *Or Burnt* (2013), black redaction bars hover over a pale grisaille field; only shards of text – «Not Electrocutated / or Burnt / No Toenails Removed» – come into view when the reader leans in (Figg. 7, 8). The bureaucratic



Fig. 8—Detail.

chill of the language, at once cover-up and confession, both invites and repels. These letters, including Naseer's own statements written in powdered pigments: matter out of place turned witness, each motelike letter speaking of unspeakable acts threatening to vanish as quickly as the truths it tries to preserve. Henri Cole evokes the poetics of Holzer's practice: «These new paintings of Jenny's are a kind of dust-writing, or to be more exact, a kind of dust-painting. ... Standing before Jenny's dust-paintings, if I squint my eyes and let my imagination run wild, I can hear a call to prayer. I can see a crowded street with men rushing past, stirring up dust. And I also can see shrouded women behind them sprinkling water—quietly, methodically—to settle it»⁷.

Across these case studies, the role of dust oscillates from elegance to abjection, from pollutant to pigment, from matter out of place to *objets d'art*, from detritus to be purged, to an invited artist, recognized as a co-collaborator in the formation of our everyday life.

In accepting its unruly presence, artists have shown us the way to accept our own: destined, like them, to settle – quietly, inevitably – into dust.

Note

- ¹ D. Del Giudice, *L'orecchio assoluto*, in *Mania*, Torino, Einaudi, 1997, pp .5-6.
- ² M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966, pp. 161-162.
- ³ A. Souter, *Dirty Pretty Things: Air Pollution in Art from JMW Turner to Today*, «The Guardian», 28 Oct. 2020. «The effect was so significant that scientific researchers have been able to correlate the red-to-green pigment ratios in Turner's paintings to data about the levels of volcanic matter in the air – and conversely to develop a methodology for using historic visual art to identify levels of pollution for places and times about which there is little data.»

⁴ G. Picco, *Dust Paintings*, 2013, gabrielepicco.com/works/dust_paintings

⁵ Whitney Museum of American Art, *Picture of Dust* (Tony Smith, Die, 1962, installed at the Whitney Museum of American Art, New York, 1975) by Vik Muniz, 2000, <https://whitney.org/collection/works/13718>

⁶ Jardim Gramacho is a metropolitan landfill established in 1970 and sited at the north edge of Rio de Janeiro's Guanabara Bay. It receives 7,000 tons of garbage daily, taking 70% of the urban waste produced by Rio de Janeiro. It is home to the favela of Jardim Gramacho and the *catadores*, a permanent community engaged in the peripheral economy of recycling 200 tons of materials each day – surrounding the landfill with 5,000 workers and their families in a population totaling c.13,000 people. The activity of the catador was formalized in 1995 with 1,752 officially registered workers granted licenses by Rio's sanitation department and safety standards including the banning of child workers. Jardim Gramacho, Wasteland website, WastelandMovie.com, accessed 17 July 2025. (es.wikipedia.org+2lemonde.fr+2mdpi.com+2es.wikipedia.org+7wastelandmovie.com+wastelandmovie.com+7).

⁷ H. Cole, *Jenny Holzer's Dust-Painting*, Exhibition catalogue, Cheim & Read, 2014.

ANDREA MARIANI

*Una teoria pulviscolare dei media.
Le cartoline da sigarette e i media effimeri a inizio Novecento*

ABSTRACT: This essay offers a reinterpretation of the concept of the ephemeral, fragmentary, and transitory within the media landscape of early modernity, drawing on the theories of Siegfried Kracauer, in particular his reflections on photography, surfaces, and so-called “historical debris”. The text explores cigarette cards in particular: tiny objects that are emblematic of both the popularization of smoking and the nascent film and cultural fandom of the early 20th century. It does so by conceptualising them as objects that symbolise ephemeral and atmospheric mediation. Through the intersection of the reflections of Kracauer, Walter Benjamin, Béla Balázs, and others, the essay aims to explore how “dust” and its corollaries — smoke, fog, visual fragmentation — characterised both theories on modern media in the early 20th century (Kracauer, but also Benjamin, Balázs, ecc.) as well as specific forms of perception in the early modern era. From this perspective, cigarette cards become not only objects of consumption, but symbolic vehicles of a pulverised theory of media, which has its roots in the fragmentary, transitory, and multiplicity of modern experience.

KEYWORDS: Ephemera, Cigarette Papers, Media Theory, Media and Modernity, Fandom.

Nei discorsi attorno ai media moderni, a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, la polvere – e per estensione gli addensamenti pulviscolari – costituisce un potente elemento simbolico e sensoriale, che rivela il legame profondo fra produzione industriale, tecnologie medialità e percezione della realtà. La polvere non è soltanto ciò che resta, ciò che si deposita o contamina, ma diventa traccia visibile della materialità dell’industria, del suo impatto percettivo e ambientale e soprattutto della trasformazione dell’esperienza estetica e sensoriale nell’epoca della modernità. Se da una parte nell’urbanizzazione industriale dell’800 e del primo ’900, le polveri diventano parte integrante dello spazio urbano – strutturano fisicamente la visione, filtrano la luce, deformano i contorni, confondono i piani, dall’altra l’esperienza della modernità tecnologica radicalizza alcuni tratti dei suoi regimi scopici fondamentali¹, con percezioni frammentarie, una visione sempre più radicalmente “folle”², immagini attraversate o strutturate da fumi e vapori e da una visione sempre più veloce, pulsatile, segmentata. È in questo contesto che la polvere emerge, nella teoria dei media di inizio ’900, come un paradigma trasversale. Essa non si limita a essere una metafora della modernità, ma diventa anche una figura estetica della trasformazione percettiva indotta dai

nuovi media, in particolare dal cinema e dalla fotografia. La polvere e i suoi correlati – il pulviscolo nei raggi di luce, i vapori che aleggiando nelle scene urbane – non sono meri ornamenti, ma vere e proprie dimensioni della percezione visiva. Come osservato da Jonathan Crary in *Suspensions of Perception* (1999), la visione moderna si distingue per la perdita di unità e continuità, per l'esposizione a stimoli discontinui, micro-eventi ottici e interferenze. Si tratta di una visione che si fa dispersa, mobile e, appunto, "polverizzata":

Dalla filosofia di Kant in poi, parte del dilemma epistemologico della modernità è stato definire una capacità umana di sintesi all'interno della frammentazione e dell'atomizzazione del campo cognitivo. Questo dilemma diventa particolarmente acuto nella seconda metà del diciannovesimo secolo, parallelamente allo sviluppo di varie tecniche per imporre specifiche forme di sintesi percettiva, dalla diffusione di massa dello stereoscopio negli anni Cinquanta dell'Ottocento fino alle prime forme di cinema negli anni Novanta dello stesso secolo.³

In questo orizzonte, le "polveri" non sono soltanto un dato tecnico o estetico, ma si configurano come una vera e propria qualità della sensibilità moderna. Dai pensatori Walter Benjamin e Siegfried Kracauer ai cineasti Dziga Vertov⁴ a Walter Ruttmann⁵, il pensiero attorno ai media moderni individua nella forma pulviscolare una chiave di lettura del mondo urbano e del suo sistema dei media: elemento chiave di una mappa⁶ percettiva che rivela come la materia visibile, sfocata, granulosa, evanescente, sia al cuore della riflessione critica sulla modernità e sui dispositivi che la mediano. E allora, se dovessimo rintracciare archeologicamente, nei dispositivi della modernità, le tracce materiali sedimentate di questa medialità pulviscolare, cosa troveremmo? Dove cercarle, esattamente?

Ian Christie invita a considerare che gli spettatori moderni, tra diciannovesimo e ventesimo secolo, «vivevano in un mondo che includeva molte più novità visuali e affettive/sensoriali che il solo cinema – dove l'esperienza cinematografica era integrata in un'ampia cultura di forme ottiche e visuali: stereoscopi, fumetti, fan magazine, cartoline illustrate, *cigarette cards* – una massa di 'ephemera' che ha continuato la sua esistenza ininterrottamente»⁷; questo, continua Christie, «testimonia la persistenza della novità, di un gusto per la distrazione visuale che il 'normalizzato' cinema, quantunque celebrato per altri aspetti, non soddisfaceva»⁸. A questo punto vorremmo soffermarci su una di queste "novità visuali", le *cigarette cards* o cartoline da sigarette - oggetto minuscolo, emblematico tanto della popolarizzazione del fenomeno del fumo, quanto del nascente *fandom*

cinematografico e culturale di massa. Vorremmo, in particolare, esplorarlo come un oggetto-sintomo di questa medialità pulviscolare e atmosferica.

Un oggetto minuscolo

Se la circolazione delle cartoline commerciali tascabili può essere fatta risalire almeno al XVIII secolo, le prime serie di cartoline su temi vari coincidono con quelle distribuite da Aristide Boucicault per il magazzino parigino *Au Bon Marché* nel 1853⁹. La prima apparizione di cartoline da sigarette con tematiche cinematografiche, invece, risale ai primi anni Venti, con la serie di venticinque cartoline *Cinema Stars* prodotte dalla *F. & J. Smith Tobacco Manufacturers* di Glasgow¹⁰. Queste cartoline, utilizzate come strumento promozionale per il mercato del tabacco, cominciano a scomparire verso la fine degli anni Quaranta, quando il loro ruolo viene progressivamente soppiantato dal commercio di chewing-gum (che attrae anche un pubblico più giovane) e quando la pubblicità delle sigarette si sposta decisamente verso la stampa e, soprattutto, verso la televisione¹¹. In questo contesto, ciò che ci interessa non sono tanto i legami culturali e sociali tra l'industria del tabacco e quella cinematografica¹², quanto piuttosto le configurazioni materiali e i protocolli sociali legati all'esperienza del fumo, in relazione all'evoluzione dei media moderni. Sul piano strettamente mediale, le cartoline da sigarette presentano punti in comune con la genealogia del cinema: si inseriscono infatti nel contesto della diffusione dei piccoli media ottici nella seconda metà del XIX secolo, un periodo particolarmente fecondo in tal senso. Erkki Huhtamo analizza in modo significativo il legame tra le *trade cards* (cartoline promozionali) e i dispositivi mobili e panoramici precinematografici, sottolineando il loro ruolo di "amplificatori veicolari" nella creazione dell'illusione del movimento che caratterizzava questi dispositivi¹³. La diffusione di tali cartoline – che tra l'800 e il '900 accompagnavano spettacoli panoramici come il *Maréorama* o il *Cinéorama* – rispondeva a esigenze sia di marketing diretto (promuovere lo specifico spettacolo) che indiretto. In effetti, erano le stesse cartoline a evocare l'idea del viaggio. All'interno del dispositivo panoramico, gli spettatori potevano scrivere e spedire le cartoline, raccontando così l'esperienza "virtuale" appena vissuta. In tal modo, le cartoline non solo promuovevano l'attrazione spettacolare dei *Maréorama* o dei *Cinéorama*, ma indirettamente anche il mezzo di trasporto evocato: il treno nel caso del *Cinéorama*, o la nave nel caso del *Maréorama*. In questo senso, le cartoline

fungevano tecnicamente da “completamento strutturale” dell’illusione immersiva innescata dai panorami mobili pre-cinematografici¹⁴.

Con l’affermazione del cinema e, in particolare, con l’istituzionalizzazione del suo sistema culturale e del suo mercato, la diffusione delle cartoline riflette progressivamente le caratteristiche del marketing moderno. Queste cartoline coprono una vasta gamma di ambiti, settori merceologici e pratiche, diventando sempre più diversificate¹⁵. Si passa dalle figurine collezionabili – come quelle prodotte da Rizzoli e allegate alla rivista *Cine Illustrato* – a quelle destinate a essere raccolte in album, come ad esempio quello pubblicato dalla casa editrice Astra¹⁶. La diffusione delle cartoline, tuttavia, non si limita a questi ambiti: si trovano figurine stampate su coperchi di gelati, lucidi per scarpe, dadi da cucina, involucri di liquirizia, persino su seta e, naturalmente, tra le più celebri, nei pacchetti di sigarette. A livello tematico, le serie, pur variando nel supporto fisico, mantengono affinità tra loro¹⁷. Queste potevano spaziare dal mondo del divismo, con serie dedicate ai volti di attori e attrici, come le cartoline da sigarette inglesi prodotte dalla Godfrey Phillips con la serie *Famous Film Stars* o dalla Carrera Ltd con *Film Stars*. Altre serie includevano sia l’immagine dell’attore/attrice in abiti civili che il personaggio interpretato, come quella prodotta dalla Odgen Cigarettes nel 1939, intitolata *Actors Natural and Character Studies*. Esistevano anche collezioni che sfidavano l’intuito degli spettatori, come quelle prodotte dalla Ardath Cigarettes con il titolo *Who is this?*, in cui il riconoscimento dei dettagli somatici dell’attore o dell’attrice era il gioco principale. Alcune serie erano incentrate su attori di specifici generi cinematografici, come le cartoline della CWS Tobacco Factory dedicate alle *Western Stars*, o su coppie iconiche del cinema, come quelle prodotte dalla Gallaher Ltd di Belfast con la serie *Film Partners*. Le collezioni potevano anche riguardare film e generi specifici, come nel caso delle figurine distribuite dalla rivista *Cine Illustrato*, dedicate al film *Tempesta sul Golfo* di Gennaro Righelli (1943) o ancora singoli fotogrammi da riconoscere, come nelle *Shots From Famous Films* prodotte dalla Gallaher Ltd di Belfast. Esistevano anche serie su singoli eroi dello schermo, come quelle distribuite dal *The Times* dedicate a Roy Rogers, oppure su particolari interpretazioni, come le *My Favourite Part* della Gallaher. Altre serie si concentravano su episodi di film seriali, come quelle prodotte dalla Gallaher Ltd di Belfast su *Film Episodes*. Infine, le raccolte potevano esplorare anche il dietro le quinte dell’industria cinematografica, come nel caso delle cartoline da sigarette inglesi prodotte dalla Morris & Sons Ltd con la serie *How Films Are Made*, le cartoline prodotte dalla Liebig, nota per i suoi estratti

di carne, con la serie *Trucchi del Cinematografo*¹⁸ o, infine, le cartoline prodotte dalla ditta Nestlé per la promozione del cioccolato *Gala Peter* e dedicate alle «Meraviglie del mondo – Il cinema». La loro circolazione – con mera traduzione delle didascalie e dei testi informativi sul retro della carta – era transazionale: questo dipendeva chiaramente dalla dimensione internazionale della circolazione dei prodotti merceologici ai quali le cartoline venivano associate. Sul piano culturale, la funzione delle cartoline non può essere separata né da quella delle riviste rotocalco, che nel frattempo si erano diffuse e a cui spesso facevano riferimento, con il loro impianto pedagogico (ovvero istruire e “allenare” la memoria cinematografica degli spettatori)¹⁹, né da quella del marketing moderno. Secondo questa strategia, in particolare, i tratti fisiognomici degli attori e delle attrici al prodotto da promuovere (come nel caso dei cosmetici), venivano associati a elementi come unghie, labbra, sopracciglia, pelle, occhi e capelli al brand (in un gioco di frammentazione letterale del corpo delle star) (si veda Fig. 1).



Fig. 1 - Screenland, agosto 1932

Come osserva Gerry Beegan nel contesto inglese, questo approccio produceva due effetti principali: da un lato, consolidava la memoria dell'attore e del film, rendendo funzionale la promozione del prodotto; dall'altro, contribuiva a creare una

sorta di “conoscenza tacita” del film, in cui gli spettatori, interiorizzando le tecniche cinematiche, finivano per riprodurre nei propri comportamenti o gesti alcune caratteristiche fisiche o comportamentali degli attori, come un modo di camminare, un’espressione, un gesto o addirittura veri e propri tic²⁰. Questo fenomeno, in sostanza, trasformava il film e i suoi protagonisti in un linguaggio corporeo e gestuale che andava oltre lo schermo. Tuttavia, se ci allontaniamo per un momento dall’enfasi sui contenuti e sulla memoria del film, inevitabilmente legata ad essi e ci concentriamo invece sulla funzione specifica del singolo oggetto, sulle condizioni materiali del suo utilizzo e sul particolare legame che esso intrattiene con le trasformazioni della percezione sensoriale nell’epoca moderna, allora possiamo forse cogliere non solo altri legami profondi con le strategie di marketing applicate in settori merceologici meno legati alla fisicità dell’attore e alla sua centralità nel riconoscimento del film, ma anche nuove prospettive sulla dispersione “pulviscolare” che caratterizza la sensibilità moderna.

Una medialità fumosa

La cartolina da sigarette si caratterizza per una medialità che, a prima vista, appare semplice ed elementare. Si tratta di un supporto materiale, generalmente in cartoncino, di forma rettangolare e dimensioni ridotte – solitamente tra i 7 e i 10 cm di altezza per 3-5 cm di larghezza. Su di essa viene stampata un’immagine, che può essere in bianco e nero o a colori, mentre sul retro è spesso presente un testo informativo, strettamente legato all’immagine sul fronte, insieme ai riferimenti al nome della serie e al produttore, posizionati generalmente alle estremità superiori e inferiori della cartolina. La peculiarità della cartolina da sigarette non risiede solo nella sua semplicità materiale, ma anche nelle implicazioni culturali e medialità che essa veicola. A un livello immediatamente superficiale, all’incrocio tra i sensi della vista e del tatto, cogliamo una prima caratteristica significativa: la stampa a colori del cartoncino lascia emergere in tutta evidenza la consistenza della grana tipografica. Una sorta di effetto *pointillisme* (Fig. 2) porta in primo piano la *texture*. La grana tipografica altro non è che il residuo di un primo processo di frammentazione materiale o meglio di segmentazione dell’immagine, ottenuto attraverso la stampa in quadricromia applicata da presse calcografiche piane, inchiostrate (uno strato di colore alla volta) che erano poco precise. I punti di inchiostro non sono distribuiti in modo uniforme e la qualità dell’immagine restituisce un effetto, appunto, “sgranato”. È un elemento interessante, perché se da una parte siamo lontani dalla qualità di stampa ormai raggiunta dalla stampa

rotocalco sulle riviste, questo effetto materiale evoca immediatamente una polverizzazione del reale e insieme, corpi che prendono forma dall'aggregazione dei granelli: una grana ottenuta dalla frammentazione/segmentazione, ma anche una grana che si aggrega e produce sintesi formali²¹ che, a loro volta, non sono che miniaturizzazioni della realtà.



Fig. 2 - La grana dell'immagine

La miniaturizzazione del mondo suggerita dalla cartolina, la rende un frammento della cultura visuale, un oggetto residuale che racchiude in sé una rappresentazione condensata della realtà: Erkki Huhtamo ne parla in termini di “Gulliverizzazione” della realtà²². In quanto “ frammento”, la cartolina da sigarette sintetizza e comunica un mondo di immagini e simboli all'interno di uno spazio ridotto, evocando, attraverso la sua forma compatta, una visione della realtà facilmente memorizzabile e trasportabile. Questa caratteristica di miniatura conferisce alla cartolina una portabilità unica: è un oggetto che si presta a essere collezionato, scambiato e portato ovunque, fungendo così da veicolo per la diffusione e la fruizione rapida della cultura visuale. La sua portabilità, dunque, non è solo fisica, ma anche culturale: come pezzi di uno specchio infranto, questi “ frammenti” riflettono

significati che possono essere “trasportati” sia nella memoria collettiva che privata, diventando simboli di identità e appartenenza. Inoltre, il formato compatto e la ripetizione seriale delle cartoline conferiscono loro il valore di particelle di un organismo più complesso – una “maglia” i cui nessi, spesso evidenti e dichiarati (ad esempio, numerazioni progressive, contiguità di forme e colori tra cartoline della stessa serie o richiami espliciti tra serie diverse), permettono di creare una sorta di “cultura in miniatura”, un *cloud* ante-litteram che è sintesi e assemblaggio di frammenti. Ciò che ne risulta è, in sostanza, un repertorio visuale che si inserisce facilmente nella vita quotidiana, senza la necessità di dispositivi più complessi o ingombranti. In questo senso, la cartolina da sigarette non è solo un supporto per l’immagine, ma diventa un punto di incontro tra la cultura visuale moderna e la sua accessibilità. La sua portabilità e miniaturizzazione rispecchiano un modo di percepire la realtà e di “consumare” la cultura (visuale, ma non solo) che si adatta alla mobilità della vita moderna, dove l’informazione diventa immediata, condensata e facilmente trasportabile.

Tuttavia, c’è un aspetto fondamentale che finora non è stato preso in considerazione, ma che è intrinsecamente legato alle dinamiche di mediazione indotte dall’oggetto: il fumo. È importante sottolineare che non intendiamo suggerire che il fumo della sigaretta sia un elemento materiale o ambientale imprescindibile per la decodifica dell’immagine della cartolina, né che rappresenti un requisito indispensabile per la sua fruizione. La sua presenza, piuttosto, arricchisce e complica il processo di interazione con l’oggetto, influenzando la percezione e la modalità con cui viene vissuta.

Piuttosto, l’elemento atmosferico del fumo, pur se non indispensabile nel processo di decodifica delle informazioni, offre una prospettiva interessante sulla modalità in cui un soggetto entra in relazione con il medium, anche se in modo elementare. Il fumo, infatti, diventa una sorta di sfondo che accompagna e arricchisce l’atto di fruizione, rendendo l’esperienza sensoriale più complessa. In questo contesto, il momento in cui si osserva la cartolina durante una boccata di sigaretta riflette quella qualità “pulviscolare” che caratterizza la sensibilità moderna, una sensibilità frammentata e fluida, fatta di piccoli frammenti visivi e sensoriali che si sovrappongono e si mescolano. Il fumo, con la sua natura effimera e volatile, sembra proprio incarnare questa sensazione di dispersione e transitorietà, che si riflette non solo nell’atto di osservare le cartoline, ma anche nella maniera in cui le immagini vengono assimilate e integrate nella quotidianità. Così, mentre il soggetto osserva il frammento della cartolina, la sua esperienza viene

simultaneamente arricchita, integrata e mediata da un'atmosfera che suggerisce una fluidità, un'inquietudine e una temporaneità tipiche della sensibilità moderna.

Ad esempio, Jocelyn Szczepaniak-Gillece ha recentemente approfondito con originalità la prospettiva della sigaretta come oggetto-allegoria dell'esperienza di una proiezione cinematografica e i modi in cui il fumo si “intreccia”²³ alla medialità cinematografica²⁴: si pensi anche solo a come il raggio di luce del proiettore nella sala guadagni consistenza fisica e qualità scultorea²⁵ dal fumo che si alzava dalla platea dei fumatori o a come la densità stessa del fumo diventi potenzialmente superficie schermica di proiezione. Ma le affinità non si fermano al medium cinematografico. Susan Zieger, interrogando un periodo e un sistema dei media precedente quello cinematografico, va oltre Szczepaniak-Gillece e discute il fumo di sigaretta come metonimia dell'esperienza sensoriale moderna *tout court*. «Smoking is a scene of affect»²⁶, ovvero: il fumo crea uno spazio “affettivo” di isolamento che porta il soggetto in uno “stato di mediazione”²⁷ e questo non si riscontra solo nel mezzo cinematografico, ma nell'esperienza di fruizione delle immagini o dei testi in epoca moderna. Ad esempio, Zieger sollecita l'attenzione sull'iconografia diffusa dedicata allo spazio della lettura e al soggetto moderno intento a leggere – spesso con una sigaretta o, più spesso, una pipa – mettendo in evidenza come il fumo, prima di tutto, sia l'elemento materiale/atmosferico/affettivo che definisce lo spazio della mediazione. Anche Szczepaniak-Gillece insiste sulle qualità strutturali e ambientali della nuvola di fumo. La nuvola di fumo diventa letteralmente un «dream-like auditorium cocoon»²⁸, un bozzolo-auditorium, caratterizzato da una «ephemeral sensory surround», un 'effimero *surround* sensoriale»²⁹. Dunque, non solo c'è “fumo in sala” o una “sala fumosa”, ma anche e piuttosto una sorta di “fumo-sala” che isola dall'esterno. La nuvola di polvere è lo spazio della mediazione e dell'affezione, ovvero della stimolazione multisensoriale, talvolta, addirittura ultra-sensoriale: Zieger ricorda come spesso il fumo della pipa di Sherlock Holmes, nelle pagine di Arthur Conan Doyle, inneschi potentissime intuizioni o “visioni” che portano alla soluzione dei casi – la densità del fumo diventa, infatti, quasi superficie schermica su cui si “proiettano” immagini mentali. La nuvola di fumo, insomma, predispone a una sorta di “porosità psichica” che acuisce la sensibilità del soggetto. Beninteso, non va confuso questo discorso con gli effetti indotti dall'hashish descritti da Walter Benjmain: non si tratta tanto dell'ebbrezza da sostanza psicotropa (descritta prima ancora da Baudelaire ne *I paradisi artificiali*) quanto di tornare all'immagine dell'atmosfera pulviscolare che permea la riflessione benjaminiana sui media moderni: il *Medium* inteso come

«ambiente esteso nello spazio, il milieu, l'atmosfera, l'*Umwelt* in cui avviene la percezione»³⁰.

Anche più chiaramente, Antonio Somaini ricorda che:

Il concetto di “medium della percezione” di Benjamin può essere compreso meglio se lo si contestualizza all'interno della lunga tradizione post-aristotelica dei cosiddetti media diaphana: le sostanze materiali, intermedie e diafane (aria, vapore, fumo, nuvole, acqua, vetro...) che, con le loro diverse consistenze e i loro differenti gradi di trasparenza e opacità, strutturano l'ambiente visivo in cui ha luogo la nostra esperienza.³¹

Somaini ci permette finalmente di distinguere i termini della questione: Benjamin non avrebbe chiamato “medium” la piccola cartolina da sigarette. Nella teoria benjaminiana, questo piccolo oggetto tecnologico (nel suo senso più elementare) sarebbe rientrato semmai nella categoria degli *Apparate*, ovvero: i vari artefatti tecnici che contribuiscono all'organizzazione del campo in cui ha luogo l'esperienza sensoriale. E, tuttavia, sono proprio questi piccoli *Apparate* a “connettere”, trasmettere, veicolare e a costituirsi particelle elementari di quel campo pulviscolare che Benjamin avrebbe chiamato “Medium”. Il fumo allora, la nuvola di pulviscolo che si addensa attorno alla cartolina, davanti agli occhi del fumatore, rappresenta, così, l'estrinsecazione del potenziale mediale e sensoriale di questo oggetto e, insieme, una sua eccezionale espansione – materiale, mediale, tecnologica. Un'espansione che, non va dimenticato, si estende oltre la durata effimera dell'addensamento, quando la polvere si posa, si dirada, scompare. Resta infatti una considerazione sulla natura multisensoriale della percezione: il fumo e la polvere non sono soltanto visivi; quella nube pulviscolare ha odore: l'odore acre del tabacco, terroso della polvere. L'odore impregna i tessuti, le pareti, si avvinghia ai corpi – diventa a sua volta “trasportabile” da questi. Dunque, se estendiamo la nostra riflessione a livello multisensoriale, il carattere frammentario, poroso, atmosferico della mediazione che abbiamo descritto fin qui, prende ulteriormente forza dalla sovversione dei confini, tra interno e esterno (ma anche tra presente e passato) che l'odore della polvere estende: una sorta di resistenza estrema quando la visibilità e il tatto cedono il passo al tempo.

Note

¹ Martin Jay parla al plurale di “regimi scopici”, insistendo sulle oscillazioni, le tensioni e i “momenti di disagio” tra prospettivismo cartesiano del Rinascimento, il “descrittivismo” dell'arte olandese del Seicento (fondamentale precedente delle arti

-
- riproduttive – soprattutto del fotografico) e il Barocco: M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, a cura di Hal Foster, Bay Press, Seattle 1988, pp. 3-23.
- ² Christine Buci-Glucksmann descriveva come *La folie du voir* l'ordine visivo dominante del Barocco. Cfr. C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir - Une esthétique du virtuel*, Paris, éditions Gallilée, 1986. Per la filosofa il barocco si compiace consapevolmente delle contraddizioni tra superficie e profondità, scoraggiando ogni tentativo di ridurre la molteplicità degli spazi visivi a una singola essenza coerente.
- ³ J. Crary, *Suspensions of Perception*, Cambridge MA, MIT Press, 1999, p. 14.
- ⁴ Antonio Somaini insiste sulla “riorganizzazione” del visibile nelle opere filmiche, ma anche negli scritti teorici di Vertov. Cfr. A. Somaini, *Enregistrer, monter, transmettre, organiser. Dziga Vertov et la théorie des médias*, in Dziga Vertov, *Le ciné-œil de la révolution – Écrits sur le cinéma*, a cura di F. Albera, Parigi, Les presses du réel, 2019.
- ⁵ Michael Cowan ha dedicato un fondamentale studio su Ruttmann inquadrando esattamente il tema della “molteplicità” della percezione moderna al cuore delle sue pratiche artistiche: M. Cowan, *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- ⁶ La propensione “cartografica” della teoria dei media di inizio Novecento – l'enfasi sulle superfici e sulle *textures* in Siegfried Kracauer, sulle qualità quasi “topografiche” del volto fotografico in Béla Balázs, sulle funzioni “atmosferiche” delle superfici in László Moholy-Nagy – manifestano nessi fondamentali con i regimi scopici del descrittivismo dell'arte olandese del '600 e soprattutto del Barocco (esperienza centrale nella riflessione di Walter Benjamin).
- ⁷ I. Christie, *Moving-picture Media and Modernity: Taking Intermediate and Ephemeral Forms Seriously*, in J. Geiger e K. Littau (a cura di), *Cinematicity in Media History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, pp. 59-60, traduzione dell'autore.
- ⁸ Ivi, p. 60, traduzione dell'autore.
- ⁹ A. Blum, *Cigarette cards – Irony in propaganda*, in «Tobacco Control. An International Journal», n. 4, 1995, pp. 117-118, p. 117. Nei paragrafi che seguono riprendo la descrizione di oggetti che erano già stati presentati e discussi in precedenti ricerche e che in questo articolo, grazie allo speciale della rivista che qui ci ospita, ho l'occasione di reinquadrare e illuminare diversamente: M. Comand, A. Mariani, *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*, Milano, Meltemi, 2021, pp. 105-122.
- ¹⁰ J. Broom, *A History of Cigarette and Trade Cards*, op. cit., p. 290.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Su questi temi si veda almeno: C. Mekemson, S. A. Glantz, *How the Tobacco Industry Built Its Relationship with Hollywood*, in «Tobacco Control. An International Journal», n. 11, 2002, pp. 181-191 e K. L. Lum, J. R. Polansky, R. K. Jackler, S. A. Glantz, *Signed, Sealed and Delivered: “Big Tobacco” in Hollywood, 1927-1951*, in «Tobacco Control. An International Journal», n. 17, 2008, pp. 313-323. Manca tuttavia un approfondimento del piano più strettamente materiale, e dunque industriale, che accomuna i due oggetti: l'acetato di cellulosa era alla base tanto della composizione delle pellicole cinematografiche, quanto dei filtri delle sigarette.
- ¹³ E. Huhtamo, *Illusion in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, MIT Press, 2012, p. 309.
- ¹⁴ Ivi, p. 314.

-
- ¹⁵ Ce ne si può fare un'idea esplorando il sito <http://moviecard.com>, ultima consultazione 15 luglio 2025.
- ¹⁶ Alcune di queste sono visibili nel fondo Fausto Montesanti, della Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma <https://www.fondazioneesc.it/mostra/album-figurine-fondo-fausto-montesanti/>, ultima consultazione 15 luglio 2025.
- ¹⁷ Gli esempi che vengono di seguito descritti provengono dalla collezione di Cigarette Cards del Bill Douglas Cinema Museum di Exeter: ringrazio il curatore Phil Wickham per la preziosa consulenza.
- ¹⁸ Per una prospettiva transnazionale sulla circolazione e funzione delle cartoline Liebig si veda C. Pinney, *Exotic India in global circulation: the case of the Liebig Trade Cards*, in «Marg, A Magazine of the Arts», vol. 86, n. 3, 2017.
- ¹⁹ In sostanza, giochi e puzzle nelle rubriche conclusive delle riviste agevolavano forme di vera e propria “incorporazione”, che potevano andare da istruzioni per una cosmetica femminile “modellata” sul corpo della diva, fino a suggerimenti su atteggiamenti, posture, espressioni degli attori in determinate scene, oltre naturalmente a indicazioni su oggetti e indumenti indossati dall'attore/attrice: queste “tecniche” si fondavano dunque sul riconoscimento della star, l'investimento affettivo dell'appassionato lettore per la celebrità o il film, la volontà di educare a una memoria e una conoscenza del film, attraverso una “assimilazione” che era anche, letteralmente, somatica.
- ²⁰ G. Beegan, *The PICTUREGOER: Cinema, Rotogravure, and the Reshaping of the Female Face*, in *Women. Periodicals and Print Culture in Britain, 1918-1939: The Interwar Period*, a cura di A. Easley, C. Gill, B. Rodgers, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 185-204.
- ²¹ Su questo tema E. Guyon, J. Y. Delenne, F. Fadjai, *Built on Sand. The Science of Granular Materials*, Cambridge, MIT Press, 2020, pp. 18-28.
- ²² E. Huhtamo, *Gulliver in Figurine Land*, in «Mediamatic 4», n. 3, 1990, pp.101-105.
- ²³ L'autrice fa brillante ricorso a un termine che mette in evidenza una dinamica financo quasi *meccanica e tecnologica*: “interlocking”.
- ²⁴ J. Szczepaniak-Gillece, *Smoke and Mirrors: Cigarettes, Cinephilia, and Reverie in the American Movie Theater*, in «Film History», n. 28, 2016, pp. 85-113, qui p. 89.
- ²⁵ Su cui ha fondato la sua riflessione, ad esempio, un artista come Anthony McCall.
- ²⁶ S. Zieger, *The Mediated Mind. Affect, Ephemera, and Consumerism in the Nineteenth Century*, New York, Fordham University, 2018, p. 56.
- ²⁷ Ivi, p. 67.
- ²⁸ J. Szczepaniak-Gillece, *Smoke and Mirrors*, op. cit., p. 88.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ A. Somaini, *Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparatus*, in «Grey Room», n. 62, 2016, pp. 6-41, qui p. 7.
- ³¹ Ivi, p. 8.

JAMES M. BRADBURNE e ILARIA BOLLATI

A Rolling Stone Gathers No Dust. When the Museum Becomes a Verb

ABSTRACT: Since at least the late 19th century museums have struggled to overcome the popular impression they were unchanging, inert repositories inaccessible to the public, dark and unattractive, in a word “dusty”. Generations of museum directors on both sides of the Atlantic have tried to convince the public that museums were in fact dynamic, vital institutions that changed regularly in response to public demand, with limited success. I argue that this is due part to seeing the museum as a place, dark or light-filled, dusty or sparkling, rather than as a series of activities, in short, as a verb not a noun. The approach, first implemented at the Pinacoteca di Brera in September 2020, represents a major paradigm shift in how museums are perceived, used, funded, and governed. By completely eliminating the ticket and replacing it with a subscription at the same price, the museum turns its back on the practice of being a place to which access is sold to an institution in whose activities one can participate, in effect turning the noun “museum” into a verb, and the visitor into a stakeholder with all the incumbent rights and privileges. Indispensable to this paradigm shift is the ability for the museum to argue that it offers access to museum-enhanced activities 24/7.

KEYWORDS: Museums, Over-Tourism, Online, 24/7, Civil Society.

Since at least the late 19th century museums have struggled to overcome the popular impression they were unchanging, inert repositories inaccessible to the public, dark and unattractive, in a word “dusty”. Generations of museum directors on both sides of the Atlantic have tried to convince the public that museums were in fact dynamic, vital institutions that changed regularly in response to public demand, with limited success. I argue that this is due part to seeing the museum as a place, dark or light-filled, dusty or sparkling, rather than as a series of activities, in short, as a verb not a noun. The approach first implemented at the Pinacoteca di Brera in September 2020 represents a major paradigm shift in how museums are perceived, used, funded and governed. By completely eliminating the ticket and replacing it with a subscription at the same price, the museum turns its back on the practice of being a place to which access is sold to an institution in whose activities one can participate, in effect turning the noun “museum” into a verb, and the visitor into a stakeholder with all the incumbent rights and privileges. Indispensable to this paradigm shift is the ability for the museum to argue that it offers access to museum-enhanced activities 24/7. These activities are offered in person during ordinary opening hours (66 hours/week or approximately 40% of the total hours available) but most importantly online, when the museum building is closed or unavailable

for use. The development of a dynamic, integrated and coherent museum experience online – an experience that is not merely illustrative but substantive – is the goal of the Pinacoteca’s site www.breraplus.org. The subscription to the Pinacoteca includes – for the price of what was formerly a single adult visit – access to the museum, its collections and activities in person for three full months from the time of first access to residents and tourists alike, PLUS one year’s access to the museum’s ongoing activities and research online on www.breraplus.org. Although the impetus to reimagine the museum came from the sudden and unforeseen lockdown of 2020 due to the Covid-19 pandemic, the proposal in fact represents a provisional answer to issues and challenges that have plagued the museum world since the 1970s.

First among these is the belief that museums – all museums, not only art museums – are generally intended to distribute truth from above; a top-down approach with experts at the apex of the pyramid of knowledge and the ignorant public at the bottom. Second is the belief that the public is unable to appreciate and enjoy the acquisition of new knowledge and new skills, and that the museum must offer an educational “experience” that requires little commitment and offers a fleeting pleasure similar to a theme park, as expressed by the term “edu-tainment”. Third, which derives in part from the second, is the defining the museum not as intrinsically valuable to a community but as part of the “leisure industry” and the increasing instrumentalization of the museum by governments as a tool to generate tourism revenue, with the consequence that a museum’s quality is defined by journalists and governments in terms of visitor numbers and visitor revenue. With the advent of COVID-19, this third concept has emerged forcefully, reshaping how we view museums and their role in society. In a mere three months, the pandemic not only accomplished what environmental activists had struggled to achieve in decades – a significant reduction in international travel – but forced museums to reevaluate their practices, especially as physical visits became restricted or impossible. This situation has demanded swift adaptation and accelerating technological transformation¹. Cultural institutions responded to the lockdown by extending their cultural offer beyond their traditional buildings, reaching their audience in their homes by means of the Internet².

In short, the pandemic encouraged museums to reconsider their relationship with visitors, the community, and the environment. In a post-COVID-19 world, museums were challenged to:

- 1) Shift emphasis from the museum “visit” – the phenomenon of viewing the objects in person – to the museum experience – the “valorisation” of the museum’s collections – which we realized during the lockdown could occur increasingly online. Both experiences are equally valid and necessary, complementary but fundamentally different. For far too long the museum's identity has long been confused with that of its collection (whether of paintings, pot handles or porcelain), akin to confusing a musical score with performance;
- 2) Recognize that the in-person museum visit is now more precious than ever, and the art of slow looking³ – «an approach based on the idea that, if we really want to get to know a work of art, we need to spend time with it» – is fundamental⁴ to getting the maximum value from seeing the original. Pre-visit preparation is therefore more important than ever and tools such as labelling encourage visitors to look more closely and extract more meaning, which are among the primary missions of the museum. We must also consider the insights of the American psychologist Abraham Maslow (1908-1970) – the visitor has to feel safe, respected, included, and comfortable, making even the act of having a coffee in the café at the end or start of a visit an important condition of experiencing the collection fully⁵.

COVID-19 taught us that neither the total number of visitors nor the revenue these visits generate are appropriate parameters to measure the value of a cultural institution⁶; «Museums have become victims of the equation, more = better»⁷. More importantly, if the museum’s activities are not only readily but in some cases only available online, the way to involve and welcome users and the community to a museum by merely letting them enter its spaces or enjoy its contents and collections *in situ* is no longer best achieved by a conventional ticket, which is only the permission to access a physical space. If the enhanced online content is sufficiently rich and representative, the former practice of purchasing a ticket to see the permanent collections could be transformed into an annual subscription – in effect, a membership – which includes access to the museum’s activities both in person and 24/7 online. In this way, as Kenneth Hudson argued, the museum can be seen like a private club (even more than a disco) with its ambitions remaining modest and its financial health based on its membership base⁸.

Thus, whereas tickets expire at the end of a visit, a card is all-encompassing and longer-term. It allows visitors to organize their visits according to their desires and needs at different times, inviting them to return by developing a sense of familiarity with the spaces and the collections. Not only does this card give visitors access to what the museum has, possesses, and preserves but it also allows them to experience the museum's constantly evolving cultural activities and proposals. In this manner, the online museum experience – which encompasses preparation for the visit as well as post-visit activities and events throughout the year – becomes the comprehensive museum experience, wherein the physical visit to view the original artefacts is a treasured opportunity. Consequently, the revenue from ticket sales becomes inconsequential, rendering the museum effectively free to all, but only through membership in the museum community. By shifting away from using the single visit as a measure of its quality, the museum can now focus on its primary mission: to transform visitors by encouraging them to stay longer and see more of the objects in the museum's permanent collections. The museum's value can be measured not by visitor numbers but by subscribers to its total creative output – by what the museum does, not from what it has. Thereby the museum becomes a verb, not merely a noun.

The Pinacoteca di Brera adopted this approach, having evolved in this direction from 2015 until 2023. Over the past eight years, the institution has undergone a comprehensive reorganization, reclaiming its cultural and social roots by enhancing its artistic, human, and historical heritage, following the legacies of its former directors Corrado Ricci, Ettore Modigliani, Fernanda Wittgens, and Franco Russoli. The culmination of the museum's long and activist history, which begins as a consequence of the French Revolution, is *BreraPlus*, a versatile cross-media platform accessible 24/7 from any location, designed to seamlessly enhance and enrich real-life experiences without attempting to duplicate them⁹. This initiative arises from the recognition that, while the authenticity of encountering an original work of art is irreplaceable, a digital visit can serve as an indispensable complement to the physical encounter, as clearly shown during the pandemic. The digital platform allows for the exploration of aspects that a physical visit might not provide but can only be fully appreciated in a virtual format. The online experience can act as a catalyst for subsequent in-person visits or provide post-visit insights, fostering a relaxed and curious exploration of the museum's offerings¹⁰. Through the *BreraPlus* annual subscription, the museum has effectively integrated the asynchronous digital and the actual physical experiences to create a single holistic

museum offering. By acquiring the *BreraCard*, users gain access to *BreraPlus*'s enhanced online content for one year and can visit the museum for three months from the date of their first entry at their convenience. This model, established in public libraries for decades and recently adopted by the print media in the form of digital newspaper subscriptions, illustrates a shift towards more versatile user engagement. *BreraPlus* serves as a digital extension of the museum's offerings, allowing subscribers to access a range of content including unpublished stories, interactive documentaries, experimental films, and scholarly studies. Additionally, subscribers can participate in concerts, premieres, live-streaming events, and engage with historical narratives, read books in their original language, and interact with other users.

BreraPlus thereby represents a transformative innovation in the realm of museum experiences, operating as a cross-media platform accessible 24 hours a day, 7 days a week. This platform is meticulously designed to extend the museum experience both spatially and temporally, offering curated content that introduces fresh perspectives and diverse voices. It integrates various media forms, including experimental films, interactive documentaries, concerts, backstage content, storytelling, and readings in their original languages. The conceptual framework of *BreraPlus* distinguishes the museum experience from traditional film viewing. Unlike films and the other time-based arts, which possess a predetermined and finite duration, the length of a museum visit is inherently flexible. Films follow a linear, narrative-driven structure with controlled emotional peaks determined by the director, whereas museum visits are non-linear, characterized by chance encounters and social interactions largely determined by the user. The emotional impact of film is largely personal and individualistic, while the museum experience is profoundly social and communal. This distinction is analogous to contrasting a meticulously planned amusement park ride with a leisurely stroll through a park, replete with unexpected discoveries.

Operating on the premise that museum visits are elastic, ever-changing, and unpredictable in duration¹¹, *BreraPlus* offers a diverse array of interconnected content designed as an "open" narrative experience. The platform allows users to navigate through videos, images, texts, audio recordings, digital versions of original books, high-definition paintings, original music, contemporary reinterpretations of classical artworks, and unpublished stories. Such a structure empowers users to explore, revisit, and continue their journey seamlessly, akin to participating in an endless, immersive game. It fosters an innovative approach to

storytelling, providing a dynamic environment conducive to browsing, learning, excitement, and sharing. It resonates strongly with the characteristics of a *living museum*¹², through its online platform.

The dynamic and flexible nature of the *BreraPlus* experience is primarily ensured through the inclusion of supplementary content alongside the main videos. These additional features – *VideoPlus*, *SpotPlus*, *HighDefinition Plus*, *DeepPlus*, and *BookPlus* – serve to extend and enrich the narrative experience. As users engage with the main content, these extras appear, offering the option to stop in order to explore further or continue with the primary narrative, based on the user's preference at that moment. This system is analogous to boarding a train, where users have the autonomy to embark and disembark at intermediate stops, and engage with different segments of the journey. Each piece of content is designed to be consumed in a single session or it can be revisited several times for deeper exploration and understanding.

Since its inception in 2021, *BreraPlus* has progressively expanded its content library, now boasting over 100 pieces of content, with new additions introduced monthly. The platform evolves in tandem with its audience, striving to maintain an ethos of openness, dynamism, and inclusivity akin to that of the physical museum. Currently, it encompasses seven distinct sections, acting as a repository of memories, innovations, voices, videos, images, and music:

1. ***FilmPlus***: Experimental films produced by the Pinacoteca di Brera, including interactive theatre plays and puppet operas.
2. ***DocPlus***: Documentaries that go beyond traditional narratives, incorporating untold stories with additional interactive content.
3. ***MusicPlus***: Compositions by renowned musicians, performed by top-tier artists, exploring the interplay between visual arts and music.
4. ***StoriesPlus***: Oral histories presented through words, music, and videos, tracing the historical narratives of Brera's connected locales and personalities.
5. ***Once Upon a Time Plus***: Narratives presented in their original languages (Italian, English, Russian, Dutch) by prominent figures, blending the pleasures of reading with elements of fantasy and theatricality.
6. ***High Resolution Plus***: Masterpieces showcased in ultra-high definition, revealing intricate details and pigment nuances.

7. **ChatPlus**: Interactive discussions and messaging features that allow users to share comments and insights on the artworks.

BreraPlus also includes a *LivePlus* section, offering live online coverage of special events at the museum, such as concerts, premieres, and conferences. This feature enables remote participation in Brera's initiatives. In June 2023, for the first time, users were invited to participate in a meeting of the museum's Board of Trustees, thereby transforming them from mere visitors who could be listened to at the museum's discretion, into stakeholders with the right to be listened to. Approximately seventy five attendees had the opportunity to observe the live presentation of the museum's strategic directions and contribute suggestions via a chat system. This process embodies the social role the Pinacoteca aspires to fulfil, promoting a sense of sharing and belonging, a different model than that of mass – or perhaps better, “disinterested” – tourism. A record of the proposals communicated by individual users through chat was drafted and posted online, facilitating constructive exchange and dialogue.

BreraPlus thereby exemplifies how digital innovation can enhance and redefine the museum experience, regardless of the museum's size, budget or the nature of the museum's collection. By merging the flexibility of physical visits with structured digital content, *BreraPlus* creates an engaging, immersive, and inclusive platform, enabling users to interact with art and culture in novel and meaningful ways. It is no coincidence that data from 2023 further indicate that the acquisition of the *BreraCard* and subsequent activation and use of *BreraPlus* for accessing online content frequently correlates with physical activities organized by the institution. For instance, the temporary exhibition in the library dedicated to Otto Prutscher, *A Golden Thread (1900-1938)*, linked to a dual documentary on the Viennese architect available on the platform, exemplifies this connection. Additional peaks in first logins to *BreraPlus* were recorded during the members' assembly in July and the December screening of the film *Peregrin and The Giant Fish* at the MAXXI in Rome, demonstrated cross-institutional engagement.

The *BreraCard* was first introduced in 2020, but it was in 2023 that a second release of *BreraPlus* was effectuated with all content available in dual languages. Examining the data from the last two years, 2022 and 2023, it is evident that the number of reused *BreraCards* (indicating individuals who returned at least once within 3 months with the same card) in 2023 increased by 16%, compared to 2022. Additionally, the number of multiple entries rose from 19% to 24%. In 2022,

among the 19% of redemptions, some individuals visited the museum up to 8 times in 3 months; in 2023, this increased to 10 visits in 3 months. In both years, most initial returns were by individuals alone or in pairs, with a minimal percentage returning in groups. Subsequent returns were predominantly by individuals, highlighting a personal relationship with the museum. The transition from a single physical ticket to a card or subscription model that encompasses both *in situ* and online museum activities has transformed the nature of museum engagement. This shift has repositioned the museum from a static entity to a dynamic participant in a continual dialogue. By functioning as a “verb”, the museum engages actively with its collections through diverse activities and fosters ongoing interaction with its audience. This transformation facilitates a reciprocal exchange between the institution and its visitors, extending cultural experiences beyond physical boundaries and into the digital domain, thereby enhancing the museum’s influence both within the city and within individual homes. The museum starts a dialogue with its public made of users, not just with visitors¹³. To clarify, the terms “visitors” refers to people who visit the collections in person, while the term “users” signifies a person who can interact with the museum in a wider range of ways.

BreraPlus challenges contemporary museum managers and museum-goers to change their idea of the museum, which has been warped over the decades after the Second War into a form of entertainment – a mere driver of tourism where “footfall” is more important than learning. Museum managers cannot manage without a deep knowledge and deep love for the museum and its fundamental role in society – not merely its content, but its mission. We cannot allow museum directors to become like those journalists, who in the words of Karl Kraus «have nothing to say but the means to say it». *BreraPlus* asks museum professionals to recognise the need for many voices in the museum, and see these voices as complementing, not competing with their professional role. Museum professionals such as curators, registrars, conservators, architects and communications specialists should learn to think like anthropologists – to observe their real users both *in situ* and online – and create the conditions for the maximum experience of the collections of which they are the stewards. *BreraPlus* asks museum users to re-imagine “their” museum as the big house where everyone is welcome, where everyone’s heritage has a voice, an institution with more in common with the hospital or the school than the lunapark. Museum users have to re-assert their rights as citizens and take back the hallowed spaces of the temple in order to create a new agora, a piazza wherein we can all discover what it is that makes us who we are,

and who others are. In the words of a former Director of Brera, Franco Russoli, the museum is more than a place for mere diversion, it is a place of commitment – the commitment to being a critical citizen in a rapidly changing world. *BreraPlus* asks both the museum professionals and museum public alike to see the museum not as a static, physical space, filled with dusty exhibits, but as a dynamic institution whose activities daily create new value for the widest possible spectrum of users – a verb not a noun.

Note

- ¹ L. Dal Pozzolo, *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, Milan, Editrice Bibliografica, 2021; P. Sacco, C. Calveri, *La trasformazione digitale della cultura*, Milan, Editrice Bibliografica, 2021.
- ² I. Bollati, V. Morea, F. Antonucci, M. Spanevello (2024), *Italian Cultural Institutions Across and Beyond Covid-19: Designing Digital Cultural Experiences in Extra-Ordinary Times*, in *Multidisciplinary Aspects of Design. Objects, Processes, Experiences and Narratives*, ed. by F. Zanella, G. Bosoni, E. Di Stefano, G.L. Iannilli, G. Matteucci, R. Messori, R. Trocchianesi, Cham, Springer Nature, pp. 513-525, <https://doi.org/10.1007/978-3-031-49811-4_49>.
- ³ A. Reed, *Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, Oakland, University of California Press, 2017; J. P. Watts, *Slow Art in an Age of Speed*, «Tate Etc.», n. 46, Summer 2019, <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-46-summer-2019/slow-art-take-time-jonathan-p-watts>>.
- ⁴ B. Han, *The Scent of Time: A Philosophical Essay on the Art of Lingerin*g, English trans. By D. Steuer, Cambridge, Polity Press, 2017.
- ⁵ A. H. Maslow, *A theory of human motivation*, «Psychological Review», vol. 50, n. 4, 1943, pp. 370-396.
- ⁶ I. Bollati, *Cultura e società digitale. Filtri e dosi raccomandate*, Mantova, Corraini, 2021.
- ⁷ K. Hudson, *Right and Wrong Road for Museums*, unpublished article, 1995.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ N. Mandarano, F. Pagliaro, C. Mataloni, *Fuori orario: i musei e la loro vetrina sul web*, «ROLSA, Rivista Online di Storia dell'arte», n. 9, 2008.
- ¹⁰ F. Russoli, *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, a cura di E. Bernardi, Milano, Skira, 2017; M. Carminati, *Ettore Modigliani. Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, Milano, Skira, 2019.
- ¹¹ J. H. Falk, L.D. Dierking, *The Museum Experience Revisited*, New York, Routledge, 2013; G. Black, *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*, New York, Routledge, 2005, <<https://doi.org/10.4324/9780203559277>>; G.E. Hein, *Learning in the Museum*, New York, Routledge, 1998, <<https://doi.org/10.4324/9780203028322>>; E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, New York, Routledge, 2000.

¹² F. Wittgens, *Brera. Museo vivente. L'attività didattica*, Milan, Sandro Reina, 1956.

¹³ J. M. Bradburne, *Charm and Chairs: The Future of Museums in the 21st Century*, «Journal of Museum Education», Fall 2001, vol. 26, n. 3, pp. 3-9.

CALEIDOSCOPIO

CLAUDIA CAO

*Creation and Birth in Mary Shelley's Frankenstein
and Its Contemporary Rewritings*

ABSTRACT: This contribution aims first to illustrate the indissolubility in *Frankenstein* of the two levels of form and meaning – body of the text and body of the Thing – and to highlight the symmetries between the two levels of discourse in order to demonstrate the centrality of the generative-creative process in reference both to the act of textual production and to the identity definition of the creature. Next, it will examine the hypotext's paradigmatic function for the two contemporary rewritings, *Poor Things* by Alasdair Gray and *Frankissstein* by Jeanette Winterson, which take the hypotext's narrative strategies and thematic implications to the extreme. The analysis intends to highlight to what extent the shared features in their textual construction (fragmentation, Chinese box structure, and open endings) constitute the symbolic correlative of the Thing's body. By adopting the narratological paradigm proposed by Winnett (1990), based on the key role of the experience of birth, the essay analyses the dialectical tension between the narrating voices and the function of the open ending in relation to the ineffability of the Thing's body.

KEYWORDS: *Frankenstein*, Monster, Birth, *Poor Things*, *Frankissstein*, A Love Story.

1. A birth-based narratological paradigm

In her contribution on narratology, gender, and pleasure principle, Susan Winnett¹ starts from Peter Brooks's famous proposal of a Freudian narratological scheme (*Reading for the Plot*, 1984)² to illustrate to what extent a novel such as Mary Shelley's *Frankenstein* (1818)³ violates this paradigm.

Brooks's psychoanalytical model is based on the Freudian theory delineated in *Beyond the Pleasure Principle*⁴: according to Brooks, a text – similarly to human life – is ruled by an ordering principle in which a Masterplot can be found. He defines a Masterplot as a coherent system composed by the three traditional parts of any narration: incipit, development, and ending. The conclusion, according to this view, coincides with a state of final stillness, a moment of satisfaction of the desire, that is, the propulsive driving force of the plot. The scheme, therefore, provides for a retroactive reading which, in the light of the ending, allows the reader to tie together all the events and textual elements from the beginning to the conclusion, and make sense of them.

As observed by Winnett, the perspective adopted by Brooks is centred on the Freudian dynamic of exclusively male desire and pleasure; thus, it conveys a

traditional view of the plot, conventionally conceived by Western narratology as structured in three stages. The textual beginning has the function of activating a driving force which pushes the text forward (this is the moment of the arousal of desire), while the middle section is the one which leads to a climax, often through the repetition and reproduction of events. Only after this stage can a final denouement take place.

Winnett starts from these observations to illustrate the way in which, on a structural level, novels like Shelley's *Frankenstein* violate the Freudian Masterplot model, preventing the reader to gain full control of the plot and its meaning. *Frankenstein* is one of the texts which exemplifies the relativity of the traditional narratological paradigm, which is solely based on male sexual dynamics and orgasmic rhythm. Therefore, it is less valid if one tries to apply the same principles of incipience, repetition, and closure to experiences of the female body, such as birth and breastfeeding⁵. Although in several aspects these experiences of the female body do not deviate from the Freudian dynamic pattern – given, for instance, the shared presence of repetition – it is the function of the conclusion which changes. These experiences do not culminate in that condition of quiescence meant as 'closure' or 'death' as in the Freudian reading of the plot, and therefore cannot lead to the retrospective reading envisaged by Brooks's paradigm. The paradigm Winnett is examining establishes a new relationship between beginning and end, since the end, like an act of childbirth, is projected towards the future and not retrospectively, back towards the beginning of the path.

The case of birth and the generation of new life is essential for understanding not only the structural but also the thematic level of Mary Shelley's *Frankenstein*, which I will also examine here in terms of its paradigmatic function for its rewrites. If we consider gestation and birth as relational and transformative events *par excellence*, moments of identity fusion⁶, which necessarily foreground the bodily identification between creator and creature, it is noticeable that these processes of identity 'con-fusion' take place on three levels in Shelley's work and rewritings. Firstly, on the level of narration and discourse there is an overlapping of narrators that gradually renders the voices of the narrating figures (be they fictional authors, editors, or other characters) and the boundaries among them indistinguishable. On the structural level it can be recognised as a Chinese box structure, where the diegetic embedding of the story within the story never leads to a real conclusion or Masterplot, emphasising the open endings and amplifying the multiplicity of fragments which compose the whole story. Finally, the same can be noticed on the

thematic and situational levels, which regard the relationships among characters. In fact, beginnings and endings, birth and death in *Frankenstein* and its rewritings are also closely interrelated and concern the generation of new 'creatures' in the protagonists' experiments⁷. After Shelley's work, which features the motif of the vital breath given by Victor Frankenstein to human remains in order to generate his Thing, the same motif can be found in Alasdair Gray's neo-Victorian rewrite *Poor Things* (1992)⁸ – in which the same galvanisation techniques are used to restore Victoria McCandless's life by transplanting the brain of her foetus into her head – and in Jeanette Winterson's *Frankissstein* (2019)⁹, in which the transhumanist scientist Victor Stein conducts experiments in order to restore life to his deceased colleague Jack, an artificial intelligence expert. Jack's head has been cryopreserved and it is therefore still possible to scan and map his brain, transforming it into digital memory and converting it into gigabytes, thus restoring his identity and consciousness along with his life.

This contribution aims first to illustrate the indissolubility in *Frankenstein* of the two levels of form and meaning – body of the text and body of the Thing – and to highlight the symmetries between the two levels of discourse in order to demonstrate the centrality of the generative-creative process in reference both to the act of textual production and to the identity definition of the creature. Next, I will examine the hypotext's paradigmatic function for the two contemporary rewritings, *Poor Things* by Alasdair Gray and *Frankissstein* by Jeanette Winterson, which take the hypotext's narrative strategies and thematic implications to the extreme. In *Frankenstein*, the impossibility of defining a Masterplot on the structural level reflects the content level's depiction of the impossibility of dominating and understanding the ineffable monstrosity of Victor's creature. Just so, in the rewritings the same textual construction reflects different forms of otherness, of perturbing monstrosity, which the *logos*, the narrative discourse, is not yet able to dominate¹⁰.

What changes in the passage from Shelley's *Frankenstein* to the two rewritings are the reasons for this ineffability of monstrosity, which is reflected in the conflict between the narrating figures: if, as Punter affirms, it is true that in cultural terms monsters and simulacra produced by the Gothic and Neo-Gothic fiction are an expression of the fears of the society that produces them, and that on a symbolic level they have a cathartic function, as scapegoats¹¹, in all three of these works it is first and foremost the preternatural ambition of the three creators (Victor Frankenstein, Godwin Baxter, Victor Stein) that is highlighted, as well as the

dissolution of borders between human and divine, between life and death, caused by this ambition. Moreover, the two rewritings further develop the ideological spheres around the monstrosity of the creatures: in the case of Gray's neo-Victorian novel, the moral level is emphasised, while Winterson's work, as in much of her other narrative and non-fiction production¹², questions gender binarism and explores how experimentation in the transhuman sphere may lead to the dissolution of the relationship among identity, body, and mind.

2. Gray and Winterson's rewritings

The formal structure of Shelley's *Frankenstein* is composed by two prefaces – one signed by P. B. Shelley and one by the author Mary – and a narrative organised in frames resulting from the overlapping of three narrators. Robert Walton, the main narrator of the story, reports via letters to his sister the events experienced by Victor Frankenstein. The doctor's own narration is also in the first person and contains «the innermost core of the Chinese boxes»¹³, the creature's embedded narrative, as reported by Victor Frankenstein to Walton. Victor's narration continues until his death. The concluding pages, then, turn back to the Arctic at the 'present' time, when Walton had first started telling the story.

Walton's last letter, however, ends with the words of the creature, who hints that the events as reported by Victor may later be retold and revised from the Thing's perspective:

Farewell, Frankenstein! If thou wert yet alive, and yet cherished a desire of revenge against me, it would be better satiated in my life than in my destruction. But it was not so; thou didst seek my extinction that I might not cause greater wretchedness; and if yet, in some mode unknown to me, thou hast not ceased to think and feel, thou wouldst not desire against me a vengeance greater than that which I feel. Blasted as thou wert, my agony was still superior to thine; for the bitter sting of remorse will not cease to rankle in my wounds until death shall close them for ever¹⁴.

Instead of a retrospective reading of the story in the light of the ending, as predicted by Brooks's theory, the concluding pages correspond to an opening, to a deferral of both meaning and conclusion, which inaugurates the possibility of a new version of events, a new beginning, from the opposite perspective to that received by Walton. Such diegetic embedding of the story within the story highlights the role of repetition towards the delay of an absolute truth instead of towards the achievement of a climax and a conclusive stillness. It is what Claudia Corti has called a condition of «dubitative suspension», a «continuous, obsessive display of

a [...] narrative difficulty» that generates a «tense and repulsive [...] relationship [...] of the author towards her literary creation, and of the narrator towards the narrated»¹⁵.

Frankenstein's textual strategy, the conflictual condition between the author and the subjects of the story and «the degree of intensity of this conflict [...] involving the narrating figures»¹⁶ thus generate a series of narrative gaps in the structure of the work that do not allow a full control of the plot for either the author or the narratees. For these reasons, following Beth Newman's suggestion, it can be asserted that it is a narrative not so much aimed at bringing attention to a single narrative plot as to «the relations between the stories in the centre and those in the frame, and listen to the dialogue between the voices that speak them»¹⁷. The result of this textual strategy is a fusion of narrating voices' identities, for which the distinctive lines among them are blurred: it is what Newman calls an «extended ventriloquism, a word-for-word repetition of another's speaker discourse, [...] [which] further blurs the distinction between the voices of its narrators»¹⁸.

In the rewritings, too, there is a *mise en abyme* of the act of writing which, as in Shelley's hypertext, amplifies the sense of fragmentariness and lacunarity, which undermines any possibility of finding a Masterplot that holds together the different structural levels of the text: in the case of *Poor Things*, the (fictional) editor of the volume *Episodes from the Early Life of a Scottish Public Health Officer* (1909) is Alasdair Gray, whose name corresponds to the name of the (real) author himself. His writing largely transcribes Bella Baxter's story as it was recorded in the manuscript produced by her husband, the physician Archibald McCandless. The latter, however, had partly received the information from his master – already deceased by the time McCandless had commenced writing the novel – Dr Godwin Baxter, whose experiments supposedly restored Bella's life after her suicide. The editor Gray also publishes the letter which Bella herself – signing with her first name, Victoria – had appended to her husband's volume and addressed to a potential unborn grandchild, to disprove Archibald's reconstruction of her origins and identity. This letter is followed by a fictional apparatus of critical notes by the editor Gray, supposedly based on archival research aiming to corroborate Dr McCandless's version.

The authenticity of McCandless's version, however, is undermined by a few important details as soon as he is introduced: the discovery of the original volume is due to Glasgow historian Michael Connelly – excluded from the narrative – and the very circumstances of this discovery in the 1970s are reported second-hand by

the editor Gray. Moreover, there is clear tension between the characters, due not only to the lack of agreement between the two regarding the reliability of the events narrated¹⁹, but also to the loss of the original volume, for which Donnelly blames Gray, along with the impossibility of finding McCandless's marriage and death certificates. These are all elements which from the very first pages undermine Archibald McCandless's reliability as an author and researcher²⁰. Bella/Victoria's letter, which not only stages the tension between the three narrating figures – Godwin, McCandless, Victoria – but also definitively prevents any possibility of arriving at a Masterplot, is the second. Just as in *Frankenstein*, it is the multiplicity of frames that serves this function.

In this novel, too, the conclusion corresponds to a new beginning, a new version of the story that prevents any retrospective reading of the work, and only authorises a reading of the same plot from a perspective opposite that of the first narrator. Further emphasising this *mise en abyme* of the tale, and the multiplicity of textual fragments which composes Gray's novel is also its intrinsic intermediality, given by the display and incorporation of a multiplicity of graphic and visual texts, such as the original letters sent by Bella during her travels, and William Strang's etchings, depicting the medical experimentation which eventually generated Bella Baxter («[...] it was McCandless who filled spaces in his book with illustrations from the first edition of Gray's Anatomy: probably because he and his friend Baxter learned the kindly art of healing from it²¹»).

In the case of Jeanette Winterson's *Frankissstein* the ventriloquism and fusion of voices originates first and foremost from the absorption of Mary Shelley's own voice: the events linked to the genesis of *Frankenstein* in 1818 and an expansion of the novel's plot alternate with the events set in 2018 between Memphis and Manchester, starting from a robotics convention dedicated to the bi-centennial celebration of the novel, and attended by the transsexual protagonist Ry Shelley. Through the alternation of the two narratives and through graphic choices similar to those observed in Gray's text – such as the change of font or the use of italics to show the fusion of different sources – the dialogism between the hypotext and the rewriting is made explicit. Furthermore, the pastiche of sources allows the reader to identify once again the union of fact and fiction, given the use of biographical information relating to Mary Shelley herself, her mother Mary Wollestonecraft, her husband P. B. Shelley, and his previous wife, who committed suicide during her pregnancy.

What amplifies this dialectic between fact and fiction is the author's voice in the concluding note:

This story is *an invention that sits inside another invention* – reality itself. Alcor is a real place. So is Manchester. So was Bedlam. The tunnels under Manchester are there – but not quite as I have described them. Some characters in this story existed, or still do. Others are fictions. None of the conversations took place in the way that they appear here – or perhaps at all. I hope I have caused no offence to the living or to the dead. This is a story²².

As in the two previous novels, the insertion of a further textual level not only stresses the tension between fictional and real narrating figures, but also emphasises the degree of diegetic embedding generated by the explicit dialogism between hypotext and rewriting (*an invention that sits inside another invention*), already highlighted by the narrator, Ry Shelley («Is it not strange how life imitates art?»²³).

On the thematic level, what changes in the passage from Shelley's *Frankenstein* to the rewritings are the reasons for this uncanny relationship between the protagonist and the monstrous entity, characterised by a constant elicitation of contradictory feelings, from seductive fascination²⁴ to repulsion.

In all three cases the subjects of the narration are the preternatural ambition of the three creators (Frankenstein, Baxter, Stein), the dissolution of borders between the human and the divine, and consequently between life and death. However, what changes in the two rewritings are the semantic implications called into question by the monstrosity of the Things, whose identities are ontologically fluid and relational due to the different components from which they originate²⁵. In Alasdair Gray's neo-Victorian novel, the fascination exercised by Bella Baxter speaks to the moral level. Bella turns out to be the emblem of the freest and most dissolute erotic pleasure («She is now quite sex-mad—an erotomaniac, to use the older term—and tries to hide it under prim language which shows she is still, at heart, a subject of Queen Victoria. Cuddles is her word for love-making, she calls fornication wedding»²⁶). Her behaviour belies the apparent and expected realisation of the Victorian ideals of feminine purity and innocence, suggested by her generation through the transplantation into her head of the brain of her own foetus, which as such creates – in those who know the secret of her origin – an expectation of innocence and childlike purity embodied in the body of an adult woman («She had the soul of an innocent child within the form of a Circassian houri-irresistible»²⁷).

In Winterson's work, instead, there are two forms of otherness, both facets of “uncanny monstrosity” which are discussed in the context of scientific progress:

the first concerns the demolition of the borders within gender binarism and involves the fascinating figure of Ry Shelly, who identifies as a hybrid, cuspid, and transsexual, but who also represents, due to their gender fluidity, a «transsexual monster [...], a non-subject [...] part of the 'inappropriate/d others' (Haraway 1992)»²⁸. Think of the episode of the attempted rape by a man attracted to their male features but who, upon discovering the presence of female genitalia, rants, «YOU FUCKIN' FREAK! YOU HAD YOUR TIT SLASHED OFF? NO TITS. NO DICK. FUCKIN' FREAK!»²⁹. The second form of monstrosity in Winterson's novel involves another crossing of borders, those among identity, mind, and body, through the experiments of the transhumanist scientist Victor Stein. However, neither the readers nor the narrator Ry Shelley are made aware of the results of his experiments and this strand of the plot is deliberately left open. In this case too, the concluding suspension refers us back to the open ending of *Frankenstein*, to the moment of final disappearance of the Thing in the ocean. In both cases «the visual loss of the monster [is] a symbolic correlative of the linguistic defeat of the narrator: escaping an exhaustive conclusion [...] it avoids the control of the bewildered, 'hesitant', narrator»³⁰. In *Poor Things* the same effect of openness, suspension, and inaccessibility around Bella Baxter's true identity is also generated by Victoria/Bella's concluding letter: despite the editor's attempt to contain and limit the destabilising power of her biographical account through the final critical notes, the letter contributes to emphasising the failure of the discourse in relation to the ineffability which her monstrosity represents, that of a female social model unimaginable and unacceptable within the Victorian society to which she belongs. Indeed, Bella with her own letter also signifies the attempt of a Victorian woman to step out of the social role of victim, and to rewrite a social, ideological and cultural text for herself³¹.

3. Conclusion

The starting point of this analysis was the premise that the structural and content level – body of the text and body of the Thing – in *Frankenstein* and its rewritings are indissoluble. In these works, the constant openness of discourse towards new beginnings and the impossibility of reaching an absolute meaning and a definitive truth express the limits and failure of speech and discourse when facing the ineffability of these monstrous, fluid, and relational creatures. At the same time, the tension between narrating figures, the multiplication of narrating voices unable to achieve a hegemonic position is also indicative of the degree of uncanny tension

caused by the creature generated by the protagonists. Just as in Shelley's *Frankenstein*, «the innermost core of the Chinese boxes»³² is the creature's embedded narrative, which by its very position in the core of the frames suggests the distance which the author wants to place between herself and the creature's voice, so also in Gray's novel we can observe the process of confinement of Bella Baxter/Victoria McCandless's voice. Her letter is confined within three male narratives, as a proof and confirmation on the structural level of what happens on the level of content: the attempt of the male figures who surround her to dominate and control the uncanniness and monstrosity that she represents.

In Winterson's *Frankissstein*, as Ciompi observes³³, Stein's transhumanist experimentation does not end in a true advancement but leaves open the possibility of still indeterminable results. In this case, as well, the impossibility to determine an outcome stresses the ineffability of this bodiless identity to which the experimentation on artificial intelligence could lead in the extreme.

Indeed, in *Frankenstein* and its rewritings, the body of the text and the body of the Thing lie side by side along an imitative, permeable and fluid border. The dissolution of the boundaries between narrating voices and the structural fragments of the narratives reflects the fluid and relational character of the monstrous identities. On a structural level, the opening and suspension of the discourse creates narratives projected towards new beginnings, new indeterminable possibilities which the narrative discourse cannot yet adequately tell and narrate.

Note

¹ S. Winnett, *Coming Unstrung: Women, Men, Narrative, and Principles of Pleasure*, in «PMLA», vol. 103, n. 3, May 1990, pp. 505-518.

² P. Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 1984.

³ M. Shelley, *Frankenstein, Or the Modern Prometheus* (1818), ed. P. Hunter, New York- London, Norton and Company, 1996.

⁴ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), Eng trans. *Beyond the Pleasure Principle*, in *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*, ed. J. Strachey, London, The Hogarth Press, pp. 3-64.

⁵ S. Winnett, *op. cit.*, pp. 509-510.

⁶ R. Prezzo, *Trame di nascita. Tra miti, filosofie, immagini e racconti*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2023.

⁷ P. Youngquist, *Frankenstein: The Mother, the Daughter, and the Monster*, in «Philological Quarterly», vol. 70, n. 3, Summer 1991, pp. 339-59.

-
- ⁸ A. Gray, *Poor Things. Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D. Scottish Public Health Officer*. Edited by Alasdair Gray, London-Oxford-New York-New Delhi-Sydney, Bloomsbury, 2002 [1992].
- ⁹ J. Winterson, *Frankissstein: A Love Story*, London, Vintage, 2019.
- ¹⁰ See J. Winterson, *op. cit.*, p. 59: «For seeing life is but a motion of Limbs, the beginning whereof is in some principal part within; why may we not say, that all Automata (Engines that move themselves by springs and wheels as doth a watch) have an artificial life?».
- ¹¹ D. Punter, *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000, p. 124.
- ¹² Among her publications see also the novel *Written on the Body*, New York, Vintage International, 1994 [1992], and the memoir *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, Toronto, Alfred Knopf, 2011.
- ¹³ D. Hoeveler, *Fantasy, Trauma, and Gothic Daughters: Frankenstein as Therapy*, in «Prism(s): Essays in Romanticism», n. 8, 2000, pp. 7-28; p. 17.
- ¹⁴ M. Shelley, *op. cit.*, pp. 155-56.
- ¹⁵ C. Corti, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989, p. 113. My translation.
- ¹⁶ Ivi, p. 113.
- ¹⁷ B. Newman, *Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of Frankenstein*, in «English Literary History [ELH]», n. 53, 1986, pp. 166-90; pp. 166-67.
- ¹⁸ Ivi, p. 146.
- ¹⁹ See Gray, *op. cit.*, p. xxxi: «I also told Donnelly that I had written enough fiction to know history when I read it. He said he had written enough history to recognize fiction. To this there was only one reply – I had to become a historian». On the reasons about the ways in which he lost the original copy of the book see p. xv: «Michael Donnelly has told me he would find the above evidence more convincing if I had obtained official copies of the marriage and death certificates and photocopies of the newspaper reports, but if my readers trust me I do not care what an “expert” thinks. Mr. Donnelly is no longer as friendly as formerly. He blames me for the loss of the original volume, which is unfair. I would gladly have sent a photocopy to the publisher and returned the original, but that would have added at least £300 to the production costs. Modern typesetters can “scan” a book into their machine from a typed page, but from a photocopy must type it in all over again; moreover the book was needed by a photographic specialist, to make plates from which the Strang etchings and facsimiles of Bella’s letter could be reproduced. Somewhere between editor, publisher, typesetter and photographer the unique first edition was mislaid. These mistakes are continually happening in book production, and nobody regrets them more than I do».
- ²⁰ See Gray, *op. cit.*, p. xiii: «I also told Donnelly that I had written enough fiction to know history when I read it. He said he had written enough history to recognize fiction. To this there was only one reply – I had to become a historian».
- ²¹ A. Gray, *op. cit.*, p. xvi.
- ²² J. Winterson, *Frankissstein*, *cit.*, p. 345. Emphasis is mine.
- ²³ Ivi, p. 288.
- ²⁴ B. Newman, *op. cit.*

-
- ²⁵ While Frankenstein's creature takes on a new identity in relation to the individual human components of which it is composed, in the case of the two rewritings the creatures are the result of the union of fragments that can largely be traced back to the same body: in Gray's novel *Bella Baxter* originates from the fusion of the identity of her unborn child and Victoria's body, whose impulses are still present; in Winterson's work *Ry Shelley* is a fusion of male and female elements, while the mind which Stein is trying to bring back to life is the result of the scanning of a head without the rest of the body.
- ²⁶ A. Gray, *op. cit.*, p. 308.
- ²⁷ Ivi, p. 215. See also E. Ionoaia, *The Gothic Fear/Failure of Reproduction in Neo-Victorian Fiction*, in *The Challenges of Communication. Contexts and Strategies in the World of Globalism*, ed. I. Boldea, C. Sigmirean, D.M. Buda Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2018, p. 238.
- ²⁸ F. Ciompi, *The Future of Humans in a Post-Human World. "Frankissstein" by Jeanette Winterson*, in *Entering the Simulacra World*, ed. A. Ghezzani, L. Giovannelli, F. Rossi, C. Savettieri, «Between», vol. XII, n. 24, 2022, pp. 165-182; p. 170.
- ²⁹ J. Winterson, *Frankissstein*, *op. cit.*, p. 242.
- ³⁰ C. Corti, *op. cit.*, p. 128. My translation.
- ³¹ C. March, *Bella and the Beast (and a Few Dragons, Too): Alasdair Gray and the Social Resistance of the Grotesque*, in «Critique», 43, 4, Summer 2002, pp. 323-346; p. 343.
- ³² D. Hoeveler, *op. cit.*, p. 17.
- ³³ F. Ciompi, *op. cit.*, p. 179.

RAFFAELLA LA SCALEIA

*La polvere come metafora della scrittura:
dalle odi preislamiche al canto visionario di Adonis*

ABSTRACT: In the Qadisah, dominant poetry. During pre-Islamic literature, the desert not only represents a physical place, but also a mobile country that never remains the same. It's a lonely place but also a collective meeting around the fire that awakens absence and memories through dialectics. In Qadisah's loving prologue, desert dust, a vanished field's caretaker, elevates to a metaphor of writing itself. In pre-Islamic poetry, dust is a written trace's metaphor; in the twentieth century, during the 50s in particular, it gains a more complex meaning, becoming the symbol of an open experiment of language and literature. In the collection Aghānī Mihiyar al-dimashqī Adonis describes the poet as a "dust enchanter Sahir al-ghubar", a human god that creates from the dust, following the alchemical principle of "Solve et Coagula".

KEYWORDS: Pre-Islamic Poetry, Dust, Adonis, Mihiyar, Bergson.

Il faut être léger comme l'oiseau et
non comme la plume.

Paul Valéry

Il preludio di uno dei capolavori della letteratura araba preislamica, le *Al-Mu'allaqāt* – 'Le Appese', ci trasporta tra le rovine di dimore cancellate:

Dimore cancellate, a Minā, dove si fermarono e vissero;
deserti sono Ġawl e Riġām e a Rayyān fossati abbandonati e tracce consunte come
scritti incisi su pietra.
Rovine su cui sono passati, da quando erano abitate, anni, mesi leciti e mesi sacri¹.

Ogni anno, durante la fiera commerciale alla Mecca, i poeti tribali si sfidavano in duelli letterari. Le poesie vincitrici, vergate con fili d'oro su stoffe pregiate, venivano appese alla Ka'aba, allora tempio pagano. La forma poetica dominante era la *qaṣīdah*: poema monorima, politematico e tripartito, specchio di una civiltà nomade i cui valori erano plasmati dal deserto.

La prima sezione, il *nasīb*, è un prologo intriso d'amore e nostalgia. Esso si concentra sulle rovine 'atlāl' di un accampamento abbandonato, unica testimonianza di un'amata perduta. Nel contesto preislamico, il deserto non è solo un luogo fisico, ma è una patria mobile, cangiante e mai identica a se stessa; è spazio di solitudine, ma anche teatro di incontri collettivi attorno al fuoco che ravviva il desiderio attraverso la dialettica tra assenza e ricordo.

In questo prologo amoroso la polvere del deserto, custode delle orme di un campo svanito, si eleva a metafora della scrittura stessa. La traccia effimera, impressa nei granelli dorati, è segno tangibile di un tempo vissuto; i ricordi si materializzano, lasciando la loro impronta persino sul corpo del poeta. Il tempo lineare cede il passo a un tempo poetico intessuto di speranza, memoria e desiderio, come risuona nei versi della *mu'allaqah* di *Ṭarafah*²: «Gli avanzi del campo di Hawlah sul terreno arido di Thamad sono tracce, come un tatuaggio sulla mano»³.

Entrando nel regno del ricordo, il mondo reale si dissolve e le tracce si trasformano in una scrittura enigmatica da decifrare, come testimoniato dai versi di Labīd⁴: «I fiumi hanno rivelato rovine simili a righe scritte e ripassate da una penna [...]. Mi sono fermato a interrogarle, ma a che serve rivolgersi a rovine sorde, le cui parole sono incomprensibili?»⁵.

Le vestigia dell'accampamento abbandonato sono anche metafora della cenere del tempo, che cristallizza una felicità perduta nutrita dall'assenza. Nel silenzio evocativo, l'atto stesso di comporre si trasforma in un accampamento interiore, uno spazio intimo dove le emozioni celate si rivelano. Nella poesia preislamica la parola *bayt* ha un doppio significato: 'verso' e 'tenda – dimora effimera'.

La seconda sezione della *qaṣīdah*, il *raḥīl*, narra il viaggio del poeta nel deserto, con una 'descrizione' (*wasf*) vivida e realistica del cammello o del cavallo che cavalca e dei pericoli insidiosi che affronta attraversando terre desolate e sterili. Questa parte centrale riflette l'essenza stessa della vita nomade.

L'ultima sezione, il *madīḥ*, è l'encomio vibrante delle virtù di un membro della tribù a cui il componimento è dedicato e rappresenta il culmine e lo scopo del poema. Una delle sezioni finali più famose che celebra le asprezze del deserto, la brevità ineluttabile della vita e il vincolo sacro della solidarietà tribale è quella della *mu'allaqah* di Labīd: «Apparteniamo a un gruppo le cui consuetudini furono stabilite dai padri; ogni tribù ha le sue consuetudini e i suoi ideali»⁶.

La poesia preislamica aveva una forte valenza sociale: unendo la tribù attraverso il potere evocativo del linguaggio, il poeta declamava versi con un ritmo musicale, scandito dal suono di oggetti inanimati. Nell'atto dell'ascolto, la comunità si rispecchiava e riscopriva i propri valori fondanti. Le sezioni della *qaṣīdah* si susseguono fluidamente, come perle di una collana, il passaggio da una sezione all'altra è rapido e lineare: dal dolore per la perdita dell'amata, attraverso connettivi sintattici, si giunge alla seconda e poi all'ultima parte. Nel X secolo lo studioso Ibn Qutayba codificò la struttura della *qaṣīdah*, idealizzando un poema ideale in cui *nasīb*, *raḥīl*, *madīḥ* dovevano avere un equilibrio armonioso. Tuttavia,

sebbene questa struttura teorica fosse riconosciuta, i poeti non la seguivano sempre in modo pedissequo. Spesso privilegiavano una sezione rispetto alle altre, omettendo o modificando parti a seconda del destinatario.

Se il poeta celebrava l'orgoglio della sua tribù, la parte finale poteva trasformarsi in un 'panegirico' (*fakhr*); se la poesia esaltava le virtù di un defunto, si concludeva con un 'epitaffio' (*rithā*). Se il destinatario era un rivale di una tribù nemica, la *qaṣīdah* culminava con una pungente 'satira' (*hiğra*) che derideva le origini e le qualità morali dell'avversario. La poesia preislamica aveva un potere tale da scatenare faide sanguinose, come narra la leggendaria vicenda della poetessa *al-Basūs*, la cui indignazione per un'offesa subita scatenò la *ḥarb al-Basūs*, un conflitto che per oltre quarant'anni oppose due tribù rivali.

Se nella poesia preislamica la polvere è metafora della traccia scritta, nel XX secolo, in particolare negli anni '50, assume una valenza più complessa, diventando simbolo di una lingua aperta alla sperimentazione letteraria. Mentre una parte del mondo arabo si ripiegava sul passato, altri poeti accoglievano la sfida di creare una lingua nuova, moderna, mettendo in discussione le convenzioni tradizionali, riecheggiando gli appelli di Rimbaud «Demandons aux poètes du nouveau» e Pound «Make it new».

Adonis⁷ nella raccolta *Aghānī Miḥyar al-dimashqī* ('*Canti di Miḥyar il Damasceno*') definisce il poeta come l'incantatore della polvere «*Sahīr al-ghubār*», un dio umano che crea dalla polvere, secondo il principio alchemico *solve et coagula*, come si evince dai seguenti versi:

Innamorato, rotolo come pietra nelle tenebre
Degli inferi, ma io illumino [...] Sono la lingua di un dio che viene
Sono l'incantatore della polvere⁸.

Pubblicata nel 1961 a Beirut, *I Canti di Miḥyar il Damasceno* si articola in sette sezioni, ognuna introdotta da un poema in prosa intitolato genericamente *mazmur* ('salmo'), seguito da diverse poesie. In questa raccolta Adonis attinge a un vasto repertorio mitologico e letterario, sia orientale che occidentale. Miḥyar, figura ispirata a un poeta persiano del XI secolo e alter ego di Adonis, è un personaggio mitologico calato nella modernità, con una duplice dimensione, individuale (l'istanza di cambiamento del poeta arabo moderno) e universale (l'impatto dell'uomo di fronte a temi esistenziali come vita, morte, amore). La sua identità mitologica è composita (Noè, Sisifo, Fenice, Ulisse, Al-Ḥallāj), in continua tensione tra contrari:

Arriva inerme come la foresta [...] È la realtà e il suo contrario, la vita e ciò che
non lo è [...]
Eccolo annunciare l'incontro degli estremi [...] Lui è vento che non arretra [...]
Non ha avi e nei suoi passi sono le radici⁹.

Mihyar incarna il poeta moderno che rifiuta ogni autorità e verità prestabilita. Animato dalla dialettica nietzschiana di distruzione e costruzione, il poeta usa la polvere per creare mondi nuovi e la cenere come emblema del passato arso:

Poiché è incerto
Ci ha insegnato a leggere la polvere. [...] Cancello le strade che si
Intravedono, apro le strade lunghe come l'aria e la terra [...] L'abisso è il mio
guanciaie¹⁰.

L'identità di Mihyar è in divenire, il suo unico valore è la libertà proiettata "in avanti" attraverso una lingua nuova. La scrittura non è un ritorno al noto, ma un'esplorazione dell'ignoto; l'"erranza" è una sua qualità fondamentale. Mihyar non ha patria né radici fisse; il poema si nutre di alterità, forgiando un'identità mediterranea¹¹ nomade, aperta, incompiuta:

Mi dirigo verso il lontano e il lontano rimane. [...]
Sono lontano e il lontano è la mia patria.
[...] Annuncio il diluvio del rifiuto [...]
Scrivo un amuleto per i miei giorni e
rompo il contatore del tempo¹².

All'interno de *I Canti di Mihyar il Damasceno*, Adonis concepisce la poesia come visione, scaturita dall'amalgama tra letteratura araba (Niffāri, Al-Ma'arri) e francese (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), di cui Adonis è grande conoscitore:

«Baudelaire [scrive Adonis] ha tentato di congiungere la poesia con lo svelamento delle corrispondenze [...] Mallarmé invece ha invocato l'arcano [...] per cercare la trasparenza del *je* nel moto dell'esistenza»¹³.

Mihyar fonde queste influenze poiché è:

un veggente dal sonno di pietra
Carico di lingue lontane [...]
è il cavaliere dalle strane parole¹⁴.

Come un'eco potente dal XIX secolo, risuona la descrizione rimbaudiana del poeta che diviene *voyant* attraverso «un long immense et raisonné dérèglement de tous les sens»¹⁵ per raggiungere l'ignoto. In modo affine, la poesia di Mihyar si presenta come una forma di conoscenza visionaria e metafisica, che supera la realtà tangibile. Adonis rimarca la somiglianza tra la ricerca di Rimbaud e la prospettiva mistica, dove il mondo visibile e quello invisibile sono indissolubilmente legati¹⁶.

Anche Baudelaire, poeta che si spinge verso l'ignoto, è un riferimento. Il poeta francese, infatti, cerca una prospettiva distante dalla quotidianità per trasfigurare il reale, creando bellezza dalla realtà borghese pur riconoscendone la meschinità. La sua arte, con la sua dimensione trascendentale, incarna una modernità ibrida, eterna e fuggevole. Come Baudelaire, Mihyar cerca l'assoluto attraverso parole e ritmi nuovi, usando l'immaginazione per plasmare un mondo alternativo alla mediocrità quotidiana. L'arte diventa un'esperienza di ordine e conoscenza, affidandosi all'"alchimia della parola" per percepire e trasformare il mondo, legando l'uomo ad esso in senso quasi religioso.

Il *dérèglement des sens* di Rimbaud diventa un dogma per il nuovo poeta arabo incarnato da Mihyar. La rottura delle convenzioni, l'evocazione dell'universale, mirano a un fine magico: esperire una condizione futura attraverso l'impegno poetico. Mihyar rifiuta ogni limite alla libertà creativa, unico valore assoluto. La sua ebbrezza estatica è l'incontro con l'*inconnu*; la poesia è interrogazione continua sull'esistenza, un arabesco che delinea l'uomo nuovo. Mihyar è il veggente che annuncia mistero e bellezza, l'osservatore dell'eterno rinnovarsi della vita, il creatore di nuovi spazi espressivi, il denigratore dei valori consolidati che prelude alla rigenerazione, il visionario del mondo a venire e il romantico che rievoca un'essenza divina perduta. I pronomi nel testo (io, tu, noi) assumono una valenza transpersonale in un'opera aperta a molteplici significati.

Rimbaud, nelle *Lettres du voyant*, assegna al poeta il compito di definire l'ignoto che si rivela nell'anima universale e di diffonderne l'armonia: «La Poésie [...] sera en avant». Il poeta *voyant* trascende la propria soggettività, diventando strumento dell'immaginazione. L'affermazione *Je est un autre* esprime questa personalizzazione, l'immersione nell'ignoto per trovare il nuovo. Il concetto di 'altro' (*autre*), derivante dal latino *alter* e affine al greco *allos* ('diverso – straniero') e al verbo *allasso* ('cambiare – divenire'), racchiude il senso della trasformazione. Una simile ambivalenza si ritrova nell'arabo *ghayr* ('altro'), la cui radice indica sia lo straniero sia il divenire diverso attraverso l'incontro. Il *raisonné dérèglement* di Rimbaud intreccia lucidamente razionale e irrazionale.

Analogamente, per Adonis, il testo poetico condensa l'esperienza del poeta come attore e spettatore immerso in un mondo incomprensibile. La sua poesia è un'orchestra di suoni e immagini in concatenazione a-logica, sintesi di razionale e irrazionale. Il *fieri* poetico di Mihyar si nutre anche della filosofia di Bergson, da cui mutua l'idea dell'arte come metafisica che attinge all'essenza della vita.

Per Bergson, l'esperienza interiore intuitiva è l'istanza suprema. L'intuizione è la «simpatia»¹⁷ con cui ci si trasporta all'interno di un oggetto per coglierne l'unicità. È antitetica all'analisi e permette di esaminare i rapporti tra percezione, immaginazione e memoria. L'artista, per Bergson, è un privilegiato che, distaccandosi dalla visione utilitaristica, accede a una visione profonda e intuitiva della realtà, sebbene mediata dall'opera. L'intuizione permette al poeta di penetrare lo spirito del mondo, unendosi ad esso emozionalmente per cogliere la verità pura. L'opera, usando il simbolo, rivela il desiderio umano di ripetere il movimento creatore, immergendosi nell'unità esistenziale. Il vero poeta supera intelletto e logica per unirsi alla vita. La conoscenza intuitiva, diretta, lacera il velo dell'espressione per raggiungere l'essenza delle cose tramite simboli nuovi e sorprendenti, nati da un'intuizione immaginativa e una lingua musicale sempre creante. Ne *I Canti di Mihyar il Damasceno*, la poesia si eleva a infinite possibilità, dischiudendo orizzonti umani attraverso l'intuizione e la visione. Questa intrinseca ricchezza espressiva si manifesta nei sinuosi caratteri arabi, che, evocando la mutevolezza dei granelli di sabbia, paiono imitare l'inesauribile e sempre nuova forza creativa, al pari delle dune plasmate dal vento. La metafora della lingua come polvere eterea conferisce ai versi una leggerezza che lenisce la gravità dell'esistenza; persino il trapasso si ammansisce in delicatezza e levità:

La polvere canta, eleva a te i suoi versi donando all'abisso i tuoi passi [...] La polvere ricopre i vetri delle stagioni [...] Ricopre le tue mani¹⁸.

Note

- ¹ D. Amaldi (a cura di), *Le Mu'allaqāt. Alle origini della poesia araba*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 53.
- ² Tarafah è stato un poeta arabo preislamico del VI secolo dopo Cristo, membro della tribù dei Bakr. Tra le sue opere più celebri spicca la *Mu'allaqāt*, un componimento in cui il poeta offre una descrizione minuziosa della sua cammella e celebra il suo amore per i piaceri dell'esistenza.
- ³ D. Amaldi, *Op. cit.*, p. 39.
- ⁴ Labīd è il poeta che ha conosciuto il profeta Maometto e che nel 630 d.C. si convertì all'Islām. Morì nel 660.
- ⁵ D. Amaldi, *Op. cit.*, pp. 53-54.
- ⁶ *Ivi*, p. 59.
- ⁷ Adonis, pseudonimo di Ali Ahmad Said Esber, nato in Siria nel 1930, ha trascorso un periodo significativo in Libano dove, nel 1957, ha co-fondato con Yusuf Al-Khal l'influente rivista poetica *Shi'r 'Poesia'*. Questa pubblicazione ha rappresentato l'apice del rinnovamento poetico arabo. Successivamente, nel 1963, dopo sei anni di fervente

attività, Adonis ha scelto di stabilirsi a Parigi. Proprio nella vibrante atmosfera culturale parigina ha iniziato la stesura della raccolta *Aghani Mihyar*. L'impatto della città sulla sua sensibilità artistica è stato profondo, come egli stesso ha espresso in un'intervista del 2009: «La rencontre avec la Ville des Lumières a provoqué un véritable choc. [...] Il me fallait, alors, créer un univers à la hauteur de ce choc. J'avais néanmoins, le désir d'exprimer, dans une réécriture ou une contre-écriture de l'histoire, ce qui me travaillait, ce qui somnolait au fond de moi-même». Si veda Adonis, *Le regard d'Orphée*, Parigi, Fayard, 2009, p. 55.

⁸ Adonis, *Aghānī Mihyar al-dimashqī*, in *Al-a'māl al-shi'irīyyat*, Beirut, Dār al-mada, p. 187; in italiano *I Canti di Mihyar il Damasceno*, traduzione di Fawzi El-Delmi, Milano, Mondadori, 2017, p. 59.

⁹ Adonis, *ivi*, pp.11-12.

¹⁰ *Ivi*, p. 59.

¹¹ Riflettendo sull'identità che si forma attraverso l'incontro con l'alterità, così ha scritto Adonis: «Je serai tenté de dire qu'il existe pour la poésie française et arabe un espace commun au sein de l'espace, et un temps commun au sein du temps : espace et temps qui s'unissent et donnent naissance à un monde-mélange qui n'est pas réel, mais non plus irréel, un monde-pont entre ce qui nous vivons et ce que nous imaginons. [...] Ce monde-pont est pareil à la poésie, [...] il est symbolisé géographiquement et culturellement par notre Méditerranée, notre mer-mère commune dont je crois voir les deux rivages se rencontrer dans l'acte de création, comme se rencontrent les deux lèvres, ou comme se nouent les deux bras autour d'un même corps, une création qui dit à chacun de nous: tu seras toi-même seulement dans la mesure où tu seras l'autre». In queste parole, Adonis delinea uno spazio e un tempo condivisi tra la poesia francese e quella araba, un crocevia che genera un mondo ibrido, sospeso tra realtà e immaginazione. Questo mondo-ponte, simile alla poesia stessa, trova la sua rappresentazione geografica e culturale nel Mediterraneo, percepito come una "madre comune" le cui sponde si congiungono nell'atto creativo. Tale unione, paragonata all'incontro di labbra o all'abbraccio di braccia attorno a un corpo, proclama un'identità che si realizza pienamente solo attraverso l'apertura all'alterità. Si veda J. Lacarrière, *Le charmeur de poussière*, in «Détours d'écriture», n. 16, 1991, pp. 214-215.

¹² Adonis, *I Canti di Mihyar il Damasceno*, *Op. cit.*, pp. 89-90.

¹³ Adonis, *Al-ṣūfiyyah wa-l-suryāliyyah* ['Il sufismo e il surrealismo'], Beirut, Dār Al-Saqī, 1992, p. 53. In questo saggio, Adonis intraprende un'analisi comparativa tra la poesia francese e il misticismo arabo, scrive: «Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé et le surréalisme dans ses caractéristiques les plus essentielles seraient proches du mysticisme arabo-islamique. Au fond la plus haute poésie occidentale serait orientalisée par la nature de ses aspects : prophétie, vision, reve, magie, merveilleux, infini, méta-réel, ravissement, illumination, absence, présence dans l'extase». Attraverso questa prospettiva, Adonis suggerisce che le vette della poesia occidentale, incarnate da figure come Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé, e le caratteristiche salienti del *Surrealismo*, presenterebbero affinità con il *Misticismo* arabo-islamico. In sostanza, la natura intrinseca di elementi quali la profezia, la visione, il sogno, la magia, il meraviglioso, l'infinito, il meta-reale, il rapimento, l'illuminazione, l'assenza e la presenza nell'estasi, conferirebbe un'impronta "orientalizzata" alla poesia occidentale più elevata.

¹⁴ Adonis, *I Canti di Mihyar il Damasceno*, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁵ D. G. Fiori (a cura di), *A. Rimbaud, Opere*, Milano, Meridiani, 1975, p. 454.

¹⁶ M. Camus, *Adonis, le visionnaire*, Parigi, Du Rocher, 2000, pp. 73-74.

¹⁷ V. Mathieu (a cura di), *H. Bergson, Introduzione alla metafisica*, Bari, Laterza, 1970, p. 45.

¹⁸ Adonis, *I Canti di Mihyar il Damasceno, Op. cit.*, p. 194.

MARTINA RUSSO

*Inverting the logic of catastrophe:
Elisabeth-Jane Burnett's narrative of directional metaphors*

ABSTRACT: In her narrative diary, *The Grassling*, the Anglo-Kenyan new nature writer, Elisabeth-Jane Burnett, transcends linear time and blurs the boundaries of geographical space. With a blend of poetry, timescapes, and an engaging style, *The Grassling* celebrates the marvelousness of both land and language, exploring the intersection of humans with the more-than-human world. In the framework of Ecolinguistics and Conceptual Metaphor Theories, the analysis is conducted using Positive Discourse Analysis to highlight the presence of positive evaluations in metaphors which traditionally are appraised as negative. Burnett's work stands as a qualitative case study to reflect on the unusual directional evaluation DOWN IS GOOD, reversing the basis on which Western growthism has been built, when that growthism itself is leading to disaster. This alternative evaluation challenges the conventional association of UP with POWER and PROGRESS, thus emphasizing the value of DOWN as a source of NOURISHMENT, STABILITY, and REGENERATION.

KEYWORDS: New Nature Writing, Conceptual Metaphor Theory, Ecolinguistics, Positive Discourse Analysis, DOWN IS GOOD.

1. Introduction

The present paper intends to discuss the unconventional use of a positive evaluation for downward movements in *The Grassling. A Geological Memoir*¹ by the contemporary writer of English and Kenyan heritage, Elisabeth-Jane Burnett². Both her work and research are focused on the natural world, in line with the New Nature Writing movement, which aims at finding meaning not only in rare and exotic places, but also in more ordinary ones, as well as in the unremarkable encounters with the more-than-human world. Nature writers blend scientific observation with intimate, wide-ranging prose that merges personal reflection with natural and cultural history, psychogeography, travel, folklore, and poetic language, defying simple categorisation³. As a nature writer and environmental activist, Elisabeth-Jane Burnett manages to write so touchingly about nature, thus making big issues more tangible; through an intimate engagement, she illustrates the importance of being amidst nature whilst describing the positive impact of elemental encounters – mostly earth and water – can counteract the psychological tensions and ethical disorientation generated by contemporary ecological crisis. Her vivid and descriptive language reveals how ecopoetics⁴ can both raise

consciousness by bringing the effects of climate change and pollution to life, and offer positive emotions, such as enjoyment and renewal, or healing and resistance – a chance to be (re)connected with ourselves, our origins and our planet, but most importantly with what lives underneath our feet. To illustrate this dynamic, the following extract from *The Grassling* demonstrates how Burnett foregrounds the complexity and vitality of soil ecologies while reflecting on the emotional and intergenerational resonances of her encounters:

A quarter of all known species live in the soil. Bacteria, fungi, plants, organic matter, nematodes, arthropods, animals. [...] What do I notice in my visit to the fields? In the time spent with a blade of grass in my father's acre? That I am often the beneficiary of these moments. The fields, in ways I am only just beginning to realize, connect me to my father, while the blade of grass leaves me, somehow, more graceful, more upright. While all I do is write of them. Yet there may be a value in this amplification, in bringing these characters into the foreground, in changing the way they are looked, or not looked, at. And this not looking is one of the hardest things to visualize, to make it possible to see. [...] While there is still so much to learn about the soil, we know that the interaction of organisms in the soil contributes to the cycles that make all life possible and that to help ourselves we must help the soil⁵.

This passage exemplifies Burnett's ecopoetic. She draws attention to the richness of below-ground life through taxonomic listing, a gesture reminiscent of scientific cataloguing, while simultaneously framing her observations in affective terms that foreground personal memory and embodied response. Burnett's approach can therefore be compared to that of a botanist and a zoologist insofar as she adopts modes of noticing characteristics of the natural sciences: careful observation, descriptive precision, and an interest in the interrelations among organisms. She is very concerned about anthropogenic gas emissions, and at the same time, she celebrates what exists under the earth's surface, as a way to glorify the interconnectedness between place and its inhabitants. This interplay becomes so immersive that, narratively, she moves toward a figurative metamorphosis into grass and soil, signalling a deep identification with the nonhuman world.

The subtitle of her book, *A Geological Memoir*, reinforces this double perspective: on the one hand the scientific matter is presented to define and expose the environmental crisis, the derivation of place names, historical land usage, changing farming practices, and how climate change and urban societies have impacted small-scale farming on the British coast. On the other hand, the autobiographical approach – suggested by the word “memoir” – highlights the relevance of an intimate experience with nature, expressed by a first-person poetic narrative. A story

of her most intimate life experiences, Burnett's book records her visits from Birmingham, where she lives, to her father's field in Devon and it illustrates how she rediscovers the landscapes she knew as a child, using a guide of the local history written by her father. Going back to Druid's Hill – the fields where her father had lived – the narrative acquires a dimension that appears timeless, a dimension in which the contact with the land allows her to overcome the linearity of time, by slowing it down or accelerating it forcefully. In the latter case, the narrative suggests that the author can find herself transported into a liminal space between reality and imagination, where memory, place and ecological awareness converge.

In this regard, a reference to David Abram – a cultural ecologist and philosopher best known for *The Spell of the Sensuous* (1996) where he examines the entanglements of language, perception, and place – is productive. Abram's notion of landscape of language offers a useful conceptual parallel for thinking about Burnett's work, although it emerges from an entirely different cultural and philosophical tradition, highlighting how diverse cultures have articulated relational understandings of land and story. The linguistic terrain of the Dreamtime – also *Ngarranggarni*, or *Tjukula Jukurrpa* in Australian Aboriginal languages⁶ – a set of spiritual beliefs and creation stories shared among the Indigenous Australians. The Dreamtime is not just a mythological concept but a lived reality, and it is through their language and storytelling that the Aboriginals maintain a deep connection with the natural world. Abram points out that their interconnected worldview challenges the Western dualistic view of nature as separate from human beings, as «their relation with the sustaining landscape was direct and intimate»⁷. He also discusses the concept of *country*, which is a term used by the Aboriginals to describe their ancestral lands and their spiritual connection to them. Following this perspective, *The Grassling* may be classified among the atypical exemplars in Western literature, as its narrative is a fertile ground for a new conceptualisation of the metaphor down is good, reversing the basis on which *growthism*⁸ is conceptually structured. This original evaluation challenges the conventional association of up with power and growth, emphasizing here the value of down as a source of life, nourishment, reconnection, and regeneration. These concepts stand as a starting point in the identification of various types of evaluations, such as appreciation, admiration, and gratitude, which contribute to inspire the construction of positive and empathetic feelings for the planet.

2. Literature review

The Grassling (TG) is seeded with metaphors, where the boundaries between the human and more-than-human world are blurred, and time and space are overcome. In this context, my analysis primarily revolves around the identification of conceptual metaphors in Burnett's work, which gives an insight into the author's perception of the world and her relationship with nature, providing a single yet significant case study on the topic. The identification of unusual conceptual directional metaphors is particularly relevant to ecocultural humanities, as it allows us to understand the impact of language in shaping our perceptions and evaluations of the world.

2.1 Conceptual metaphors

The milestone of Conceptual Metaphor Theory (CMT) is the seminal work by Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*⁹, where the authors explore the pervasive role of metaphors in our everyday language and thought. They argue that metaphors are not just a rhetorical device, but a fundamental mechanism by which we make sense of the world around us and structure our conceptual systems. As conceptual metaphors are grounded in correlations within human experience, it is necessary to bear in mind that «our experiences will (1) differ from culture to culture and (2) may depend on our understanding one kind of experience in terms of another, that is, our experiences may be metaphorical in nature»¹⁰. They identify the primary conceptual metaphor more is up and less is down, which is directly grounded in our everyday life experience – a combination of sensory-motor perceptions and subjective judgements. One example lies in the conceptualisation of amount (more/less) and verticality (up/down): changes in amount are understood by our physical experience in terms of verticality, e.g. pouring water into a glass causes an increase in the amount, so the water level rises. Therefore, this metaphorical system maps the vertical dimension onto various aspects of our experience, such as morality, power, and emotions. The metaphorical mapping is such that up is typically associated with positive valence and down with a negative one, thus translating into the conceptual metaphors up is good and down is bad.

In this sense, Allbritton¹¹, discusses the effects on language and cognitive processes resulting from conceptual metaphors, which are involved in the construction of the so-called “metaphor-based schemas”. Since these structures may influence the way concepts are processed and perceived by the listener/reader,

they are considered as a tool to encapsulate knowledge. Therefore, conceptual metaphors can accomplish several cognitive functions, among which making new conceptual domains accessible through metaphorical entailments.

In *Metaphor: a Practical Introduction*, Kövecses further discusses the up-down metaphors as a common orientational metaphor that deals with basic human spatial orientation, as «their cognitive job [...] is to make a set of target concepts coherent in our conceptual system»¹². The up-down metaphors involve the mapping of physical downward movement onto abstract domains, such as emotions, social and power relations, or ideas. From a broader perspective, the down metaphor is used to express negative emotions, hierarchy, or states, such as sadness, low social status, or disappointment, as exemplified in the metaphorical expressions “I feel *down* today”, “She *falls* in love”, “He is my social *inferior*”. Despite this, the following research has brought in a new route. With *Metaphor in Culture: Universality and Variation*¹³, Kövecses marks a turning point: he states that universal experiences do not necessarily lead to universal metaphors and that sensory-motor experience may be not selectively used in the creation of metaphors, which in turn can be based on cultural considerations and different cognitive processes.

In this context, a work by Wnuk and Ito¹⁴ represents a parallel path to the present considerations. The authors investigate the sphere of affect metaphors, focussing on unreported cases of spatial metaphors mapping down with positive experiences and, on the contrary, up with negative ones. This study is conducted on emotional experiences in Mlabri, an Austroasiatic language of Thailand and Laos, making a novel contribution to the study of metaphor and Cognitive Linguistics. The paper provides a rich description and analysis of the spatial metaphors of affect in Mlabri, showing how they are grounded in sensorimotor experiences, cultural values, and linguistic structures. It also challenges the assumption that happy is up and sad is down are universal or near-universal metaphors, by demonstrating that there are alternative mappings that are equally motivated by bodily correlates of affect. They, finally, propose a different perspective on how cognitive metaphor research can benefit from using multiple sources of data and methods to investigate metaphorical phenomena.

Furthermore, Goatly has made seminal contributions to this topic, from *The Language of Metaphors*¹⁵ an extensive and detailed analysis of the linguistic appearance, functions and purposes of metaphors, to *Washing the Brain. Metaphor and Hidden Ideologies*¹⁶, an interdisciplinary approach to metaphor studies which combines both Cognitive Linguistics and Discourse studies. This latter study

appears relevant for the present research, as it «raise[s] awareness of these latent ideologies, and of how they may be structuring and influencing our personal, social, environmental, and political behavior»¹⁷, providing an in-depth knowledge of the so-called hidden ideologies in conventional conceptual metaphors and of how they are reproduced, perpetuating some social behaviors. In *Metaphor and Grammar in the Poetic Representation of Nature*¹⁸, Goatly critiques conventional grammar for encoding anthropocentric assumptions by depicting humans as agents and nature as passive. He argues that poetic discourse, through non-congruent grammar, metaphor, coordination, and personification, has the potential to disrupt this binary and reconfigure the human-nature relationship. Drawing on works by Wordsworth, Thomas, and Oswald, he demonstrates how poetic language may foreground the agency and vitality of the more-than-human world, offering ecologically resonant alternatives to dominant linguistic structures and challenging reductive human-centred paradigms.

2.2 Evaluation

As the main aim of the present paper is to underline the potential positive connotation of the conceptual metaphor down is good, this section includes a reference to the literature related to evaluation within the framework of analysis.

Within the field of ecolinguistics, Stibbe¹⁹ emphasises the significance of the appraisal framework²⁰, highlighting how evaluative language reveals underlying ideologies and value systems. Metaphorical evaluation, in particular, functions ideologically by framing certain experiences or entities as desirable or undesirable. Stibbe illustrates this through examples of morphologically marked evaluative pairs (e.g., *unhappy* vs. *happy*), where the unmarked forms typically carry positive connotations. He further examines evaluative polarity in metaphorical oppositions such as *ahead/behind* and *up/down*, noting that such pairs often encode implicit hierarchies. Even though he acknowledges the culturally entrenched preference for *up* as positive, he critically notes the limited capacity of unmarked expressions to consistently generate positive appraisals, thereby opening a conceptual space to challenge these normative metaphorical alignments.

3. Theoretical framework and methodology

Since language plays an active role in constructing meaning, ideologies and realities²¹, it can be argued that through linguistic analysis we gain fresh insights into

the possibilities of beneficial discourses for effecting positive (social) change. In order to do so, the theoretical and ethical framework is provided by Ecolinguistics and the data are examined by Positive Discourse Analysis approaches.

Ecolinguistics²² broadly examines how language shapes human perception and behaviour toward the environment, particularly amidst the current ecological crisis. As Stibbe notes, language can reduce nature to exploitable resources, but it can also foster care and respect for life-sustaining systems. This study adopts ecolinguistics as a framework to explore how linguistic choices reflect and promote a sense of reconnection with the soil. Drawing on Stibbe's conceptualisation of *evaluation*²³, the study investigates how discourse encodes values and ideologies. Metaphorical expressions often function as ideological cues, triggering positive or negative appraisal, such as *unhappy* vs. *happy*, or *behind* vs. *ahead*. As Stibbe argues, seemingly neutral terms carry evaluative weight, revealing implicit value systems.

The analysis also engages with Positive Discourse Analysis (PDA)²⁴, a development within Critical Discourse Analysis (CDA), which highlights constructive, life-affirming discourses. While not without limitations (Bartlett 2012), PDA shifts the focus from critique of domination to the identification of discourses that envision and enable positive ecological change.

According to this theoretical framework, the methodology I have applied cannot disregard the definition of an ecological philosophy – or *ecosophy*²⁵, which is a set of values, norms, and reflections based on ecological awareness and consideration. This is crucial: an explicitly defined ecosophy underpins the analysis, serving both as a guiding ethical framework and evaluative lens. My ecosophy has been defined following Stibbe's structure and guidelines and it can be summarized in one word: *Interconnect!*. I use this term to refer to interconnectedness as the way in which Nature, humans and *more-than-humans* interact with one another to form a complex whole, and it is chosen for the specific meanings it entails, and can be explained as follows:

- Values: *Interconnect!* implies values such as communion, belonging, care and respect. These values are fundamental in re-shaping human common sense and behaviours toward the natural world. The interconnection with the earth and all her inhabitants originates a deep sense of care and respect for what is around us. Thus, humans, as part of a wider system have the responsibility of their impact on it.
- Environmental connections: *Interconnect!* is syntactically an imperative sentence indicating “to feel to be part of the web of Nature”. This web

represents metaphorically the delicate relationships among all the biotic and abiotic entities that constitute the Planet, and that can benefit from the association.

- Legitimation: *Interconnect!* puts all the species on the same level, all the biotic and abiotic entities which are intertwined and together constitute the Earth. Hence, they all have equal rights and responsibilities in supporting the system on which life depends.
- Now and the future: the goal of the ecosophy is to seed its values in order to promote future behaviours which will be more and more conscious and caring toward the web we live by.

Both the discussion and the analysis are developed according to my ecosophy.

The methodology is qualitative, and the data are gathered manually from a physical copy of *The Grassling. A Geological Memoir*. Representative examples have been selected by a deductive approach – namely noticing, collecting, and thinking – followed by the analysis and the discussion of the results. The discussion begins by addressing the initial approach to the dataset. The investigation did not originally aim to identify specific metaphors; rather, it began as a manual Positive Discourse Analysis (PDA) of a contemporary work of nature writing non-fiction. However, an unexpected pattern emerged: frequent representations of downward movement were consistently associated with positive outcomes. This was particularly striking given that “downward” trajectories are conventionally associated with negative connotations. This observation prompted a shift in the data collection strategy, which subsequently focused on linguistic features that contribute to meaning-making and salience, with particular attention to orientational conceptual metaphors involving downward motion. These were analysed through the lens of my ecosophy *Interconnect!*, which served as the evaluative framework.

The following section presents and discusses a selection of representative orientational metaphors – chosen to exemplify key patterns – alongside a broader examination of the author’s language, stance, rhetorical choices, and underlying ecological concerns.

4. Analysis and discussion

The Grassling (TG) testifies to a specific reframing of the non-morphologically marked word *down*, which is used not only as an adverb, preposition or adjective, but also as a reference in meaning construction for the orientational metaphors

relating to the idea of verticality and of going downward. Here, the latter is a movement meant as comfort, relief and consolation, thus completely reversing its common usage and intrinsic connotation. As a matter of fact, the source frame of down is normally considered evil/negative, as opposed to the one of up, which is good/positive. This is usually reflected in the polarity of human emotions, positions of power and social relations.

As a result of close reading, the distinctiveness in Burnett's writing is the metaphorical construction of space-time motion on the vertical axis: rooting, going downward, diving, are all actions represented and perceived beneficially as a renewed attitude towards the external world, an elemental return to earthly origins and also a way to reconnect with the past lives of the ancestors: «Not for the first time, I think of how my travels into the soil, the past, my father's imprints, are opening up new kinds of living to me, are making me live a wider life. [...] it seems the perfect metaphor for privilege»²⁶.

Therefore, both space and time metaphors are involved in the construction of new and more beneficial *stories-to-live-by*. Burnett achieves an overthrow of the negative connotation of the source frame down, creating a prosodic pattern of appraisal choices across her text, which is down is good, when related to the (inter)connection with the natural world.

To provide an exemplification of these assumptions, Table 1. shows some of the most relevant metaphors identified in *TG* during the analysis. In the segments, trigger words are in bold. Then, correspondent conceptual metaphors are proposed.

page	(n) segment	CONCEPTUAL METAPHOR(S)
45	(1) Let me burrow down , through th topsoil . Let it fall over me and hold while deep-rooted clover opens me to water .	<ul style="list-style-type: none"> • HUMAN ANIMAL IS NON-HUMAN ANIMAL • DOWN IS NOURISHMENT
71	(2) As I brush the soil I am called to, I travel deeply into the earth's fields , its tremors and ripples ; notes , trills , trickles .	<ul style="list-style-type: none"> • CONNECTION WITH THE SOIL IS A JOURNEY • SOIL IS MUSIC
87	(3) It is as though the elements are reversed: sky is ground and ground is sky , and I am running on the pinheads of constellations , leaping from star to frosted star [...].	<ul style="list-style-type: none"> • DOWN IS UP • UP IS DOWN

Table 1

The instances included in Table 1. are just three of the most representative metaphors related to the aspects previously discussed. A detailed discussion on the metaphorical meaning and the consequent meaning construction of the whole work follows:

(1) Let me **burrow down**, through the **topsoil**. Let it **fall** over me and hold while **deep-rooted clover** opens me to **water**.

Some of the terms in the sentence trigger different frames. First, the animal frame is triggered by the verb 'burrow down'. It establishes a comparison between the author and a non-human animal, since it is a verb used for referring to animals who dig a hole in the earth to live in, generating the conceptual metaphor of Human is non-human animal. Then, 'burrow down', 'topsoil', 'fall' 'deep-rooted clover', 'water' are terms which trigger a physical motion downwards into the topsoil, which allows a deeper level of understanding or connection with nature, producing the metaphor Down is nourishment. The feeling of nourishment or rejuvenation is based on the embodied experience of being connected to the soil and its life-giving bounties, creating no distinction between human animals and non-human ones: through these metaphors, the author expresses a positive attitude towards the flora and fauna that sustain life. She also implies a sense of humility and gratitude for the natural world, as well as a willingness to learn from it.

Both metaphors align with all the meanings of my ecosophy *Interconnect!*, as they promote ecological awareness and appreciation, a great sense of equality among all the species living on Earth, as well as a challenge to the dominant metaphors that favour growth, progress, and domination over nature.

(2) As I **brush** the **soil** I am called to, I **travel** deeply into the **earth's fields**, its **tremors** and **ripples**; **notes**, **trills**, **trickles**.

Here, two conceptual metaphors have been identified. First, terms such as 'brush', 'soil', 'travel', 'earth's fields' trigger the frames of the touch and the journey; while, 'tremors', 'ripples', 'notes', 'trills', 'trickles' are all referring to the music sphere. Hence, the conceptual metaphors mapped are connection with the soil is a journey, and soil is music.

The experience of brushing the soil and being called by it suggests a downward motion. By journeying into the earth's fields and experiencing its tremors, the author is gaining a deeper understanding of the soil and its qualities, much like

exploring a new place. The use of musical terms adds a sense of exploration and discovery even through other senses.

These conceptual metaphors reinforce the sense of communion and direct participation expressed by the ecosophy *Interconnect!*. Conceptualising the soil as a journey and music, somehow creates in the mind of the reader an exciting drive towards discovery, in which one participates with one's senses. This kind of rediscovery of things (we usually take for granted) is even more desired because it happens in an uncommon way: it is through a downward movement that one sets off on a journey as unusual as it is intense, which produces as a result positive emotions.

(3) It is as though the **elements** are reversed: **sky is ground** and **ground is sky**, and I am running on the **pinheads** of **constellations**, leaping from **star** to frosted **star** [...].

The main conceptual metaphors down is up and up is down are triggered by the terms 'elements', 'sky', 'ground', 'pinheads' and 'constellations', which evoke the frame of the natural elements, namely earth and air; here, they are used to create a sense of equality, where the concept of *up* is similarly beneficial as *down*.

These metaphorical expressions represent a shift in the way the author perceives and experiences the external world. The reversal of the expected spatial relationship between natural elements (commonly earth is associated with *down*, while air with *up*) suggests the experience of a new perspective, in which everything is reciprocal. The description of 'constellations' and 'stars' as the surface on which the author runs implies a sort of metaphorical navigation onto a celestial landscape – but physically embodied by the ground.

Therefore, the reciprocal relationship and equal value given to natural elements, namely earth and air, which are conceptually related to experience of bodily movements, presuppose a positive awareness of both upwards and downwards movements. For this reason, these metaphors are considered as charged with positive value, since they perfectly align with the ecosophy *Interconnect!*: being everything interconnected and equally important, we should reconsider our behaviour towards what lies under our feet. The use of these metaphorical concepts implies the attempt to access something that is not immediately apparent on the surface level, and that it may require effort or a change in perspective to connect with, suggesting a willingness to engage with the world in a deeper and more meaningful way, beyond just what is visible or tangible.

Burnett resists and opposes the Western prevailing cultural evaluation up is good, which could be considered ecologically damaging as it entails a series of conceptual connections with power, social status, economy. This is certainly connected to the growthism debate in Linguistics, since M.A.K. Halliday²⁷ pointed out how impacting the perception of the positive connotation of “growth” is, both in our grammar, and, consequently, in our ideology. The issue of *growthism* raises further reflections that concern both the positive connotation attributed to the growth in languages and cultures, and the extent such growth can be perceived as positive. According to Halliday, the quantitative issue is linked to the limited natural resources present on Earth, and the understanding of this limit is a socio-cultural problem rather than purely a linguistic one. The lexicalized and/or grammaticalized idea in such a vast number of different languages and cultures is not to be considered harmful: in fact, a conceptual metaphor growth is good is highly productive and valid in overcoming cultural barriers that often hinder mutual intelligibility among speakers with different backgrounds. The problem is linked to the fact that humans do not always perceive long-term risks; in this sense, Halliday refers to what Paul Ehrlich claims:

We are good at recognizing and responding to sudden, catastrophic changes; but bad at recognizing and admitting to ourselves what he calls 'slow motion crises' formed by gradual trends and shifts of probabilities. Even a massive change, provided it takes place slowly enough, will simply pass us by²⁸.

From a linguistic standpoint, it is crucial to reshape the ways in which humans conceptualise the world —shifting away from notions of unlimited growth toward a more integrated relationship with the environment and the more-than-human world. This re-conceptualisation can help counter what Halliday termed the “grammatical syndrome,” a set of linguistic patterns that construct a reality increasingly detrimental to human and ecological wellbeing. The dominant cultural narrative that «economic growth is good»²⁹ drives an insatiable pursuit of more — at the expense of planetary health — ultimately fostering ecological degradation through the relentless exploitation of natural resources.

In *The Grassling*, therefore, the narrative brings together an observational approach that draws on scientific modes of inquiry with the personal experience of the writer, whose heartfelt relationship with nature often becomes a journey of extraordinary self-discovery: “I am a wider thing, with strange beatings. I have swallowed the light of flowers and breathed it out. I have listened to the light of grass and typed it out.”³⁰. Burnett’s experience with and in nature allows her to

expand the limits of sensorial experience: the compelling images described in the quotation that rely on metaphorical and synaesthetic occurrences illustrate how contact with nature is a means to transcend the limits of being human. In Burnett's view, we do not end with our physical body, but we can expand into the surrounding world, or we can absorb it, and finally become one with it.

In this spatio-temporal flow, Burnett blurs the boundaries of the geographical setting, jumping from Devon to Embu, Kenya. There are disruptions and discrepancies in the narrative time, mostly by the presence of analepsis as in the following example:

But the thought of coffee has pulled me back twenty-five years and I'm in Embu, in the coffee plantation, racing my cousins down to the river where the sugar cane grew. [...] The adults used to laugh at us: me speaking only English, she only Kikuyo. It didn't matter, we always got each other's gist; lost each other in coffee, found again in sugar.
'What's Kinjo doing now?'
'She passed away. Hadn't you heard?' her eyes roam back over years, continents.³¹

In this passage, the thought of a recurrent element of her childhood (coffee) provokes nostalgia and activates a digression, which significantly starts with a present tense: «I am in Embu». The events described are not mere memories, but they are lived in first person at the time of the narration, as if she really was in that distant place. Moreover, the discovery of her beloved relative's death causes another disruption within the linearity of time, and the boundaries of the topological sphere: «roaming through years and continents» dilutes the time-space dimension, thus reaching a sort of *neutral*³² condition able to provide a sense of relief for the loss of her father:

I lie back in the wet grass, and my eyes close into his image. At the sea, where he taught me to swim; in Kenya, in the long savannah; at the races, in the coat I am wearing; young digging in the garden at home. [...] I feel this too: the grass rooting in the soil. [...] and I feel the moment that the ancestors of these plants arrived, perhaps 400-350 million years ago in the Devonian period, pulling up from water to land³³.

Thus, the contact with the soil originates a series of flashbacks that bring the author close to her father, even after his demise. The use of flashbacks is constant throughout all her work: this literary device is used not only to break the chronological order and geographical setting, bringing the reader to a different place and time, but also to offer a way to alleviate her grief.

These aspects introduce Michail Bakhtin's concept of the chronotope³⁴, literally *time-space*, and the idiosyncratic view of temporal and spatial relationships that Burnett expresses in her narrative. The importance lies in the fact that they are considered intertwined, and time is perceived as the fourth dimension of space. Time, as it is, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. As Bakhtin states,

The chronotope is the place where the knots of narrative are tied and untied. It can be said without qualification that to them belongs the meaning that shapes narrative. We cannot help but be strongly impressed by the representational importance of the chronotope. Time becomes, in effect, palpable and visible; the chronotope makes narrative events concrete, makes them take on flesh, causes blood to flow in their veins. An event can be communicated, it becomes information, one can give precise data on the place and time of its occurrence³⁵.

In Burnett's lines, time becomes observable in the physical encounter with her family's space, in her contact with the land, the grass, the soil: the chronotope lies in the coincidence between her presence in her father's fields and the immediate activation of memory – not only memories of her personal childhood experiences, but also imaginary stories of her ancestors who inhabited that land. Most significantly, I identified the chronotope of the soil which expresses itself at lexical level throughout the whole narrative, as in the made-up word *Grassling*, which embodies the sense of becoming and time duration thanks to the use of the *-ling* formation. This seems the highest moment of interconnection between time and space, as the author transcends her human sensorial limits, becoming a blade of grass rooted in the soil. The chronotope of the soil also takes form by the presence of downward movements that abound in her narrative and that are a starting point for further reflections about the construction of conceptual directional metaphors.

Finally, the bodily downward movement towards the ground triggers the process of rooting which enables the author to feel the connection with nature, with her ancestors and with her father; by touching the soil, and pressing her fingers into it, Burnett can transform herself into a plant, her body contains both blood and chlorophyll, grass, and flesh, human and *more-than-human*. The feeling of becoming part of the space, the fact that skin can merge with soil, and that the time-span has no limits whatsoever contributes to define her chronotopic vision embodied by the soil: «All the skin of me [...] is called to the soil. [...] All the heart of me is called to the pulsing outside: the grass, the birds, the insects; [...] and further, to the beating that continues beyond the earth: to my father's fathers»³⁶.

5. Conclusion

Highly charged with metaphorical meaning, Burnett's narrative depicts a chronotopical dimension in which the grass, the soil, and the whole earth contribute actively to her unexpected transmutation into *more-than-human*, creating a moment of magic, a sense of enchantment and wonder conveyed by her descriptive and immersive writing. The results of the analysis confirm the present case-study as beneficial discourse, as it corroborates each point of my ecosophy *Interconnect!*. Moreover, they suggest that *The Grassling* challenges the traditional mapping of directional metaphors, specifically the conceptualisation of *down*, as it implements the salience of Nature as actor, and it is used to describe a positive transformation: lowering down to the soil brings relief and inner peace.

Furthermore, the evaluations of such metaphors are influenced by the degree of biases and creativity in their use, which can both challenge the conventional associations, proposing new positive meanings. I would suggest, then, the relevance of a conscious use of the downward metaphor in the context of environmentalism, in which it may spread beneficial values such as conservation and respect of, and reconnection with the natural world.

Burnett's dream-like writing seems to be a way to face the impending environmental crisis, by challenging some established stories of anthropocentric Western society for the better, and by providing a new positive perspective, which starts from the reconsideration of downward movements. Recalling inevitably Jane Bennett's vibrant matter, the *more-than-human* world can «act as agent or force with its own trajectories, propensities or tendencies [...]»³⁷ and the power in *The Grassling* is the recognition of a therapeutic function to the earth, to its appeal and vitality.

Note

¹ E. J. Burnett, *The Grassling: A Geological Memoir*. London, UK: Penguin, 2019.

² Burnett's publications include the collections of poems *Of Sea* (2021) and *Swims* (2017), and the monograph *A Social Biography of Contemporary Innovative Poetry Communities: The Gift, the Wager and Poethics* (2017). She is Associate Professor in Creative Writing at Northumbria University and was recently awarded a Leverhulme Research Fellowship (2021-22) for her research on Creative Writing and Climate Change.

³ J. Moran, *A Cultural History of the New Nature Writing*, «Literature & History», vol. XXIII, n. 1, 2014.

-
- ⁴ K. Rigby, *Ecopoetics*, in *Keywords for Environmental Studies*, ed. by J. Adamson, W. A. Gleason, D. N. Pellow, New York, New York University Press, 2016, pp. 79-81.
- ⁵ E. J. Burnett, *Op. cit.*, pp. 67-69.
- ⁶ D. Abram, *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-Human World*. New York, Vintage Books, 1996.
- ⁷ Ivi, p.164.
- ⁸ M. A. K. Halliday, *New Ways of Meaning: The Challenge to Applied Linguistics*, in *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*, ed. by A. Fill, P. Mühlhäusler, London, Continuum, 2001 [1990].
- ⁹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- ¹⁰ Ivi, p. 162.
- ¹¹ D. W. Allbritton, *When metaphors function as schemas: Some cognitive effects of conceptual metaphors*, «Metaphor & Symbolic Activity», volX, n. 1, pp. 33-46.
- ¹² Z. Kövecses, *Metaphor: A practical introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 35.
- ¹³ Z. Kövecses, *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- ¹⁴ E. Wnuk, Y. Ito, *The Heart's Downward Path to Happiness: Cross-Cultural Diversity in Spatial Metaphors of Affect*, «Cognitive Linguistics», vol. XXXII, n. 2, 2021, pp. 195-218.
- ¹⁵ A. Goatly, *The Language of Metaphors*, London-New York, Routledge, 1997.
- ¹⁶ A. Goatly, *Washing the Brain: Metaphor and Hidden Ideology*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2007.
- ¹⁷ Ivi, p. 30.
- ¹⁸ A. Goatly, *Metaphor and Grammar in the Poetic Representation of Nature*, «Russian Journal of Linguistics», vol. XXI, n. 1, 2017, pp. 48-72.
- ¹⁹ A. Stibbe, *Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By*, 2nd ed., London, Routledge, 2021.
- ²⁰ J. Martin, P. R. White, *The Language of Evaluation*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- ²¹ N. Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London and New York: Routledge, 2003.
- ²² *Inter alia* A. Fill, P. Mühlhäusler (eds.), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*. London, Continuum, 2001; P. Mühlhäusler, *Language of Environment, Environment of Language: A Course in Ecolinguistics*, London, Battlebridge, 2003; A. Fill, H. Penz (eds.), *The Routledge Handbook of Ecolinguistics*. London, Routledge, 2018.
- ²³ Based on the evaluation proposed by Stibbe (2021) as a cognitive process in people's mind about whether an area of life is mainly good or bad; its linguistic manifestation, analysed through appraisal theories (Martin and White 2005), is the appraisal pattern, a cluster of linguistic features used to represent that area.
- ²⁴ *Inter alia* J. Martin, *Positive Discourse Analysis: Solidarity and Change*, «Revista Canaria de Estudios Ingleses», n. 49, 2004, pp. 179-200; F. Macgilchrist, *Positive Discourse Analysis: Contesting Dominant Discourses by Reframing the Issues*, «Critical Approaches to Discourse Analysis Across Disciplines», vol. I, n. 1, 2007, pp. 74-94; T. Bartlett, *Towards Intervention in Positive Discourse Analysis*, in *Applied Linguistics*

- Methods: A Reader*, C. Coffin et al. (eds.), Abingdon, Routledge, 2009, pp. 133-147; T. Bartlett, *Hybrid Voices and Collaborative Change: Contextualising Positive Discourse Analysis*, London, Routledge, 2012.
- ²⁵ A. Naess, *The shallow and the deep, long - range ecology movement. A summary*, «Inquiry», vol. XVI, nn. 1-4, 1973, pp. 95-100.
- ²⁶ E. J. Burnett, *Op.cit.*, p. 66.
- ²⁷ M. A. K. Halliday, *Op. cit.*, pp. 175-202.
- ²⁸ *Ivi*, p. 192.
- ²⁹ A. Stibbe, *Op. cit.*, p. 85.
- ³⁰ E. J. Burnett, *Op. cit.*, p. 178.
- ³¹ *Ivi*, p. 58.
- ³² I am referring here to Roland Barthes's definition of the neutral which is a condition that "outplays [...] the paradigm, or rather [...] that baffles the paradigm", where the paradigm is "the opposition of two virtual terms". See R. Barthes, *The Neutral*, trans by R. E. Krauss and D. Hollierm, New York, Columbia University Press, 2005, pp. 6-7.
- ³³ E. J. Burnett, *Op.cit.*, p. 75.
- ³⁴ M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- ³⁵ *Ivi*, p.250.
- ³⁶ E. J. Burnett, *Op. cit.*, p. 77.
- ³⁷ J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

OFFICINA

MICHELE NAPOLITANO

Pulvis et umbra

ABSTRACT: This article analyzes Horace's *Odes* IV.7 focusing on the poem's abrupt shift from an idyllic spring landscape to a meditation on human mortality. While the cyclical renewal of nature compensates for its own losses, human life follows a linear course that ends irrevocably in death. Central to this reflection is the famous sententia *pulvis et umbra sumus*, whose originality lies in its fully metaphorical construction. Through comparison with Greek precedents in Pindar, Sophocles, and Euripides, the study highlights Horace's distinctive reworking of traditional imagery. Drawing on Eduard Fraenkel's interpretation, the essay shows how the poem gradually darkens in tone, transforming seasonal change into a profound meditation on the fragility and finitude of the human condition.

KEYWORDS: *Pulvis*, Horace, Transience of Human Life.

Il settimo componimento del quarto libro delle *Odi* di Orazio si apre con un quadro primaverile che si potrebbe dire persino idilliaco, da *locus amoenus*: le nevi si sono sciolte, l'erba torna a fare verdi i campi, le chiome degli alberi ricrescono, la terra torna a nuova vita, le acque dei fiumi fluiscono placide, più basse di quanto non scorrano, tra le rive, durante l'inverno; la Grazia, nuda, guida le danze delle sorelle e delle ninfe.

Nei versi immediatamente successivi il registro muta però repentinamente. Rivolgendosi al destinatario dei suoi versi, l'amico Torquato, Orazio lo invita a non nutrire speranze di immortalità: il ritmo ciclico delle stagioni è una cosa, altra cosa è il corso lineare della vita che tocca in sorte ai mortali. La primavera presto lascerà il posto all'estate; l'estate all'autunno. Verrà poi la *bruma iners* dell'inverno, e poi di nuovo la primavera. E qui, nell'ode, lo snodo decisivo (vv. 13-16): «*Damna tamen celeres reparant caelestia lunae: / nos ubi decidimus / quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, / pulvis et umbra sumus*».

«A mettere un riparo ai danni celesti provvedono i mutamenti lunari»¹: i *damna caelestia*, ciò che si perde per lo scorrere del tempo, è destinato a essere recuperato, risarcito, in forza del medesimo meccanismo che determina la perdita di ciò che è appena stato, di stagione in stagione, di rinnovo in rinnovo. Ma l'uomo, quando precipiti dove a suo tempo sono finiti il pio Enea e i re di Roma, non è che polvere e ombra.

Il resto del componimento non fa che ribadire, in tinte sempre più cupe, l'idea della caducità della condizione umana: gli dèi non assicurano che all'oggi segua un domani; alle avide mani degli eredi toccherà quel che si è accumulato in vita, giorno dopo giorno. Nulla, dice Orazio al suo Torquato, potrà restituirti al mondo dei vivi: non la nobile stirpe dalla quale provieni, né la tua scelta eloquenza, né la fede sincera con la quale hai sempre onorato gli dèi. Fino alla chiusa del carne, che, nel suo coinvolgere Diana e Ippolito prima, poi Teseo e Piritoo, fornisce alle riflessioni in esso sviluppate il suggello, solenne e incontrovertibile, del mito.

Non sorprende che dell'ode, del resto celeberrima, abbiano scritto in molti. Nessuno forse, però, con più sensibilità e acume di Eduard Fraenkel nel suo gran libro oraziano. Converterà dargli la parola:

Diffugere nives [...] è certamente un componimento rifinito; ma la sua perfezione non dovrebbe farci ignorare la bella ode che lo precorre, *Solvitur acris hiems*. Un raffronto con l'ode più antica dovrebbe aiutarci a scoprire gli aspetti peculiari del componimento più tardo. Entrambe le odi [...] cominciano con il pensiero «l'inverno è finito, la primavera è giunta». Nell'ode a Sestio, però, questo pensiero appare nella sua forma più semplice: oltre alla primavera, è ricordata una sola stagione, l'inverno, che procura, è vero, alcuni piaceri, ma solo dentro le case [...] e che, per il resto, imprigiona e rinserra ogni cosa. Ora esso è passato: godiamoci quindi i molti piaceri della vita all'aria aperta. Questo motivo delle stagioni è considerevolmente ampliato in *Diffugere nives* [...]. [A] differenza di prima, quello che più importa non è il loro contrasto, ma il loro perenne mutamento [...] e la fine che tocca a ciascuna di esse allorché la successiva sopraggiunge e la vince [...]. Così, con un movimento quasi impercettibile, siamo scivolati dall'antitesi tra l'inverno e la primavera all'idea dell'inesorabile mutevolezza di tutte le cose del mondo e da quest'ultima al concetto della caduca natura dell'uomo. Il pensiero sembra incupirsi sempre di più finché l'allegria dell'inizio non è del tutto scomparsa [...]. La morte, e non la primavera, sembra ora essere il tema principale del componimento»².

Quando si muore, così Orazio, non si è più altro che polvere e ombra: *pulvis et umbra*, appunto. Una *iunctura* a tal punto fortunata e famosa da potersi considerare prossima al proverbiale³. Chi però credesse che, in culture quali la greca e la romana, così notoriamente sensibili al tema della caducità delle sorti umane, l'accostamento tra polvere e ombra sia cosa scontata si troverebbe sorprendentemente a mal partito nel tentativo di rintracciare paralleli davvero calzanti⁴. Tra i precedenti greci che si trovano citati negli studi, a partire dalla famosa espressione utilizzata da Pindaro nella *Pitica* ottava (Pind. *Pyth.* 8, 95-96: ἐπάμεροι τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιάς ὄναρ / ἄνθρωπος, «Creature di un giorno, che cosa è mai qualcuno, che cosa è mai nessuno? Sogno di un'ombra l'uomo»⁵), solo

due sembrano sensatamente accostabili al passo oraziano: i vv. 1156-1159 dell'*Elettra* di Sofocle, ἀλλὰ ταῦθ' ὁ δυστυχῆς / δαίμων ὁ σός τε κάμὸς ἐξαφείλετο, / ὅς σ' ὠδέ μοι προὔπεμψεν ἀντὶ φιλάτης / μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιὰν ἀνωφελῆ («Ma questo ce l'ha portato via la nostra sorte sventurata, tua e mia, che mi ha mandato, invece della tua cara sembianza, cenere e un'ombra vana»⁶), nei quali Elettra lamenta il crudele destino che, in luogo delle care sembianze di Oreste, le ha inviato σποδός τε καὶ σκιά ἀνωφελής, ovvero «cenere e un'ombra vana», e, ancor meglio, il sentenzioso fr. 532 Kannicht del *Meleagro* di Euripide, καθανὼν δὲ πᾶς ἀνήρ / γῆ καὶ σκιά· τὸ μηδὲν εἰς οὐδὲν ῥέπει («una volta morto, ogni uomo è terra e ombra: il niente scivola strisciando nel nulla»), anche se nel primo dei due passi l'immagine dell'ombra appare associata alla cenere, che è cosa diversa dalla polvere del passo oraziano. Se la cenere, nel contesto del passo dell'*Elettra*, è un referente molto concreto (Elettra pronuncia i versi appena citati tenendo in mano l'urna nella quale crede che siano contenute le ceneri del fratello)⁷, la forza evocativa della *pulvis* di Orazio, assai vicina, ma forse ancor più vividamente, a quella veicolata da γῆ nel frammento euripideo, risiede nella natura integralmente metaforica dell'immagine ('terra', o 'polvere', appunto, per 'cenere').

L'originalità di Orazio, a più riprese notata dagli studiosi che si sono occupati della *iunctura*⁸, sta soprattutto in questo, se vedo bene: nell'aver avvertito la natura metaforica dell'immagine, tradizionale, dell'ombra e nell'averle associato, diversamente che in Sofocle e in linea, semmai, con Euripide, un sostantivo, *pulvis*, altrettanto metaforico. Il risultato, più che mai felice, è la costruzione di un enunciato che, proprio in forza della sua integrale metaforicità, è in grado di sostenere il peso, non indifferente, del molto impegnativo contenuto sentenzioso che è chiamato a esprimere: la caducità della condizione umana. *Pulvis*, come tutti sanno, ricorre anche nel famoso motto biblico *Pulvis es et in pulverem reverteris* (*Genesi* 3, 19), le parole delle quali Dio si serve per cacciare Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. Parole che, nel greco dei Settanta, suonano: γῆ εἶ καὶ εἰς γῆν ἀπελεύση, a conferma, direi, della sostanziale intercambiabilità di terra e polvere⁹. Ma l'orizzonte di Orazio è molto diverso: in Orazio non si tratta del monito, severo e irrefutabile, di un Dio irato e intransigente. L'orizzonte di Orazio è tutto umano. E in quel *nos* che apre la sentenza credo si possa vedere una sfumatura persino partecipe, se non proprio, sia pur austeramente, commossa¹⁰. Siamo così, dice Orazio al suo Torquato: nessuno escluso. Bene tenerlo a mente, per vivere in pienezza quel che ci è dato, senza lasciare spazio a speranze vane, giorno dopo giorno, nel ciclico alternarsi delle stagioni.

Note

- ¹ Cito la traduzione offerta da Paolo Fedeli e Irma Ceccarelli in *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, introduzione di P. Fedeli, commento di I. Ceccarelli, Firenze, Le Monnier, 2008, p. 324 (da segnalare che poco più avanti, a p. 338, viene proposta una resa alternativa del verso: «Ai danni del cielo sono le lune a mettere riparo»).
- ² E. Fraenkel, *Orazio*, a cura di S. Lilla, premessa di S. Mariotti, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 571-572 [ediz. orig. *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, pp. 419-420].
- ³ Tra le tappe più recenti della fortunata storia del nesso oraziano gioverà ricordare il titolo di uno tra i più cupi e duri tra i romanzi di Antonio Manzini che hanno come protagonista il vicequestore Rocco Schiavone: *Pulvis et umbra*, appunto (A. Manzini, *Pulvis et umbra*, Palermo, Sellerio Editore, 2017).
- ⁴ Notevole, per contro, la fortuna della *iunctura* oraziana nella poesia latina più tarda: un fenomeno studiato da E. Castelnuovo, *Il 'pulvis et umbra' oraziano in alcuni poeti latini tardoantichi*, «Acme», vol. LXVIII, 1, 2015, pp. 179-212.
- ⁵ La traduzione, di Bruno Gentili, è in Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, Milano, Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 1995, p. 229. La fortuna dell'immagine pindarica è documentata in R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2017, pp. 444-446 (nr. 622).
- ⁶ La traduzione, ancora una volta di Bruno Gentili, è in Sofocle, *Elettra*, a cura di F. Dunn, L. Lomiento, traduzione di B. Gentili, Milano, Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 2019, p. 103.
- ⁷ Già piuttosto diverso, quanto a σποδός, l'uso che se ne fa nel cosiddetto *epitafio di Sardanapalo*, che cito di seguito, limitatamente ai vv. 1-5, nel testo stabilito da Lloyd-Jones e Parsons (*Supplementum Hellenisticum*, edd. H. Lloyd-Jones et P. Parsons. Indices [...] confecit H.-G. Nesselrath, Berolini et Novi Eboraci, Walter de Gruyter, 1983, p. 155 [nr. 335]): εὐ εἰδὼς ὅτι θνητὸς ἔφους σὸν θυμὸν ἄεξε / τερπόμενος θαλήσι-
θανόντι τοι οὕτως ὄνησις, / καὶ γὰρ ἐγὼ σποδός εἰμι, Νίνου μεγάλης βασιλεύσας, /
ταῦτ' ἔχω ὅσσ' ἔφαγον καὶ ἐφύβρισα καὶ μετ' ἔρωτος / τέρπν' ἔπαθον· τὰ δὲ πολλὰ καὶ
ὄλβια κείνα λέλειπται, ovvero: «Ben sapendo che nascesti mortale, dà sfogo al tuo desiderio e godi del banchetto. A morire, non avrai alcun piacere. Ora io sono polvere, e fui re della grande Ninive. Questo è tutto quel che ho: quanto mangiai, gli insulti oltraggiosi che inflissi e le gioie che provai con l'amore. Ma i molti e splendidi beni sono tuti svaniti» (trad. Antonia Marchiori in *Ateneo. I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di C. Jacob, vol. II, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 825). Qui è evidente che σποδός, proprio come il *pulvis* di Orazio (ne dirò tra poco), assai più che alludere concretamente alle ceneri di Sardanapalo, si avvicina molto a una metafora per 'nulla'. Sull'*epitafio di Sardanapalo* si veda, adesso, l'ampia discussione ad esso dedicata in R. A. Rohland, *Carpe Diem. The Poetics of Presence in Greek and Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 53 e sgg.
- ⁸ Si vedano, ad esempio, Paolo Fedeli e Irma Ceccarelli, *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV, op. cit.*, p. 338: «La strofa è interamente costruita su una fitta trama di *topoi* e di allusioni a noti contesti di poesia greca e latina: tuttavia nella loro presentazione

Orazio non si è limitato a una pura e semplice ripresa, ma ha profondamente modificato e innovato», e E. Castelnuovo, *Il 'pulvis et umbra' oraziano*, *op. cit.*, pp. 181-184.

⁹ Si veda quanto osserva al proposito E. Castelnuovo, *Il 'pulvis et umbra' oraziano*, *op. cit.*, p. 183, con i passi (da Ennio, Lucrezio e Virgilio) citati a nota 20. Per *pulvis es et in pulverem reverteris* inevitabile, di nuovo, il rimando a R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, *op. cit.*, p. 449 (nr. 626).

¹⁰ Una sfumatura emotiva che appare decisamente rafforzata dalla struttura retorica dell'enunciato, che funziona secondo i canoni della metafora per identificazione, o 'paragone senza ὡς': un procedimento, largamente ricorrente nella poesia greca e latina, per il quale rimando alla densa bibliografia raccolta in E. Dettori, *Due Epicharmeia (fir. 1 e 9, Is. K.-A.)*, «Eikasmos», XX, 2009, p. 134 n. 4. Un conto è dire, insomma, «siamo come la polvere e l'ombra»; ben altro conto è dire la stessa cosa omettendo il 'come', per via di piena e totale identificazione tra *comparandum* e *comparatum*: «siamo polvere e ombra», appunto. La cosa non vale solo per la *iunctura* oraziana, del resto: si pensi al citato σκιάς ὄναρ ἄνθρωπος di Pindaro, al καθανῶν [...] πᾶς ἀνὴρ γῆ καὶ σκιά di Euripide, o ancora all'ἐγὼ σποδός εἰμι dell'epitafio di Sardanapalo o al *pulvis es* della *Genesi*.

JOAN FONTCUBERTA

Jardín de polvo

ABSTRACT: The text is a photographic journey through a garden of dust. Dust, both physical and symbolic, is also the axis of a conceptual garden, a garden of dust, where memory is deposited. Dust is both a trace and a veil: it indicates the imprint of time and obscures what has been.

KEYWORDS: Photography, Joan Fontcuberta, Dust.

Ser visto es la ambición de los fantasmas. Ser recordado, la de la muerte

Aforismo anónimo

Este aforismo anónimo condensa el drama esencial de la imagen fotográfica: su pugna por resistir el olvido, su deseo de fijarse en la memoria. Pero ¿qué ocurre cuando la fotografía abandona su imagen, cuando se desprende de su alma y solo resta el residuo? ¿Qué queda cuando ya no remite a una realidad externa y solo sobrevive como sustrato físico, como vestigio de lo que fue?

Estas imágenes-fantasma habitan los archivos, envueltas en moho, invadidas por microorganismos, heridas por el tiempo. Son documentos que ya no custodian recuerdos ajenos, sino que exhiben su propio deterioro, su trauma material. Imágenes amnésicas que ya no narran historias humanas, sino que revelan una lenta agonía, su regreso al polvo. Y en ese regreso al polvo emerge una poética cósmica: la fotografía, condenada a la desaparición, vuelve al origen, al mismo polvo estelar del que procedemos.

Ese polvo —físico y simbólico— es también el eje de un jardín conceptual, un **jardín de polvo**, donde la memoria se deposita. El polvo es a la vez rastro y velo: indica la huella del tiempo y difumina lo que fue. Desde *Élevage de poussière* (1920) de Duchamp y Man Ray, sabemos que el polvo puede ser material poético. Pero ahora, además, podemos convertirlo en sustancia crítica y creativa, articulando un recorrido que va de la descomposición orgánica a una génesis artificial.

En uno de los corpus que conforman mi trabajo, “Trauma”, he rescatado fotografías alpinas tomadas entre 1902 y 1904 por el príncipe Francesco Chigi. Hoy, estos paisajes majestuosos yacen arruinados por el paso del tiempo, la humedad y el avance del moho. La fotografía, como objeto físico, es devorada por

hongos microscópicos que metabolizan literalmente la memoria. A través de un microscopio electrónico, he retratado la faz de esos organismos, revelando la coreografía invisible del olvido.

Frente a este proceso de erosión, aparece otro corpus: imágenes generadas por inteligencia artificial, creadas a partir del polvo digital de repositorios infinitos. En vez de perder memoria, los algoritmos canibalizan imágenes previas para componer otras nuevas, sin pasado ni cuerpo, nacidas no de la luz sobre un soporte, sino del cálculo abstracto. Una fotografía post-material, que no recuerda, sino que simula.

Ambos conjuntos establecen un vaivén entre naturaleza y artificio, entre memoria y simulacro. Allí donde aún distinguimos los contornos de un abeto real, brotan ya ficciones botánicas, setas alucinadas que evocan un bosque virtual. Si la flor de los Alpes es la edelweiss, la IA la replica en formas mutantes, híbridos florales que parecen salidos del sueño de una máquina. Así, el polvo de lo real da paso al polvo de lo virtual: la alquimia arcana de la emulsión química es sustituida por la alquimia algorítmica del código.

En definitiva, el polvo es aquí más que residuo: es archivo latente, señal de tránsito, umbral entre el ser y el desvanecerse. El jardín de polvo que se propone no es solo un espacio de contemplación, sino de reflexión sobre la memoria y sus transformaciones: lo que recordamos, lo que olvidamos, y lo que —como el polvo mismo— se queda suspendido, flotando, entre ambos.

Joan Fontcuberta, junio 2025.

Serie “Trauma”, 2022



Fig. 1 – Trauma#5874



Fig. 2 – Trauma#9030

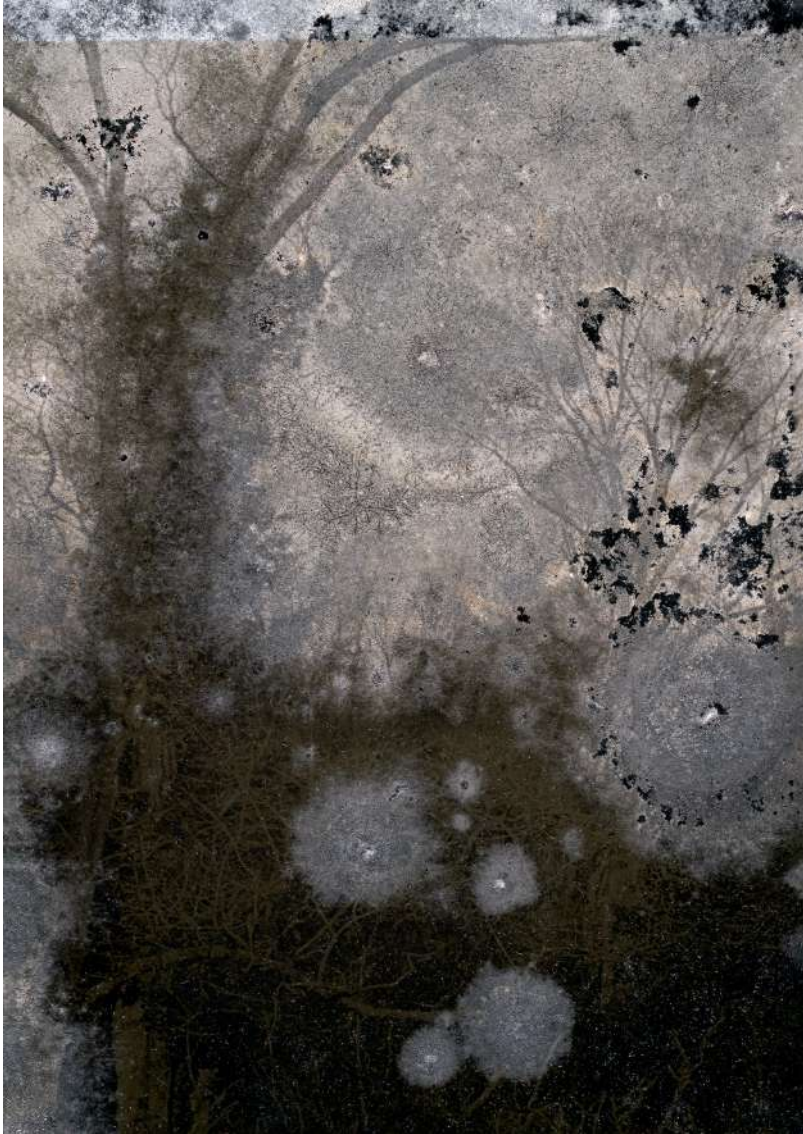


Fig. 3 – Trauma#9178



Fig. 4 – Trauma#9214

Serie “Élevage de poussière”, 2023



Fig. 5 - Élevage de poussière VI (Trauma#2294)

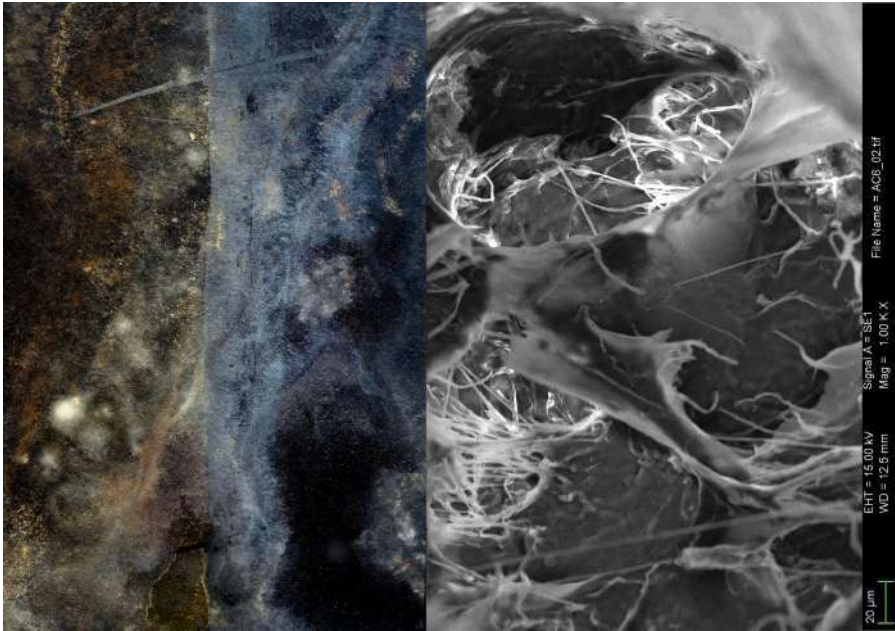


Fig. 6 - Élevage de poussière V (Trauma#2209)



Fig. 7 - Élevage de poussière IV (Trauma#2366)

Serie “De Rerum Natura”, 2024



Fig. 8 – *Noctiphyllum radiatum*



Fig. 9 - *Mycetodendron umbosus*



Fig. 10 – *Mistoflora lucentia*

POIEIN

INGRID MARIA PAOLETTI

Architettura e polvere: la lezione dell'impermanenza

ABSTRACT: This essay reflects on dust and raw earth as foundational materials in architectural culture, interpreting impermanence not as weakness but as a generative condition. Starting from the biblical notion of *afar* – fine, primordial matter – the text explores clay as both geological substance and cultural medium, capable of recording gestures, climates, economies, and collective practices. Through an analysis of earthen construction techniques such as adobe, rammed earth (*pisé*), and sun-dried bricks, the essay situates raw earth within a long architectural tradition that challenges industrial permanence and extractivist paradigms.

Contemporary practices and figures – such as CRATerre, Francis Kéré, Anna Heringer, and recent experiments combining earth with digital fabrication – demonstrate how these materials are being reinterpreted today as environmentally intelligent, circular, and socially embedded. Drawing on philosophical references from Aristotle to Ruskin, the essay argues that dust and clay embody a minimal material condition that enables form, memory, and transformation.

Ultimately, the text proposes raw earth as a critical material through which architecture can renegotiate time, care, and responsibility, shifting from domination over matter to awareness and engagement with it.

KEYWORDS: Raw Earth, Dust, Impermanence, Material Culture, Conscious Architecture.

Il significato del termine ebraico *afar*, che si trova nella Genesi¹, ci viene subito in aiuto nella definizione della materialità della polvere. Esso significa infatti materia fine, primordiale, instabile², e – ancora di più – materia della terra. Nelle Scritture è la terra limosa dei fiumi Tigri ed Eufrate, che impastata con l'acqua genera qualcosa che possa servire a produrre oggetti o muri o ripari. È l'argilla.

Ecco allora la prima relazione fondativa: la polvere è una sostanza della terra, non ancora lavorata dall'uomo, ancestrale e archetipica.

L'argilla è una roccia sedimentaria costituita principalmente da silice e poi da altri minerali, per essere definita tale deve avere una dimensione delle particelle molto sottile, ossia minore di 2 µm (micrometri, cioè millesimi di millimetro). Al di sopra, tra 2–63 µm, si parla di *limo*; oltre i 63 µm, di *sabbia*.

Questa granulometria finissima è responsabile delle sue proprietà tipiche: una notevole capacità di assorbire acqua, una grande plasticità quando umida e un comportamento meccanico peculiare (ritiri, rigonfiamenti).

Se guardiamo agli impieghi, ne osserverei almeno tre declinazioni complementari, come legante, come intonaco di finitura, come materiale da costruzioni.

Come legante è la base di malte e laterizi, dove, stabilizzata, permette di unire in modo coesivo aggregati e conferire resistenza alle strutture; come intonaco di finitura viene utilizzata in forma cruda, sfruttando la sua plasticità e la capacità di regolare l'umidità ambientale, offrendo superfici traspiranti, termicamente stabili e con qualità estetiche naturali; infine, come materiale da costruzione vero e proprio, l'argilla diventa mattone, cotta oppure cruda in forma di blocco o terra compattata, garantendo masse solide, inerzia termica e un'impronta ecologica contenuta, in continuità con una tradizione costruttiva millenaria.

Il terzo è quello che ci interessa di più perché ci risuona rispetto all'architettura.

L'argilla cruda si impone come uno dei materiali archetipici dell'architettura, attraversando le epoche e le geografie non soltanto come mezzo costruttivo, ma come cultura materiale, come sostanza che raccoglie e restituisce i gesti, i climi, le economie e le visioni del mondo di chi la lavora vicino alla terra. In un'epoca in cui la riflessione sulla materia si fa sempre più urgente – per motivi ambientali, ma anche simbolici e politici – l'argilla cruda ritorna non solo come reliquia del passato, ma come materia futura, portatrice di modelli alternativi di abitare.

Tre sono le principali tecniche che ne esprimono la versatilità: l'*adobe* o limo, il *pisé* (o terre battute), e i mattoni crudi essiccati al sole. Ciascuna di queste tecniche costituisce una vera e propria grammatica costruttiva, legata non solo alla disponibilità di risorse, ma anche a forme di sapere condiviso, a tradizioni locali e a modi diversi di intendere il rapporto tra forma e materia.

L'*adobe*, impasto di terra, sabbia e fibre vegetali (come paglia o crine), è modellato in stampi lignei e lasciato essiccare naturalmente al sole. Questa tecnica, diffusa sin dall'antichità in America Latina, nel Maghreb, in Medio Oriente e in Spagna, consente una costruzione modulare e partecipata, legata al ritmo lento del clima e alla cooperazione manuale.

L'*adobe* conserva una massa termica eccellente, è traspirante, economico, ma vulnerabile all'acqua: la sua durata è condizionata dalla cura. In questo senso, potremmo leggere l'*adobe* – nella scia di quanto affermato da Bernard Rudofsky in *Architecture Without Architects*³ – come un gesto «precario ma sapiente», dove il costruire è inseparabile dal vivere e dal mantenere.

Il *pisé*, o terra battuta, si distingue per la sua logica più monolitica: qui la terra (più ghiaiosa) viene compattata a strati dentro casseforme, fino a generare murature dense, stratificate, e spesso di notevole spessore. Diffuso storicamente in Cina, nel

Maghreb, nel sud della Francia e nell'Europa alpina, il *pisé* genera architetture dalla forte presenza materica, dove la forma è il risultato diretto di una pressione, di una energia impressa alla materia. L'effetto estetico è spesso possente e austero, come nei paesaggi del Rhône-Alpes o nei progetti contemporanei di CRATerre (Francia)⁴, che ne hanno rilanciato l'uso in chiave sperimentale. La struttura risultante presenta un'inerzia termica eccezionale, ma richiede protezione dall'acqua e dalla pioggia, pena il degrado.

Una forma più regolare e intermedia è quella dei mattoni crudi semplici, non rinforzati con fibre, ma modellati in forme geometriche utili a essere impilate. Questa tecnica si ritrova in contesti mediterranei e mediorientali, dove la regolarità dei blocchi facilita la costruzione di murature agili, anche se più fragili in assenza di protezioni. Rispetto all'*adobe*, questa soluzione è spesso più compatta ma anche più esigente in termini di manutenzione.

Se in passato questi sistemi costruttivi erano spesso associati alla povertà o al bisogno, oggi assistiamo a un rovesciamento semantico: l'argilla cruda viene riscoperta come materia dotata di intelligenza ambientale, capace di autoregolarsi rispetto a umidità e temperatura, di ridurre l'impatto ambientale del costruire, di essere circolare ante-litteram per la sua capacità di essere riciclata. Architetti come Francis Kéré⁵, Anna Heringer⁶, Martin Rauch⁷ o lo stesso collettivo CRATerre hanno saputo reintrodurre queste tecniche nel linguaggio contemporaneo, talvolta stabilizzandole con calce naturale o pozzolane, talvolta affiancandole a soluzioni innovative, come nel caso del progetto *TECLA* di Mario Cucinella⁸ e *WASP*, costruito in stampa 3D con terra cruda.

La riscoperta dell'argilla cruda è anche una riscoperta del tempo: tempo di essiccazione, di costruzione, di vita utile, ma anche tempo come durata e memoria. Come scrive Gernot Minke⁹, tra i massimi esperti contemporanei di architettura in terra, «il costruire con la terra non è solo una tecnica, è un'attitudine culturale»¹⁰. Una materia povera, eppure eloquente, capace di farsi racconto geologico, gesto collettivo, costruzione ecologica.

Non si tratta, quindi, di un ritorno nostalgico alla terra, ma di un movimento progettuale e critico che mette in discussione l'estrattivismo e l'universalismo dei materiali industriali. La terra cruda, nella sua umiltà, ci obbliga a pensare l'architettura non come esibizione di potere, di ottimismo incondizionato verso il progresso, ma come arte del limite, dell'adattamento, della impermanenza.

In un mondo che ha fatto della costruzione permanente una misura della vanità, l'argilla cruda – fragile, porosa, trasformabile – si propone come resistenza

formale, come occasione per riscrivere il senso dell'abitare: non più dominio sulla materia, ma accordo con essa.

Questa ciclicità riflette la frase: *in polvere tornerai*, non soltanto per la ciclicità ma anche per la capacità di stratificare: le città mesopotamiche si ergevano infatti su strati di rovine polverizzate, che venivano riusate come base.

Allora oggi forse, in tempi di velocità dei processi e di consumismo, nominare le tecniche della tradizione come “vernacolari”, “naif”, “fuori dal tempo”, è riduttivo rispetto alle possibilità semantiche che ogni tecnica necessariamente esprime a modo suo.

Ripensare alla materialità come cultura materiale, come occasione per immaginare processi ibridi a cavallo tra industriale e artigianale credo possa essere un esercizio laico e interessante, perché lascia aperta la porta a una innovazione consapevole, che non si polarizza sugli estremi, ma cerca una mediazione e un equilibrio tra istanze che, a mio parere, è sempre foriero di fertilità.

In un altro punto della Genesi 2,7 si dice:

Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita, e l'uomo divenne un essere vivente.

La polvere come necessità perché esista il soffio che rende vivi, l'argilla come condizione prima per la realizzazione di muri, abitazioni, luoghi costruiti, una “*minima naturalia*” come la chiamava Aristotele che osservando la sostanza materiale e non riuscendo a darsi pace di come riconciliare gli atomi immutabili e passivi di Democrito con l'osservazione di una realtà molto vivace e dinamica, in continuo cambiamento, strutturerò un'alternativa fondata sul concetto di “*minimi naturali*”.

I “*minimi naturali*” sono le parti più piccole in cui si può dividere una sostanza senza perderne il carattere essenziale, rimanendo visibili all'uomo. Che per l'architettura potremmo vedere come quella minima quantità di materia che consente poi tutto il resto, un mattone, un muro, un archetipico arco. Già John Ruskin, nel 1866 in *The Ethics of the Dust*¹¹, sosteneva che la polvere fosse la particella elementare della cristallizzazione e dunque della composizione e scomposizione della materia.

La polvere viene associata facilmente al fragile e all'impermanente. Ma mi sento di sostenere che non c'è nulla di più permanente dell'impermanente, più stabile dell'instabile, più fondativo di una polvere capace di legare, costruire respirando, di “tornare alla terra”, di essere il substrato di una creazione umana perché possiede la caratteristica della plasmabilità. La plasmabilità come

rispondenza al gesto del progettista e del costruttore, corrispondenza di amorosi sensi, capacità di informare l'uno l'altro dell'intento sotteso alla creazione.

La polvere in architettura ci ricorda che non costruiamo solo per realizzare un artefatto o un edificio, ma che costruiamo per costruire, perché è una delle necessità primarie dell'espressione umana.

Note

- ¹ Il versetto esatto si trova nella Genesi 3,19: «Con il sudore del tuo volto mangerai il pane, finché tornerai alla terra, perché da essa sei stato tratto: polvere tu sei e in polvere tornerai».
- ² Fonte dizionario etimologico arabo – online.
- ³ B. Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York, Doubleday, 1964.
- ⁴ D. Gauzin-Müller, P. Doat, L. Fontaine, H. Guillaud, *Earthen Architecture Today*, Expanded Edition, Paris, Museo amàco / CRA Terre, 2017.
- ⁵ A. Lepik, A. Beygo, (Hrsg.), *Francis Kéré: Radically Simple*, Berlin, Hatje Cantz, 2016.
- ⁶ A. Heringer, L. B. Howe, M. Rauch, *Upscaling Earth: Material, Process, Catalyst*, Zürich, Verlag, 2019.
- ⁷ M. Rauch, *Refined Earth: Construction and Design of Rammed-Earth Architecture*, Basel, Birkhäuser, 2021.
- ⁸ M. Cucinella, (with WASP), *TECLA – Technology & Clay*, Massa Lombarda/Milano, Mario Cucinella Architects & WASP, 2020.
- ⁹ G. Minke, *Building with Earth: Design and Technology of a Sustainable Architecture*, 4th rev. ed. Basel, Birkhäuser, 2021.
- ¹⁰ Ivi, p. 43.
- ¹¹ J. Ruskin, *The Ethics of the Dust: Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallization*, New York, John Wiley, 1866.

RUPERT BROOKE

Dust

(December 1909 - March 1910)

When the white flame in us is gone,
And we that lost the world's delight
Stiffen in darkness, left alone
To crumble in our separate night;

When your swift hair is quiet in death,
And through the lips corruption thrust
Has stilled the labour of my breath —
When we are dust, when we are dust ! —

Not dead, not undesirous yet,
Still sentient, still unsatisfied,
We'll ride the air, and shine, and flit,
Around the places where we died,

And dance as dust before the sun,
And light of foot, and unconfined,
Hurry from road to road, and run
About the errands of the wind.

And every mote, on earth or air,
Will speed and gleam, down later days,
And like a secret pilgrim fare
By eager and invisible ways,

Nor ever rest, nor ever lie,
Till, beyond thinking, out of view,
One mote of all the dust that's
I Shall meet one atom that was you.

RUPERT BROOKE

Polvere

(dicembre 1909 - marzo 1910)

Quando in noi la bianca fiamma sarà spenta,
e, perso il piacere del mondo,
staremo rigidi nel buio, lasciati soli
a sgretolarci nella nostra notte;

quando i tuoi capelli leggiadri si placheranno nella morte,
e tra le labbra la spinta corruttrice
avrà quietato l'affanno del mio respiro –
quando saremo polvere, quando saremo polvere! –

non morti, non già indesideranti,
ancora senzienti, ancora inappagati,
percorreremo l'aria, luminosi e guizzanti,
intorno ai luoghi della nostra morte,

e danzeremo come polvere al sole,
e agili, svincolati,
fuggiremo da strada a strada, e correremo
al servizio del vento.

E ogni granello, in terra o in aria,
acquisterà luce e velocità, lungo i giorni,
e come un pellegrino in segreto viaggerà
zelante e invisibile,

senza indugio né riposo,
finché, lungi dal pensare, non visto,
un granello di tutta la polvere che sono io
incontrerà un atomo che eri tu.

Then in some garden hushed from wind,
 Warm in a sunset's afterglow,
The lovers in the flowers will find
 A sweet and strange unquiet grow

Upon the peace; and, past desiring,
 So high a beauty in the air,
And such a light, and such a quiring,
 And such a radiant ecstasy there,

They'll know not if it's fire, or dew,
 Or out of earth, or in the height,
Singing, or flame, or scent, or hue,
 Or two that pass, in light, to light,

Out of the garden, higher, higher. . . .
 But in that instant they shall learn
The shattering ecstasy of our fire,
 And the weak passionless hearts will burn

And faint in that amazing glow,
 Until the darkness close above;
And they will know — poor fools, they'll know! —
 One moment, what it is to love.

Poi in un giardino al riparo dal vento,
scaldati dall'ultimo barbaglio del tramonto,
tra i fiori gli amanti vedranno salire
una dolce e strana inquietudine

sopra la pace; e al di là del desiderio,
un'alta bellezza nell'aria,
e una tale luce, un tal salmodiare,
e una tale fulgida estasi,

che non sapranno se è fuoco o rugiada,
se viene dalla terra o dalle altezze,
se canto o fiamma, profumo o tinta,
o due che passano, nella luce, alla luce,

dal giardino, più in alto, più in alto...

Ma in quell'istante comprenderanno
l'estasi dirompente del nostro fuoco,
e i cuori deboli e impassibili bruceranno

sdilinquendosi in quello stupendo bagliore,
finché l'oscurità si chiuderà sopra di loro;
e capiranno – poveri stolti, capiranno! –
per un momento, cosa vuol dire amare.

trame di letteratura comparata

a cura del Laboratorio di
TECNOLOGIA, NARRATIVA E ANALISI DEL LINGUAGGIO

Proprietà della rivista, sede e amministrazione
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Campus Folcara - Via Sant'Angelo in Theodice
03043 Cassino (FR)
tel. 0776 2993304, 0776 2993420
tecnal@unicas.it

Edizioni Università di Cassino