

NOTIZIA AMORE MIO

di Arturo LANDO

* Arturo Lando, già redattore quotidianista (“il Giornale di Napoli”) e critico cinematografico, insegna Sociologia della comunicazione nell’Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Cura, nello stesso ateneo, il coordinamento scientifico della Scuola di giornalismo attiva dal 2003 in convenzione con l’Ordine Nazionale dei Giornalisti (abilitante all’esame di Stato per l’accesso all’Ordine professionale).

Presentazione per un seminario sulla scrittura giornalistica

I giornalisti sono come i cercatori d’oro del vecchio West. Le notizie? Sono come quelle piccole pietre luccicanti che balenavano a questi avventurieri delle terre selvagge mentre passavano al setaccio la sabbia dei torrenti. Tanto per capirci, se vediamo avvenire sotto i nostri occhi un “fatto”, non abbiamo tra le mani che la sabbia del torrente. Se siamo giornalisti, sappiamo invece come estrarre, da quella sabbia, le piccole pietre luccicanti che tutti di certo chiameranno poi “notizie”. Infatti le mostreremo a tutti – rilucenti come sono – durante i notiziari della sera. Oppure sui giornali del giorno dopo.

Il giornalismo è un grande e romantico gioco che continua ad affascinare molti ragazzi alle prese con la scelta della prima professione. La “notizia” è di certo al centro del gioco del giornalismo così come il “goal” è al centro del gioco del calcio. Accade di giocare a calcio senza aver alcun fiuto per il goal, così come accade di esercitare il mestiere del giornalista senza saper trovare la notizia nel mezzo di semplici “fatti”.

È per questo che, per parlare del giornalismo e della sua specifica capacità di comunicare, occorre spiegare innanzitutto cosa sia una notizia, questo oggetto del desiderio di un’intera professione; occorre mostrare come si estragga la notizia da un semplice “fatto”, quali sono poi i “valori-notizia” e come una notizia – in un certo senso – si possa “costruire”.

Solo dopo aver capito a fondo cosa sia, nel giornalismo, questo goal di nome notizia, si potrà delineare la sua struttura, ovvero il modo migliore con cui una notizia può essere comunicata. Si potrà scoprire quali siano le “fonti” di una notizia e delineare infine la struttura di un articolo giornalistico.

Vi chiedete forse come sperimenteremo in prima persona questo linguaggio nato per comunicare in maniera chiara ed efficace tutto ciò che è nuovo (le notizie possiamo anche chiamarle appunto “nuove”, oppure “news”). Semplice: ci trasformeremo tutti in giornalisti, in inviati speciali di altrettanti giornali: tutti incaricati dal proprio capo di scrivere un articolo su una manifestazione dalla natura piuttosto originale. È un evento culturale e insieme giovanile. Il titolo? “La pagina che non c’era”.

La funzione d'onda di via Merulana

Fra le ultime opere di Gabriele Frasca ricordiamo il romanzo *Dai cancelli d'acciaio* (2011), il saggio *Joyicity. Joyce con McLuhan e Lacan* (2013), la raccolta di versi *Rimi* (2013) e il film con Guido Acampa *Nei molti mondi* (2013).

Dietro la grande orchestrazione linguistica di dialetti innestati nelle ampie volute di un registro ancora manzoniano, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda nasconde ben altro che il dramma d'inurbati connessi un po' a caso al comicamente sinistro «palazzo degli ori» di via Merulana. Nella trama all'apparenza sfilacciata dell'opera non fa capolino difatti la sola compressione delle storture della Storia (la guerra, il fascismo) in un unico fazzoletto di terra, inumidito se mai da un rivolo, direbbe il commissario Ingravallo, di «erotia» (sessualità, erotismo), ma un grande paradosso della fisica teorica di quegli anni, ben frequentata fra l'altro dall'autore, ingegnere proprio nel campo dell'elettricità. Quello che difatti sarebbe divenuto per l'intero Novecento una sorta di tormentone della teoria quantistica, il cosiddetto paradosso EPR, non solo attraversa e motiva i più intricati snodi della trama, ma appare sfacciatamente denunciato sin dalle parole tematiche che Gadda innalza consapevolmente a vessillo dell'opera stessa. Se per davvero si vuole risolvere lo «gliuommero» di Gadda, un groviglio poliziesco che scoraggerebbe anche il migliore degli'investigatori, occorre insomma ripartire dal noto articolo a firma Einstein, Podolsky e Rosen apparso nel 1934 su «Physical Review», e dalle leggi apparentemente paradossali del mondo subatomico.

Andrej Longo, *Come leggere un classico... film*

Biografia di A. Longo: C'era una volta il curriculum di Andrej Longo...

Andrej Longo non ama parlare molto di sé. A lui piace ascoltare soprattutto i racconti degli altri e quello che pensano della vita.

In ogni caso per voi ragazzi farà un'eccezione.

Lui è nato a Ischia e lì per molto tempo ha vissuto. A 12 anni ha scoperto che leggere libri era una cosa meravigliosa. A 13 ha imparato a giocare a scacchi. Dai 14 ai 17 anni se n'è andato in giro per l'Italia con la tenda e il sacco a pelo per fare tornei di scacchi. D'estate ha spesso lavorato a Ischia con il turismo: istruttore di windsurd, bagnino, cameriere, agenzie di viaggio, animatore, eccetera. Ha fatto studi un po' confusi che sono terminati con la laurea al Dams. Poi ha seguito corsi di regia, di cinema e di sceneggiatura e da lì a poco ha cominciato a scrivere per la radio e per il teatro. Più raramente per il cinema.

Ha vinto qualche premio.

Ma il suo sogno era scrivere romanzi. Era una cosa che immaginava sin da ragazzo.

Per scrivere romanzi bisognava però scrivere molte cose inutili così da guadagnare dei soldi e avere poi il tempo per scrivere romanzi.

A un certo punto della vita ha deciso che avrebbe scritto solo quello che gli piaceva. Così ha imparato un altro lavoro, il pizzaiolo. Ha scelto questo lavoro perchè gli piaceva l'odore delle cucine e questi uomini vestiti di bianco che sembravano un po' maghi e un po' dottori. Guarda caso, appena ha cominciato a guadagnare qualcosa con le pizze gli hanno pubblicato il primo libro, Più O MENO ALLE TRE (Meridiano Zero). Subito dopo ha scritto ADELANTE (Rizzoli). Nel 2007 ha pubblicato DIECI con Adelphi. Il libro ha avuto un bel successo ed è stato tradotto all'estero in molti paesi. A quel punto, visto che con la scrittura cominciava a guadagnare anche dei soldi, ha deciso che tanto valeva fare solo lo scrittore. Ha scritto così CHI HA UCCISO SARAH? e LU CAMPO DI GIRASOLI, pubblicato sempre da Adelphi a giugno.

Lui comunque dice che scrivere non è un lavoro vero, perchè lui scriverebbe ugualmente se con le sue storie non guadagnasse un euro. Però dice anche che la scrittura è una cosa seria e bisogna farlo con serietà, onestà e passione.

Che poi alla stessa maniera bisognerebbe vivere.

Questo almeno dice lui.

Il seminario:

Spesso uscendo da un cinema diciamo "Che bel film!" Oppure "Non mi è piaciuto per niente". Però poi in realtà, se qualcuno ci chiedesse "E perchè ti è piaciuto?" avremmo molte difficoltà a spiegare le ragioni del nostro giudizio.

Questo capita anche mangiando un buon cibo.

O quando siamo attratti da una persona.

E quante volte siamo insofferenti e non riusciamo a capirne il motivo?

COME LEGGERE UN CLASSICO... FILM non ha certo la pretesa di cancellare magicamente ogni domanda. Magari!

Però vuole svelare alcune tecniche in grado di affinare la capacità di comprendere un film (e indirettamente la realtà) nei suoi più profondi significati.

Tecniche che partono dalla scrittura cinematografica. E che al tempo stesso si basano sulla trasposizione visiva della stessa scrittura.

In pratica il seminario si baserà sulla visione di un film (scelto da me) che sarà sezionato

scena per scena così da entrare nei segreti della scrittura e soprattutto della lettura del film.

E per finire i partecipanti saranno coinvolti con continue domande, così da permettere loro una collaborazione attiva al seminario.

In quel bar non spengono mai la luce. La transcodificazione. Caina: storia di un libro, dal romanzo, al teatro, al cinema

Davide Morganti: Napoli 1965

romanzi: *Moremò* (Avagliano, 2006)

L'asciutto e la marea (Avagliano, 2008)

Caina (Fandango, 2013)

Collabora con «Il Mattino».

L'incontro intende affrontare il processo di riscrittura e trasposizione di un romanzo che diventa testo teatrale e (forse) film. *Caina*, a dire il vero, è stato innanzitutto un racconto, *La Malagrazia*, pubblicato nel 1999, poi romanzo, *Caina*, testo teatrale e infine sceneggiatura. Attraverso i vari testi, di cui leggerò alcuni brevi brani, cercherò di spiegare la trasformazione della storia, della pagina, la necessità delle commistioni e delle interpolazioni; di come, insomma, un testo, certe volte, non resta mai veramente fermo.

● **Apollonia Striano, *Il romanzo di formazione: “Giornale di adolescenza” di E. Striano***

Quali sono le caratteristiche di un romanzo di formazione? A questa complessa domanda si potrebbe rispondere in maniera articolata, magari enumerando le codificazioni/definizioni proposte dalla teoria letteraria oppure spingendosi ancora oltre, per attingere dall'ampio formulario offerto dall'ambito (altro eppure attiguo alla letteratura) delle scienze della formazione. Proprio per la pluralità delle possibili risposte, il seminario proposto tenterà di seguire un percorso specifico: sarà incentrato sul primo romanzo dello scrittore napoletano Enzo Striano, *Giornale di adolescenza*, nel quale la rievocazione di quattro anni (1936-1940) della vita del giovane protagonista Mario Morrone viene a coincidere con la rievocazione del rapido precipitare dell'Italia verso la rovina della Seconda Guerra mondiale. La città in cui si svolgono i fatti è una Napoli popolare e piccolo borghese, mortificata e grigia, come tutto il Paese. In quella che Giulio Ferroni definisce «una particolare, non eroica odissea di un ragazzo alla ricerca di se stesso entro un mondo povero e vuoto», Striano segue ogni fase dell'evoluzione del ragazzo, nel suo faticoso, a volte doloroso tentativo di capire se stesso («diventerò mai una persona?») e il mondo che lo circonda, mentre grandi avvenimenti sconvolgono drammaticamente la realtà. Per questa sovrapposizione di piani, la vicenda di Mario acquista profondità prospettica e, insieme, la valenza di un documento; il romanzo sembra così inclinare verso il genere “storico”, quasi anticipando la particolare capacità dello scrittore di raccontare gli snodi più significativi del passato, che si rivelerà pienamente nella sua opera più matura *Il resto di niente*.

Apollonia Striano, dottore di ricerca in Italianistica e dottoranda in Letterature romanze, insegna Letteratura italiana presso l'Università di Napoli L'Orientale, si è occupata, fra l'altro, di Novecentismo, di riviste letterarie del secondo Novecento, dell'Archivio di Gherardo Marone. Suoi contributi sono in «Nord e Sud», «Filologia e Critica», «Otto/Novecento», «La Modernità Letteraria», «Sinestesie». Dal 2007 collabora alle pagine culturali di «la Repubblica» (Napoli).

IMAGERY

PAROLA, SENSO, IMMAGINE

PAOLO TRAMA, docente di Materie letterarie alle Scuole superiori, si occupa di tecniche di scrittura e di saggistica letteraria, con studi su Dante, Manzoni, Montale, Landolfi. Ha condotto laboratori di scrittura presso varie scuole, il Comitato di Napoli della Dante Alighieri e l'Università di Napoli "l'Orientale" e ha tenuto corsi di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Seconda Università di Napoli. Ha pubblicato un saggio sulle presenze animali nella scrittura di Tommaso Landolfi (*Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Salerno 2006) e, in collaborazione con Paolo Graziano, un curriculum sulla scrittura per le scuole superiori (*Il piacere della scrittura. Laboratorio di analisi e produzione testuale*, Simone 2008). Sta portando a termine la stesura di un volume sull'*imagery* nella *Commedia* di Dante (*L'immagine e il senso. L'imagery della Commedia nel dantismo anglosassone*).

Tutto il bello di questo mondo consiste nella immaginazione che si può paragonare alle parole e alla costruzione libera varia ardita e figurata [...] la forza e l'evidenza consiste nel destar l'immagine dell'oggetto, non mica nel definirlo dialetticamente [...].

[G. Leopardi, *Zibaldone* 111; 30 aprile 1820]

Un'immediata quanto semplice formulazione iniziale della domanda può essere la seguente: cosa si intende per *imagery* di un testo letterario? La sua conseguente, ulteriore articolazione implica una serie di altre questioni: come mai in italiano questo termine non viene quasi mai tradotto (così come, del resto, accade per il corrispondente francese *imagerie*)? E, ancora, in un'ottica più problematica, ci si potrebbe chiedere: *aimagery*, parola il cui impiego è indubbiamente spesso abusato, è sotteso solo un concetto vago, approssimativo– e dunque una prassi critica impressionistica? O, piuttosto, è possibile ricostruire una sua condivisa e precisa definizione e, di conseguenza, attribuirle una sua validità teorico-metodologica?

La scommessa è quella di ritagliare un variegato ma ben definito ambito di ricerca, acclimatatosi in prevalenza in area anglosassone, in cui è stato elaborato un peculiare metodo d'indagine sul testo. I diversi contributi che vanno a comporre tale sorta di arcipelago teorico-critico, adottano il termine

imagery come modello di testualità legato a più o meno rigorosi protocolli di *close-reading* e di analisi strutturale-retorica, assumendo quale oggetto peculiare di analisi le cosiddette 'immagini'. In realtà, si tratta di complessi o sistemi di immagini prodotti attraverso mezzi verbali e impiegati in ambito letterario, la cui funzione sarebbe quella di sollecitare, spesso in maniera subliminale, l'esercizio dei sensi del lettore in assenza dell'oggetto esperito e percepito. Nei contributi più attenti a una discussione ponderata della validità teorica del termine – e quindi di una sua fecondità euristica nelle applicazioni testuali – è ben radicata una peculiare attenzione alle procedure di ricezione innescate durante la lettura. Tale marcata tensione *reader-oriented* implica un evidente sforzo di superare il privilegio accordato di frequente al dominio visivo, come dimostrano le retoriche antiche e medievali, in vista di un non secondario obiettivo – quello di elaborare un modello teorico in cui le immagini verrebbero percepite dal lettore nella forma di rappresentazioni mentali e cinestetiche, attraverso la partecipazione attiva sia della componente cognitiva che di quella emotiva

Dal punto di vista della genealogia e della fortuna del termine, si vedrà che, proprio in area anglosassone, all'interno di un ramificato e ampio settore degli studi su Shakespeare, a partire dagli anni Trenta del Novecento, si è sviluppato un vero e proprio dibattito critico intorno alla definizione del termine e alla sua validità concettuale e metodologica. Di non secondaria rilevanza, anche in qualità di segmento significativo della ricezione dantesca nel mondo anglosassone, è infine quel filone di ricerca, altrettanto ricco e sfaccettato, che a breve distanza cronologica ha posto al centro del suo interesse l'*imagery* dantesca, in particolare quella disseminata nella *Commedia*.

La bibliografia fornita fa riferimento ai diversi snodi problematici scaturiti dall'indagine sul termine. Si va dai tentativi definitivi (Lewis, Brooke-Rose, Cuddon) alle riflessioni epistemologiche e metodologiche intorno a un suo impiego rigoroso, elaborate in campi disciplinari differenti, soprattutto in ambito filosofico (Wittgenstein, Wunenburger) e psicologico (la cosiddetta '*mental imagery*', tanto discussa nelle scienze cognitive) e in quello della teoria letteraria (Richards). Altri doverosi riferimenti sono quelli più 'applicativi', relativi cioè alla storia della fortuna e dell'applicazione del termine, con particolare attenzione ai già citati studi su Shakespeare (Spurgeon, Clemen) e su Dante (Singleton, Brandeis, Lansing, Gibbon). Infine, sarà da operare una rapida ricognizione del grado di specificità del termine rispetto alle definizioni di tropi come metafora e paragone, le quali, circolate nella tradizione di lunghissimo corso delle tassonomie retoriche antiche e medievali, per quanto in gradi diversi, sono tutte riconducibili alle riflessioni aristoteliche contenute nella *Poetica* e nella *Retorica* (Aristotele).

IMAGERY

PAROLA, SENSO, IMMAGINE

Tutto il bello di questo mondo consiste nella immaginazione che si può paragonare alle parole e alla costruzione libera varia ardita e figurata [...] la forza e l'evidenza consiste nel destar l'immagine dell'oggetto, non mica nel definirlo dialetticamente [...].

[G. Leopardi, *Zibaldone* 111; 30 aprile 1820]

1. FILOSOFIA, PSICOLOGIA E RETORICA

- WUNENBURGER 1999

Jean Jacques WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999

«Non si dà rappresentazione di un oggetto senza la mediazione corporea dei sensi. Ora, le attività sensorie sembrano tutte presiedere alla nascita delle immagini: vista, udito, olfatto, gusto, tatto, ovvero l'intero polipaio dei cinque sensi, ai quali bisogna aggiungere la sinestesia corporea interna, l'immagine formata dalla mimica gestuale e la creazione specifica di immagini mediante la voce nell'espressione linguistica.» (p. 15)

«assistiamo, fin dall'antichità, al riutilizzo dello stesso lessico per designare non più immagini visive, bensì certe formazioni linguistiche che comportano contenuti concreti: otteniamo così il vocabolario retorico che designa l'immagine letteraria come presentazione sensibile, comparazione, metafora.» (p. 10)

«Per illustrare il primo aspetto, basti pensare alla retorica antica, che, per accrescere l'efficacia del discorso, da un lato esalta gli effetti sonori della voce, dall'altro cerca di applicare alla lingua la funzione ostensiva del visivo, modellando il discorso come un quadro. Per Aristotele la retorica ha il compito di rendere vivi i pensieri descrivendo le azioni proprio come se le dipingesse: «Io dico che le parole dipingono, quando significano le cose in atto» [*Retorica*, III, II, 1412a3].» (p. 35)

«la metafora [...] è diventata, nell'antichità, un termine comprensivo dell'insieme delle procedure di espressione per immagini.» (p. 55)

«Se per la sua etimologia e la sua storia l'immagine intrattiene un rapporto privilegiato con le rappresentazioni visive, il termine è comunque applicabile anche a rappresentazioni linguistiche (la metafora, ad esempio). L'immagine letteraria, gemella dell'immagine visiva, rientra così nella categoria delle immagini, con una procedura analogica semanticamente motivata, anche se introduce un elemento di forte eterogeneità per via delle esperienze mentali che essa comporta.» (p. 26)

«L'immagine è qui concepita come una modalità particolare del linguaggio, una modalità che introduce nella sfera dei segni generalmente astratti e arbitrari una dimensione concreta, sensibile, affettiva, emozionale, poetica o cosmica.» (p. 53)

«la funzione visiva e la funzione linguistica costituiscono sì due canali divergenti della

produzione di immagini senza tuttavia presupporre che tale ramificazione equivalga a un taglio netto.» (p. 54)

«Innanzitutto l'immagine letteraria trae un indubbio vantaggio dal fatto di non essere trattata come un elemento lessicale isolato [...]. La sua dinamica e la sua profondità appaiono ben più chiaramente nella costruzione sintagmatica, nella frase in rapporto alla parola, nel racconto in rapporto alla frase. L'espressione linguistica, infatti, accoglie e dispiega l'immagine all'interno di un disegno globale del senso che si attualizza al meglio nella scala di un discorso complesso.» (p. 58)

- THOMAS 2010

Nigel J.T. THOMAS, a.v. 'Mental Imagery', in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/>

«Molto spesso, le esperienze *imagery* vengono comprese dai loro soggetti come echi, copie, o ricostruzioni di esperienze percettive effettive dal loro passato; altre volte, possono sembrare anticipare esperienze future possibili, spesso desiderate o temute. Così, l'*imagery* è spesso stata ritenuta giocare un ampio ruolo, anche centrale, sia nella memoria [...], che nella motivazione [...] Comunemente, si ritiene anche essere coinvolta centralmente nel ragionamento visivo-spaziale e nel pensiero inventivo e creativo. In effetti, in accordo a una a lungo dominante tradizione filosofica, gioca un ruolo centrale nei processi di pensiero, e provvede al terreno semantico per il linguaggio. Ad ogni modo, nel corso del secolo ventesimo, vigorose obiezioni sono state sollevate contro questa tradizione, ed essa venne largamente ripudiata. Più recentemente, ha iniziato a ritrovare alcuni difensori.»

«“lo sforzo instancabile di Wittgenstein [è stato] quello di relegare le immagini mentali a un ruolo meramente secondario”. Egli rigettò con determinazione il punto di vista empiricista, secondo cui pensare è primariamente un gioco di immagini, secondo cui il linguaggio è semanticamente radicato nell'*imagery*, e secondo cui il ruolo principale del linguaggio è comunicare i risultati dei nostri processi di pensiero interni, immaginali, agli altri. Piuttosto, Wittgenstein pensava al linguaggio stesso come veicolo preminente del pensiero e riteneva che i significati delle espressioni linguistiche scaturissero dai vari usi in cui esse fossero impiegate. Egli vide così che non c'era alcuna necessità (e nessuno spazio) perché il linguaggio fosse semanticamente radicato in qualche forma di rappresentazione. A supporto di questa posizione, si sforzò di mostrare come l'immagine (la sola vera candidata per questo ruolo) poteva non essere il terreno semantico del linguaggio, e si è ampiamente pensato che ci sia riuscito.»

2. TEORIA LETTERARIA

- FRYE 1957

Northrop FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 [ediz. orig.: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957]

«La forma di una composizione poetica, ciò a cui ogni particolare in essa si riferisce, è identica, esaminata sia in quiete sia in movimento lungo tutta l'opera dall'inizio alla

fine, allo stesso modo che una composizione musicale ha la stessa forma sia che studiamo la partitura sia che ascoltiamo l'esecuzione. [...]

Uno dei motivi per cui noi siamo portati a pensare al simbolismo letterario esclusivamente in termini di significato, è che non possediamo una parola la quale indichi il complesso delle immagini in movimento[in corsivo nel testo] in un'opera letteraria» (p. 110)

«La critica formale inizia con l'esame dell'*imagery* della poesia al fine di scoprire il modulo distintivo. Le immagini ricorrenti, o più spesso ripetute, danno, per così dire, la tonalità, e le immagini modulanti, isolate ed episodiche vanno viste in rapporto a essa, nell'ambito di una struttura gerarchica che è l'analogia critica della forma della poesia stessa. Ogni poesia ha il suo particolare nastro spettroscopico di immagini dovuto alla necessità del genere cui appartiene, alle predilezioni dell'autore e ad infiniti altri fattori.

Nel *Macbeth*, per esempio, le immagini del sangue e dell'insonnia hanno importanza tematica, come è naturale in una tragedia di uccisione e di rimorso. Nel verso: «Facendo del verde un rosso», i colori sono di intensità tematica diversa. Il verde è usato causalmente e per contrasto: il rosso, essendo più aderente alla chiave dell'opera nel complesso, è assai simile alla ripetizione dell'accordo di tonica in musica. [...]

La forma di una poesia non muta, sia che la si esamini come narrazione, sia come significato; perciò la struttura dell'*imagery* del *Macbeth* può essere esaminata sia come modulo derivato dal testo, sia come ritmo di ripetizione che giunge alle orecchie di un uditorio.» (pp. 113-114)

- RICHARDS 1924

Ivor Armstrong RICHARDS, *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, 1961
[*Principles of Literary Criticism*]

«Le qualità sensoriale delle immagini, la loro vivacità, chiarezza, ricchezza di particolari e così via, non hanno alcuna relazione costante con i loro effetti. Immagini che differiscono sotto questo aspetto possono avere degli effetti molto simili. Si è sempre attribuita troppa importanza alle qualità sensoriali delle immagini. A dare efficacia ad un'immagine, non è tanto la sua vivacità quanto il suo carattere di evento mentale stranamente connesso con una sensazione. L'immagine è una sopravvivenza della sensazione, che ha con questa legami del tutto sconosciuti. E a determinare la nostra reazione intellettuale ed emotiva è molto più questa sua natura di segno rappresentativo di una sensazione che la sua rassomiglianza sensoriale ad una sensazione. [...]

In altri termini, ciò che conta non è la *rassomiglianza* sensoriale di un'immagine alla sensazione che ne è il prototipo, ma qualche altro rapporto, che per ora rimane sconosciuto e nascosto nei labirinti della neurologia. Bisognerebbe quindi stare attenti ad evitare la naturale tendenza a credere che quanto più un'immagine è chiara e vivida tanto maggiore sia la sua efficacia.» (p. 111)

- CUDDON 1998

John Anthony Bowden CUDDON, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, revised by C.E. Preston, Blackwell, 1998, *a.v.*, p. 413

«*Imagery* come termine generale copre l'uso del linguaggio per rappresentare oggetti, azioni, sentimenti, pensieri, idee, stati mentali e ogni esperienza sensoria o extrasensoria. Un'«immagine» non significa necessariamente un quadro («picture») mentale. Anzitutto, dobbiamo distinguere tra il letterale, il percettivo e il concettuale.»
«Molte *immagini* (ma non per forza tutte) sono veicolate dal linguaggio figurativo, come in: metafora, paragone, sineddoche, onomatopea e metonimia. Un'immagine può essere visiva (pertinente all'occhio), olfattiva (odorato), tattile (tatto), uditiva (udito), gustativa (gusto), astratta (nel qual caso si appellerà a ciò che può essere descritto come intelletto) e cinestetica (pertinente al senso del movimento e dello sforzo fisico)»

- RICHARDS 1936

Ivor Armstrong RICHARDS, *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967 [ediz. orig.: *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1936]

«Le parole «figura» e «immagine» traggono in inganno in modo particolare e più delle altre. Tutte e due stanno a volte per l'intera coppia di elementi e a volte per un elemento di essa, il veicolo, opposto all'altro. E, come se non bastasse, introducono una confusione ulteriore suggerendo che l'immagine è una copia o replica di una qualche percezione sensoriale, ed hanno indotto così gli studiosi di retorica a pensare che una figura retorica, un'immagine, o una comparazione fatta per mezzo di immagini, debba avere qualcosa a che fare con la presenza di immagini (intese nell'altro senso) nella mente.»

«Non si riconoscerà mai abbastanza fermamente che il modo in cui una figura retorica funziona non ha necessariamente nulla a che fare con il modo in cui le immagini, intese come copie o repliche di percezioni sensoriali possono stare, per lo scrittore o per il lettore, a sostegno delle parole di cui essa è composta [...] Perché le parole possono far tutto senza le immagini intese in quel senso, e non dobbiamo quindi presumere, nella nostra teoria generale, che esse siano in alcun modo necessarie.» (pp. 93-94)

- BROOKE-ROSE 1958

Christine BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958 pp, 23-24

«La metafora, in questo studio, è ogni sostituzione di una parola con un'altra, o ogni identificazione di una cosa, concetto o persona con un'altra. Il mio interesse è rivolto a come questa sostituzione o identificazione è operata attraverso le parole.» (pp. 23-24)

«The confusion between metaphor and comparison is, however, almost as irritating» (p. 13)

«L'uso del termine «immagine» per coprire sia quello di metafora che quello di simbolo letterale o di descrizione è confusivo ma frequente nella critica moderna.» (p. 34)

«l'approccio per domini può includere anche temi, affermazioni letterali e descrizioni sotto il termine 'imagery', che finisce per significare ogni cosa menzionata dal poeta.» (p. 13)

3. CRITICA LETTERARIA: SHAKESPEARE

- SPURGEON 1935

Caroline SPURGEON, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*[1935], Cambridge University Press, 2004

«[le immagini] come documenti, anzitutto per aiutarci a rivelare l'uomo stesso e, secondariamente, per gettare una luce ravvivante sui singoli drammi» (p. 11)

«come l'uomo sotto una pressione emotiva non darà segni di essa negli occhi o nel volto, ma la rivelerà in una qualche tensione muscolare, il poeta involontariamente denuda le sue più intime passioni e avversioni, osservazioni e interessi, associazioni di pensiero, attitudini della mente e credenze, dentro e attraverso le immagini («images»), i quadri («pictures») verbali che egli disegna per illuminare qualcosa di alquanto differente nel discorso e nel pensiero dei suoi personaggi.» (p. 4)

«Si potrebbe facilmente dedicare un volume per giungere a una definizione di un'immagine, elaborandola, difendendola e illustrandola, e per discutere cosa siano una metafora e la filosofia che da essa è presupposta.» (p. 6)

«Sento che ogni elaborata discussione definitoria sarebbe qui davvero di dubbia utilità, perché, per quanto si possa discuterne, poche persone concorderebbero pienamente circa ciò che costituisce un'immagine e ancora meno circa ciò che costituisce un'immagine poetica.» (p. 8)

«Uso il termine 'immagine' qui come l'unica parola disponibile per coprire ogni tipo di similitudine, così come ogni tipo di ciò che è in realtà una similitudine compressa – la metafora. Suggestivo di spogliare le nostre menti del riferimento che il termine porta con sé alla sola immagine («image») visiva, e considerarlo, per il presente proposito, come connotante qualsiasi quadro («picture») immaginativo o altra esperienza, disegnata in ogni tipo di modalità, che può essere giunta al poeta, non solo attraverso qualcuno dei suoi sensi, ma altresì attraverso la sua mente e le sue emozioni, e che egli utilizza, nelle forme della similitudine e della metafora nel loro senso più ampio, per i fini dell'analogia.» (p. 5)

«come ben sa il poeta – non diversamente, del resto, dal veggente e dal profeta – è solo attraverso queste occulte analogie, che alle più grandi verità, altrimenti inesplicabili, si può dare una forma o una struttura, capaci di essere afferrate dalla mente umana» (p. 7)

4. CRITICA LETTERARIA: DANTE

- LEWIS 1948

Clive Staples LEWIS, *Imagery in the last eleven cantos of Dante's "Comedy"*, in *Studies in Medieval and Renaissance literature*, Cambridge University Press, 1966, pp. 78-93

«Uso la parola *Imagery* per coprire Metafora, anche quelle metafore che si annidano in una parola singola e delle quali né il poeta né il lettore hanno necessità di essere sempre consci, e anche alcune che possono essere sospette di essere, in senso

filologico, quasi ‘morte’ [...]«Cioè, includiamo ogni appello all'esercizio immaginato dei cinque sensi, sempre fatta eccezione per quelle immagini che sono direttamente rappresentate come parti della storia di Dante e che apparirebbero sullo schermo se qualcuno (che Dio perdoni) ne facesse un film. Così, *rorate lo alquanto*, in XXIV, 8, è uno *specimen* dell'*Imagery* che ci apprestiamo a studiare: ma l'Empireo stesso, o la stessa Beatrice, non lo sono [...].L'obiettivo è quello di sorprendere l'immaginazione del poeta nel suo intimo funzionamento, di evidenziare quella incessante orchestrazione che accompagna il suo dramma e che, per quanto possa sfuggire alla nostra attenzione mentre essa è concentrata sul palcoscenico, probabilmente contribuisce nel più alto grado all'effetto totale.» (p. 78)

- SINGLETON 1954

Charles S. SINGLETON, *Elementi di struttura* (1954) [trad. it. di: *Dante Studies 1 – Elements of Structure*, Cambridge, Massachussetts,], in SINGLETON 1999, pp. 13-129
 «L'intero viaggio nell'aldilà va oltre il linguaggio metaforico, non è riducibile alla specie di allegoria entro cui ha avuto origine. Quando la figura di quest'uomo vivo, questa persona in cui anima e corpo sono ancora uniti, varca la porta dell'Inferno, il poema abbandona la doppia visione, ben riconoscibile e familiare, con cui era iniziato, e perviene a una visione singola ed assolutamente singolare, cioè a dire, a un viaggio singolo: a una visione resa fisicamente sensibile, che possiede una corposità e una forza di persuasione quali non si sarebbero potute attendere dall'inizio.» (p. 30)
 «il viaggio reale e letterale, irriducibile, il “suo” viaggio oltremondano, richiamerà spesso alla mente quell'altro viaggio in cui ci aveva posto la scena del prologo» (p. 31)

Allor fu la paura un poco queta,
 che nel lago del cor m'era durata
 la notte ch'i' passai con tanta pietà.
 E come quei che con lena affannata,
 uscito fuor del pelago a la riva,
 si volge a l'acqua perigliosa e guata,
 così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
 si volse a retro a rimirar lo passo
 che non lasciò già mai persona viva.
 Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
 ripresi via per la piaggia diserta,
 sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.

[*Inf.*I, 19-30]

«La figura che vediamo qui ora, la figura in carne ed ossa che si trova su questa «piaggia», si sta incamminando (prima che noi lo si sappia) verso una porta dell'Inferno che non è una metafora e verso un viaggio che non è neanche esso una metafora.» (p. 29)

«Quel corpo è stanco per la fatica di uscir fuori da quell'acqua; e quando si incammina sulla spiaggia (una spiaggia!) deserta, esso non può esser più richiamato indietro o ridotto a metafora.» (p. 30)

- BRANDEIS 1960

Irma BRANDEIS, *The Ladder of Vision. A Study of Dante's Comedy*, London, Chatto & Windus, 1960

«Se si studiano [...] queste immagini nel loro distribuirsi lungo il corso del poema, si giunge a essere sicuri che qualcosa di più interessante della tendenza individuale dello sguardo dell'Alighieri, e di più potente della tradizione o dell'innovazione letteraria, è qui all'opera.» (p. 144)

«L'*imagery* non è in prevalenza di un tipo, né è un *bouquet*. Soprattutto, essa varia e si sviluppa in corrispondenze ravvicinate e rivelatorie con la crescita del pellegrino protagonista; e non per un piano consapevole, ma per l'azione di un'immaginazione poetica che risponde *pienamente* alla qualità di ogni momento successivo dell'esperienza.» (pp. 144-145)

«In altre parole, l'*imagery* della metafora e dell'analogia riflette la crescita della comprensione del pellegrino nel suo progresso dalla Selva Oscura della cecità spirituale, attraverso la graduale acquisizione dell'*insight* nell'ordine universale, fino al punto in cui egli non solo riesce a "leggere" tutte le pagine squadernate del "libro" dell'universo, ma riesce ad abbracciare in un singolo sguardo quell'intero ricostituito.» (p. 145)

Biografia Benedetta Gargano, *Sceneggiare un classico*

Benedetta Gargano nasce a Napoli nel 1969 e cresce nella convinzione di voler diventare scrittrice. Così, per incoerenza o forse mancanza di coraggio, quando è il momento di iscriversi all'università sceglie la facoltà di architettura. A cambiare il corso della sua vita - o almeno di quella lavorativa - è l'apertura, a Torino, della Scuola Holden al cui master in tecniche della narrazione partecipa nel 1994, diplomandosi due anni dopo con una specializzazione in sceneggiatura. Da allora ha lavorato per il cinema, ma soprattutto per la televisione. Dal 2000 infatti scrive per Un Posto Al Sole, sia come scriptwriter che come storyliner. Nel 2011 poi, volendosi cimentare con un tipo diverso di scrittura, ha aperto il food blog La Gastronomica Volante Stanislavskij, che al momento è seguito da circa cinquantamila lettori.

«Se ne scrivono ancora». La lirica del secondo novecento

La citazione nel titolo è tratta da una poesia di Sereni (*I versi*) che sarà inserita nel corpus da me analizzato.

La lezione sarà strutturata in due momenti: un cappello di più o meno un quarto d'ora di discussione sullo statuto del genere lirico nel secondo novecento (e nei giorni nostri); un secondo momento di lettura dei testi, in modo da problematizzare il "come" leggere la poesia contemporanea.

BERNARDO DE LUCA (Napoli, 1986) è dottorando presso l'Università di Napoli "Federico II", con una tesi dedicata alla poesia di Franco Fortini. I suoi campi di interesse vanno dalla storia della retorica alla metaforologia dantesca, fino alla letteratura odepórica del Novecento; su quest'ultimo argomento si veda la voce *Scrittori in viaggio*, redatta con Domenico Scarpa, per il terzo volume dell'*Atlante della letteratura italiana*, Einaudi 2012. Membro della redazione della rivista di cronache e disegni «Napoli Monitor», suoi contributi sono presenti nei volumi collettivi *Terre in disordine*, minimum fax, Roma 2009 e *Sangue amaro*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2010.