

# SigMa

---

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

---

2/2018



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA



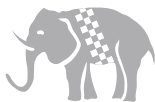
# SigMa

---

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

---

2/2018



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

©  Associazione Sigismondo Malatesta  
<http://www.sigismondomalatesta.it>  
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

**Associazione Sigismondo Malatesta**

Rocca Malatestiana  
via Rocca Malatestiana, 4  
47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Italy  
tel. e fax +39 0541 620832  
[sigma@sigismondomalatesta.it](mailto:sigma@sigismondomalatesta.it)  
<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma>

Direttore responsabile: Flavia Gherardi  
*SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*  
*SigMa* è pubblicata da **FedOAPress** (Federico II Open Access Press)  
e realizzato con Open Journal System  
Fotocomposizione: Aldo Roma

Electronic ISSN 2611-3309

Tutti i contributi pubblicati nella Sezione monografica e nella rubrica *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*. L'elenco dei valutatori esterni alla redazione è pubblicato

## **Direttrice | Director**

**FLAVIA GHERARDI**

Università di Napoli Federico II

## **Comitato scientifico | Scientific committee**

**PAOLO AMALFITANO**

Università di Napoli "L'Orientale"

**SILVIA CARANDINI**

Sapienza Università di Roma

**FRANCO D'INTINO**

Sapienza Università di Roma

**FRANCESCO FIORENTINO**

Università di Bari "Aldo Moro"

**ANTONIO GARGANO**

Università di Napoli Federico II

**ANDRÉ GUYAUX**

Université Paris Paris IV - Sorbonne

**LORETTA INNOCENTI**

Università di Venezia Ca' Foscari

**GIOACCHINO LANZA TOMASI**

Università di Palermo

**ANDREINA LAVAGETTO**

Università di Venezia Ca' Foscari

**STEPHEN ORGEL**

Stanford University

**JOSÉ SASPORTES**

Universidade de Lisboa

**FRANCISCO RICO MANRIQUE**

Universitat Autònoma de Barcelona

**THOMAS PAVEL**

University of Chicago

**PAOLO TORTONESE**

Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

**SEGIO ZATTI**

Università di Pisa

## **Comitato di redazione | Editorial board**

**SUSANNA ALESSANDRELLI**

Università di Perugia

**ANNAMARIA COREA**

Sapienza Università di Roma

**VINCENZO DE SANTIS**

Università di Salerno

**ANGELA DI BENEDETTO**

Università di Bari "Aldo Moro"

**CARMEN GALLO**

Università di Napoli "L'Orientale"

**IACOPO LEONI**

Università di Pisa

**LORENZO MARMO**

Università di Napoli "L'Orientale"

**ALDO ROMA**

Sapienza Università di Roma

**GENNARO SCHIANO**

Università di Napoli Federico II

**SAVINA STEVANATO**

Università E-Campus Novedrate

**VALENTINA STURLI**

Università di Padova

## **Segreteria di redazione | Editorial secretariat**

**VALENTINA STURLI**

Università di Padova



## INDICE | TABLE OF CONTENTS

### SEZIONE MONOGRAFICA

#### ***Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee***

a cura di Teresa M. Lussone e Gennaro Schiano

|   |     |
|---|-----|
| Teresa M. Lussone, <i>Premessa</i>  | 13  |
| Debora Biancheri, <i>Ai lati della cronaca: il conflitto nordirlandese nella poesia di Seamus Heaney</i>                              | 17  |
| Maria Elena Capitani, <i>Narratives of Terror: Palinsesti, Displacement e Englishness nei drammi di Martin Crimp e Simon Stephens</i> | 47  |
| Francesca Lorandini, <i>“Dire quelque chose de ma vérité”. Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo</i>                              | 63  |
| Luca Marangolo, <i>Petrolio è un poema intermediale. Cinema, poesia e cronaca come stili di scrittura dell'ultimo Pasolini</i>        | 87  |
| Pasquale Palmieri, <i>Raccontare lo sport. Cronaca, memoria collettiva e storia</i>   | 123 |
| Gianluigi Rossini, <i>Fattualizzare il finzionale. The Wire tra cronaca e fiction</i>   | 149 |
| Giulia Sarno, <i>Il racconto della violenza nella popular music di lingua inglese: le murder ballad oggi</i>                          | 175 |
| Leyla Vahedi, <i>Storie urgenti. Cronaca e società nella letteratura illustrata per l'infanzia</i>                                    | 207 |
| Federico Zecca, <i>Trasferimento e riautenticazione. Appunti sul rapporto tra cinema contemporaneo e cronaca</i>                      | 235 |

## VARIA

a cura di Annamaria Corea, Angela Di Benedetto e Savina Stevanato

- Roland Béhar, *Horrísimo: andanzas y fortuna de un neologismo, de Camões a Vallejo* 261
- Lorella Bosco, *Configurazioni messianiche in Die Juden von Zirndorf (Gli ebrei di Zirndorf) di Jakob Wassermann* 287
- Enrico Carocci, *Abitare l'Overlook hotel. Il ruolo dello spazio anempatico in Shining* 311
- Francesca Coppola, *Su Rafael Alberti: un dattiloscritto autografo (e inedito) di Pier Paolo Pasolini* 341
- Vito Di Bernardi, *Come Il Lago dei cigni è diventato Il Distacco-mento femminile rosso* 393
- Aurélie Gendrat-Claudiel, *La coscienza di Livia. Per una lettura dell'incipit di Senso di Camillo Boito* 419
- Stephen Orgel, *Venice at the Globe* 439
- Maria Grazia Porcelli, *Le molte vite di Molière. Da George Dandin a Monsieur Poirier* 455

## INTERVISTE

a cura di Valentina Sturli e Vincenzo De Santis

- Angela Di Benedetto, *Poliziesco, storia e cronaca nera. Conversazione con Alessandro Perissinotto* 481
- Iacopo Leoni, Teresa M. Lussone, *Fait divers et roman: le cas de L'Adversaire. Entretien avec Emmanuel Carrère* 491
- Iacopo Leoni, Valentina Sturli, *Entretien avec William Marx* 513



## DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Vincenzo De Santis e Aldo Roma

- Remo Ceserani, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni* (1997) 531
- Vivian Sobchack, *Love Machines: Spielberg/Kubrick, "Artificial Intelligence", and Other Oxymorons of SF Cinema* (2003) 557

## SCENARI

a cura di Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

- Emanuele Giannasca, *Sidi Larbi Cherkaoui al Festival TorinoDanza. Poesia coreografica tra linee e icone* 577
- Lorenzo Marchese, *Senza rinunciare a nulla. Sul Romanzo italiano contemporaneo di Carlo Tirinanzi De Medici* 589
- Lucia Tralli, *Jessica Jones: l'eroina infrangibile e il racconto contemporaneo della violenza di genere* 609
- Maria Venuso, *Pulcinella, "maschera nuda" di Francesco Nappa* 625



SEZIONE MONOGRAFICA

*Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca  
nelle arti contemporanee*

a cura di Teresa M. Lussone e Gennaro Schiano



TERESA M. LUSSONE

## *Premessa*

L'interrogativo che ha mosso il Laboratorio Malatestiano *Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee*, i cui esiti sono oggi offerti in questa sezione<sup>1</sup>, è come le arti contemporanee si appropriino della cronaca, da sempre serbatoio inesauribile di fatti e informazioni. In particolare, si è cercato di indagare il rapporto tra arte e cronaca in un'epoca in cui notizie e immagini si reiterano rimbalzando da un canale all'altro.

Le modalità con cui può essere restituito un contenuto urgente, pubblico e condiviso sono molteplici. Alla strategia *ipermediale* finalizzata a suscitare un forte impatto emotivo (Zecca) e alla predilezione per l'aspetto emozionale a discapito delle ambizioni storiografiche (Palmieri), si oppongono la fuga dal sensazionale e la tendenza a edulcorare gli eventi, tipiche della letteratura per l'infanzia (Vahedi). Inoltre, il tentativo di

<sup>1</sup> In questa sezione sono stati raccolti, dopo essere stati sottoposti a *peer review* secondo la politica editoriale della Rivista, i contributi presentati in occasione del Laboratorio Malatestiano *Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee* (Santarcangelo di Romagna, 29-30 settembre 2017), a cura di Francesco De Cristofaro, Carmen Gallo, Teresa M. Lussone, Andrea Peghinelli.

riprodurre la realtà il più fedelmente possibile può sfociare da un lato nell'impiego di forme mutate dalla cronaca, come in *Petrolio* di Pasolini (Marangolo) o in *JFK - Un caso ancora aperto* di Oliver Stone (Zecca), dall'altro nella rappresentazione di fatti possibili ma non reali, come nella serie *The Wire* di David Simon (Rossini). Diversa è la strada scelta da Martin Crimp: narrare la contemporaneità riscrivendo la tragedia classica (Capitani).

Il racconto del fatto singolo di cronaca può, inoltre, diventare lo strumento di una denuncia sociale, come nei drammi di Simon Stephens (Capitani) o in *The Lonesome Death of Hattie Carroll* di Bob Dylan. L'omicidio di Hattie Carroll, rievocato seguendo il modello secentesco delle *murder ballads*, costituisce, infatti, il pretesto per una polemica contro le violenze perpetrate da un esponente della "classe privilegiata" nei confronti di una lavoratrice nera (Sarno). All'opposto, la poesia di Seamus Heaney si caratterizza per il rifiuto di qualsiasi militanza rispetto al conflitto nordirlandese – come nella raccolta *North* – e per la ricerca di un'arte dell'equilibrio (Biancheri), costata all'autore l'accusa di non aver preso una posizione chiara.

Altrove si rintracciano, invece, più analogie che differenze. La maniera di Seamus Heaney di porsi "ai margini" dell'evento narrato, non è, infatti, così lontana dalla rinuncia di Carrère alla ricerca di una verità assoluta che possa essere considerata universalmente valida (Lorandini). E ancora, sia nell'opera dell'uno che in quella dell'altro si rileva uno slittamento continuo tra pubblico e privato. Se Heaney cerca di scoprire una valenza universale dietro gli episodi narrati, Carrère non nasconde che un fatto di cronaca, lo sterminio da parte di Jean-Claude Romand di tutta la sua famiglia, possa diventare portatore di una verità che lo riguarda in prima persona.

Non è, dunque, solo l'aver monopolizzato l'attenzione dei giornali, per un periodo più o meno lungo, che accumuna eventi come la caduta delle torri gemelle e gli omicidi ad opera di

Jean-Claude Romand. Questi fatti rappresentano egualmente una trasgressione alla norma, che, come scrive Barthes in *Structure du fait divers* (1962), li rende portatori di un "senso umano". Le arti si distinguono dalla cronaca proprio per il tentativo di attribuire un senso a quei fatti generati da passioni criminali e tragiche che colpiscono l'immaginario collettivo e che provocano angoscia e orrore. Ma questi testi dimostrano anche come alla repulsione morale si accompagni un'attrazione estetica: è il fascino ambiguo della contemporaneità.





DEBORA BIANCHERI

*Ai lati della cronaca: il conflitto nordirlandese  
nella poesia di Seamus Heaney*

A partire dal Novecento, in ambito irlandese, i casi di rappresentazione della cronaca nell'arte sono stati sia numerosi che importanti, con l'esempio di W. B. Yeats – che nei suoi versi trasforma l'insurrezione di Pasqua del 1916 in una “terribile bellezza” (1921, ed. 2012: 53) senza tempo – che risalta su tutti per longevità e lascito culturale. Seamus Heaney è senza dubbio l'erede più diretto di questo illustre predecessore, non solo nel leggere la storia attraverso la lente del mito, ma soprattutto per quanto riguarda l'incredibile impatto dei suoi scritti su intere generazioni. Nonostante l'ispirazione poetica di Heaney sia più fortemente radicata nell'essenzialità degli elementi di quanto non lo siano gli artifici alchemici di Yeats, da molti critici è condivisa l'opinione che “le umili pale del mulino di Heaney non sono poi così diverse dalle complesse strutture circolari yeatsiane (*gyres*)” (Parker 1993: 131). *North*, su cui questo saggio si incentrerà, è la raccolta in cui questa convergenza è stata più ampiamente riscontrata dalla critica<sup>1</sup>. Gli aspetti che verranno principalmente toccati sono quelli della componente

intellettuale ed emotiva del testo poetico, che spesso determinano la sua valenza in termini universali, cioè che trascendono specifiche coordinate spazio-temporali, destabilizzando così il principio di consequenzialità degli eventi, caratteristico delle modalità discorsive della cronaca.

In Heaney la perdita di una precisa traiettoria è un tratto insito alla poesia, tanto che nell'ambito della critica anglosassone è stato notoriamente definito *a poet of contrary progressions*, capace di intavolare "un poliedrico confronto con se stesso, con gli altri, con il settarismo del Nord Irlanda, con il canone poetico anglo-irlandese, e con la sua educazione cattolica e nazionalista ricevuta da una famiglia contadina nella contea di Derry" (Hart 1993: 2). Tuttavia, in questa sede, l'interesse per l'opera di Heaney e *North* è dettato anche dal fatto che più di ogni altro poeta contemporaneo irlandese ha aperto la discussione del rapporto tra arte e realtà ad arene più diversificate di quelle convenzionalmente impegnate in questo dibattito. Nel 2011, un paio di anni prima della scomparsa del poeta, la nota giornalista e scrittrice Olivia O'Leary, che ha operato per anni come news reporter dall'Irlanda del Nord, filtrava la lezione di Heaney interrogandosi sul rapporto tra giornalismo e poesia sull'*Irish Times*. Pubblicate sul principale quotidiano irlandese, le parole della O'Leary sono uno dei molti esempi che rivelano come l'opera di Heaney si sia spesso prestata a un apprezzamento volto ad approfondire le multiformi dinamiche esistenti tra l'evento storico – o il resoconto di cronaca, se lo si vuole riportare a tempistiche di simultaneità dell'atto narrativo – e l'atto di creazione artistica, o più precisamente poetica: "Un'altra cosa che la poesia di Heaney mi ha insegnato per il mio lavoro di giornalista è stata il bisogno di continuare a ripercorrere ciò che accade. Tornare continuamente indietro. Non si finisce mai di scrivere una storia. In un reportage, così come in una poesia, si catturano le cose soltanto fino a quello specifico momento in cui le si sta scri-

vendo” (O’Leary 2011). In questa dichiarazione, O’Leary, alla luce della lezione di Heaney, mette in discussione l’oggettività del resoconto cronachistico, accostandolo in termini di rappresentazione alla materia poetica. Questo tipo di considerazioni può apparire semplificato rispetto al rigore scientifico con cui il tema è stato tradizionalmente trattato in ambito accademico<sup>2</sup>, tuttavia questo saggio si propone di adottare un approccio critico che, nel rivisitare i temi portanti della raccolta *North* – quali la memoria, la storia, il dramma e il ruolo del poeta – in relazione a come si pongono rispetto alla cronaca e alla ri-elaborazione che l’arte fa di essa, sveli nel contempo le modalità, i toni ed i contenuti con cui Heaney è riuscito a consegnare importanti riflessioni su questa delicata questione al grande pubblico.

1. *“Exposure”: riflessioni sul ruolo della poesia in momenti di sollevazioni politiche e scontri sociali*

Pochi ricordano oggi che la forza della sua poesia è consistita nel suo parlare a voce bassa senza enfasi di nessun tipo, con un tono dimesso e dubbioso. Proprio per questa via egli si è fatto ascoltare da molti e la sua presenza ha avuto un forte impatto su tre generazioni di lettori (Calvino 1980, ed. 2017: 352).

Con queste parole, pronunciate per la prima volta nel 1976, nel rivolgersi al pubblico americano, Italo Calvino commentava il conferimento del Nobel del collega Eugenio Montale, la cui umiltà del lavoro artistico era un noto attributo. La terza via dell’incertezza come lecito strumento epistemologico è sicuramente stata visitata da innumerevoli autori e poeti in particolare, nel tentativo di rendere la sfaccettata e contraddittoria complessità del reale attraverso toni sommessi e conciliatori. Tuttavia, il commento di Calvino perspicacemente evidenzia una qualità che il poeta ligure ha in comune con il successo-

re irlandese, a cui lo stesso Nobel verrà assegnato esattamente vent'anni dopo: il sapersi fare ascoltare da molti. Questa caratteristica è sorprendente rispetto a due poeti che hanno fatto della funzione sociale della poesia un importante punto di interesse, articolandone spesso in toni cupi e complessi un'analogia crisi di valore rappresentativo derivante da momenti storici drammatici quali l'ascesa del fascismo e i *Troubles* in Irlanda del Nord. Sebbene Heaney non abbia mai omaggiato il predecessore italiano con traduzioni o citazioni dirette, più di un accenno a elementi di continuità tra i due autori è riscontrabile proprio nei loro discorsi di accettazione al Nobel. Mentre Montale, parlando in un momento storico posteriore alla prepotente destabilizzazione della modernità dovuta al susseguirsi di due guerre mondiali, si chiedeva se fosse ancora possibile la poesia, nel 1995 Heaney offre una risposta quasi diretta al quesito con il suo *Sia dato credito alla poesia* (Heaney 1995), in cui riprende l'argomento già affrontato con *North*, di cui reciterà il componimento che chiude la raccolta:

Rain comes down through the alders,  
 Its low conductive voices  
 Mutter about let-downs and erosions  
 And yet each drop recalls

The diamond absolutes.  
 I am neither interneer nor informer;  
 An inner émigré, grown long-haired  
 And thoughtful; a wood-kerne

Escaped from the massacre,  
 Taking protective colouring  
 From bole and bark, feeling  
 Every wind that blows (Heaney 1975, ed. 1998: 134).

Questa poesia, di cui si riporta solo un estratto, anche secondo l'indicazione del titolo, "Exposure", difficilmente tradu-

cibile per il suo carattere polisemico<sup>3</sup>, contiene una rivelazione che quasi nasconde uno “smascheramento”: quello del poeta in tutta la sua umana debolezza, un’ammissione che riprende e allo stesso tempo trascende un verso chiave di una poesia precedente, “Whatever You Say, Say Nothing”: “for all this art and sedentary trade I am incapable” (106). *North* è indubbiamente la raccolta dove emergono in maniera più evidente quegli umori della poesia montaliana così brillantemente riassunti dalla chiusura di “Non chiederci la parola”: “Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo” (Montale 1923, ed. 2007: 124). Eppure, per entrambi i poeti l’apparente sconfitta dell’atto del poetare ne nasconde una celebrazione proprio come antitesi ad ogni qualsivoglia ambizione cronachistica. In “Exposure”, il momento stesso in cui il poeta si arrende all’evidenza di non avere i mezzi per decifrare in modo inequivocabile la realtà diventa il motivo stesso del poetare, che porta a sorpassare definitivamente un livello di significazione meramente descrittivo e dunque ogni aspettativa nei confronti di *North* come valutazione di una lotta settaria, o addirittura della lotta nordirlandese. Il fatto che si generi così, in modo impalpabile eppur concreto, la possibilità di riconfigurare la tematica generale della raccolta rappresenta una sfida allo sviluppo rettilineo del percorso epistemologico tracciato per i lettori, poiché non solo il significato della poesia prende corpo grazie ai versi che lo precedono, ma investe quegli stessi versi di una nuova luce. Benché una poesia come “Exposure” possa essere solo superficialmente scalfita da un’analisi concisa ed estemporanea come quella qui necessariamente condotta, si può notare dai versi riportati come la pioggia attui metaforicamente un processo di livellamento e riconciliazione, tramite l’azione di frane ed erosioni che però esistono o addirittura sono determinate dagli “adamantini assoluti” di ogni goccia. Questa importante analogia con la friabilità della roccia sembra volutamente

attestare la legittimità di posizioni fragili e fundamentalmente incerte. Questa sorta di aporia semantica viene risolta nel verso seguente attraverso un altro artificio linguistico, il *neither* disgiuntivo che introduce i noti versi che chiudono la raccolta, “non sono né internato né spia”, dove il poeta rivela, o forse smaschera, l’assenza di un’identità univoca fondata su verità assolute come parte integrante della sua condizione umana e, di conseguenza, della sua vocazione artistica. Tale prospettiva, che prende come punto di riferimento non solo la critica specialistica, ma anche la comprovata ammirazione popolare del poeta in Irlanda e Irlanda del Nord<sup>4</sup>, si pone come la colonna portante dell’analisi che questo articolo si propone di condurre. O meglio, come filo conduttore per esaminare in che modo, attraverso la realtà testuale di *North*, venga rifratta un’immagine delle lotte intestine nordirlandesi che allo stesso tempo ne amplifica il raggio narrativo, attraendo potenzialmente una parte di pubblico non necessariamente legato ad esse o comunque esperto di quell’ambito.

In primo luogo, in *North* vengono a mancare causalità e consequenzialità, non solo tra gli eventi narrati, ma anche nel tipo d’interazione implicitamente costruita tra funzione testuale e lettore implicito<sup>5</sup>. In vista di alcune nozioni di estetica della ricezione, è possibile postulare che l’opera di Heaney superi una staticità di lettura destinata a perire con gli eventi stessi: cosa che spesso accade con narrazioni di cronaca, scevre di quelle caratteristiche retoriche che permettono alla valenza del messaggio di estendersi oltre la portata contestuale degli eventi che sono oggetti del resoconto. L’analisi seguente si concentrerà sul dislocamento dei contenuti operato un sofisticato uso del linguaggio, che allo stesso tempo favorisce una dislocazione spazio-temporale nonché continui momenti di ri-significazione dei versi stessi. Ovviamente i molteplici livelli di lettura legati all’ambiguità sintattica e semantica deliberatamente usati dal

poeta come artifici testuali non impediscono la possibilità di percepire uno solo dei livelli di significazione, portando ad una comprensione forse semplificata ma certamente non scorretta dei testi. Questa concezione del componimento artistico come sorgente di opzioni interpretative potenzialmente infinite, solo parzialmente delimitate da nessi semantici e qualità estetiche, è una caratteristica della poesia heaneyana che la pone quasi in aperto antagonismo con le finalità della cronaca.

Secondo queste premesse, l'attenzione del saggio verterà sull'inscindibilità dell'assenza di una prospettiva univoca della parola artistica – e a sua volta del protrarsi nel tempo e dell'applicarsi a contesti altri del suo messaggio – dal suo implicito distacco o quantomeno il suo eccedere *l'hic et nunc* del fatto contingente. Tutto ciò trova compimento nella natura liminale dei versi, fortemente radicata nella sensibilità di un autore che ha fatto dell'esplorazione dell'interstiziale una vocazione. In *North*, che articola una scelta consapevole di voler dar voce a dilemmi insolubili piuttosto che dogmatiche asserzioni, queste caratteristiche emergono più spiccatamente che in altre raccolte. Per certi versi in maniera paradossale, dunque, è nell'opera più vicina ai *Troubles*, sia cronologicamente che nei contenuti – e ritenuta da molti la più politica di Heaney – che si raggiungono le più alte vette di ambiguità poetica. Il principale interesse del poeta sembra trovare un linguaggio che possa finemente articolare concetti quali stallo, impasse, circolo vizioso.

È forse proprio per questo motivo che *North*, soprattutto in contesto internazionale, è recepita in maniera spesso slegata dal conflitto nordirlandese. Una divergenza per certi versi acuita dal fatto che la realtà del territorio è spesso costruita agli occhi di un pubblico esterno in prevalenza proprio tramite il reportage di episodi di violenza settaria. In Italia ad esempio anche le rappresentazioni di stampo giornalistico hanno lungamente contribuito a creare un *frame* molto specifico di ricezione<sup>6</sup>: dagli anni

Ottanta in poi molte delle pubblicazioni italiane sull'argomento sono state orientate verso uno specifico *imprint*, che tende ad assimilare la lotta repubblicana ad una più generale nozione di resistenza fautrice di diritti umani contro forme di imperialismo e tutti i relativi retaggi di oppressione e discriminazioni<sup>7</sup>. Heaney, dal canto suo, pur non essendo totalmente estraneo all'aspetto politico, sicuramente destabilizza una visione troppo dicotomica del conflitto: sfumando i contorni di una lettura della causa repubblicana come lotta per la libertà contro l'invasore britannico. È interessante notare come il traduttore di *North* Roberto Mussapi (1998), forse in parte per il fatto che l'edizione italiana vede la luce anni dopo quella originale e proprio in concomitanza con il culmine del processo di pace raggiunto con il *Friday Agreement* del 1998, sembra deliberatamente evitare il programma politico a favore di quello letterario, non rifacendosi a schemi ideologici prestabiliti nella sua introduzione alla questione nordirlandese. Il suo apparato paratestuale preferisce indugiare sulla figura di Ulisse che sulle fazioni paramilitari, enfatizzando come il rifuggire e il superare etichettature semplicistiche messi in atto dalla poesia di Heaney corrisponda per certi versi a "una condizione ulissica di smarrimento". Tale prospettiva a sua volta permette ulteriori riferimenti a premi Nobel quali Derek Walcott e Wole Soyinka. Secondo Mussapi, il legame risiede nel fatto che "l'enigma che si profila ad Ulisse non segna l'indecifrabilità crudele del mondo ma ne celebra la magica inafferrabilità finale, la natura perennemente fuggitiva nell'ubriacante epifania delle immagini e nella consustanziata convivenza di sogno e stoffa del vivere quotidiano" (Mussapi 1998: XIII). Questo scorgere nell'opera di Heaney un "innominato ma onnipresente Ulisse" di stampo dantesco, colui che per sete del sapere sfida le colonne d'Ercole, permette al traduttore un metaforico atterraggio ad Itaca, che si lascia parzialmente alle spalle l'altra isola, l'Irlanda, e le specificità socioculturali della contea di Derry, suolo natio del poeta.



In questo quadro, la precisa volontà di seguire un filone interpretativo che enfatizzi l'aspetto liminale della raccolta delineando il poeta come un "ulissico scrutatore dei fossati e delle anguille" risulta forse consona a introdurre Heaney in un contesto ricettivo in cui l'insistenza su tematiche storico-politiche avrebbe potuto comprometterne la lettura, o quantomeno incanalarla lungo coordinate interpretative non necessariamente esaustive della materia poetica. Prosegue Mussapi: "Impossibile, in Heaney, distinguere l'interno dall'esterno, poiché l'equilibrio, il bilanciamento, la coincidentia oppositorum [...] sono mete desunte dai sintomi della realtà" (XIV). Questa poetica dell'ambivalenza, visibile già dal titolo della raccolta, genera volontariamente confusione semantica, suggerendo una vaga, eppur simbolicamente pregnante, equivalenza tra il Nord, come componente della denominazione politica ufficiale dell'Ulster, e il più vasto Nord come indicazione geografica della distesa composta dalle terre scandinave. Proiettando verso le distanze remote dello Jutland l'essenza primigenia del conflitto, Heaney suggerisce enigmaticamente un legame tra terra natia e terra straniera. Alle difficoltà interpretative che possono derivare da questa suggestiva sovrapposizione di piani del reale va sommato un utilizzo della lingua che la pone come oggetto stesso dell'interrogazione messa in atto dalla poesia. Ad esempio, nomi quali Mossbawn e Wicklow, emblematici di un senso di casa per molti nordirlandesi (cfr. Heaney 1977, ed. 1980: 131-49), vengono dissezionati per svelarne le radici norrene, così che l'etimologia diventa strumentale nel contrassegnare l'evoluzione della lingua come indicatore di incontri e scontri delle popolazioni attraverso i secoli. Questa dimensione, che sembra articolare miti di un antico passato, è precisamente ciò che permette al discorso poetico di *North* di generare un interesse che rimanga attuale oltre il momento storico che l'ha ispirato. Nelle parole di Mussapi, *North* invita a una lettura che favorisca

l'esplorazione di una "sedimentata, fossile realtà dell'uomo e della civiltà" (Mussapi 1998: XXVII), piuttosto che coltivare un preciso impegno civile nei confronti della politica contemporanea, poiché questa è destinata a mutare col passare del tempo. Questa natura obliqua della poesia di Heaney si manifesta anche nell'enfatizzare riferimenti letterari di carattere universale, che favoriscono il coinvolgimento di un'ampia gamma di lettori, non necessariamente coinvolti a livello emotivo con gli eventi in Irlanda del Nord. I versi di Heaney contengono tracce più e meno evidenti non solo di Dante e dei miti greci e latini, ma anche di classici della letteratura mondiale quali Novalis, Eliot, Joyce, Shakespeare, Schopenhauer e Melville. Sebbene questa prospettiva non cancelli la sottostante dimensione storica della raccolta, ne enfatizza una struttura simbolica che si innesta sull'*opus* di Heaney, che può, e forse per certi versi deve, considerarsi come un *unicum*. La complessità che si evince da un simile percorso intertestuale, marcato da forti elementi di auto-referenzialità, vede incastrarsi perfettamente, anche se talvolta impercettibilmente, sottotesti di singole poesie appartenenti a raccolte diverse. In quest'ottica intratestuale e metanarrativa, *North* si presenta come l'evoluzione di un viaggio cominciato con "The Tollund Man", che non solo anticipa una fascinazione verso corpi riesumati dalla torba, ma si chiude con i versi "Out here in Jutland/ In the old man-killing parishes/ I will feel lost,/ Unhappy and at home" (Heaney 1972, ed. 2011: 42), che per inciso anticipano la condizione di smarrimento evidenziata da Mussapi e si prestano all'ulteriore parallelismo tra il famoso smarrimento dantesco nella sua condizione di pellegrino e la ricerca della propria identità in terra straniera perseguita da Heaney. Tuttavia, i *topoi* su cui si incentra *North*, o meglio l'integrità di Heaney come poeta tellurico, si possono far risalire agli albori della sua carriera, di cui "Digging" pone le fondamenta. In questo senso si può rinvenire nello scavo un vero e

proprio strumento poetico, seppur alla vanga, eccezionalmente maneggiata dai suoi antenati, Heaney preferisca la penna, che coraggiosamente contrappone le armi dell'educazione e la ricerca intellettuale non solo alla forza fisica del lavoro nei campi, ma anche all'inasprirsi delle violenze, caratteristica dal clima politico di quegli anni. Per quanto la scrittura in parte sublimi lo scavo del poeta, lo sguardo di Heaney è costantemente rivolto alla componente elementare della terra, non solo nelle prima raccolte (che hanno titoli emblematici quali *Death of a Naturalist*, *Door into the Dark* e *Wintering Out*) e poi con vere e proprie esumazioni di cadaveri di *North*, ma anche nella fase successiva della carriera, dove i toni si fanno più rarefatti con le raccolte *Station Island* (1984) e *Seeing Things* (1991).

Secondo un movimento simbolico coerentemente contrario all'evoluzione prettamente cronologica dei fatti, su cui fa normalmente perno la cronaca, innumerevoli sono gli esempi nell'opera di Heaney che alimentano la fascinazione per ciò che sta sotto la superficie, quasi ad indicare che le radici del reale si possono raggiungere solo penetrandovi all'interno. Adottando una prospettiva intratestuale che abbraccia l'*opus* dell'autore, dunque, si rafforzano ulteriormente complessi legami di reciprocità che prevalgono sul progresso lineare, principalmente perché l'interesse primario non è rivolto agli eventi in sé ma a concetti cui questi diversamente afferiscono. Ad esempio, è facile individuare connessioni tra memoria del remoto ed esplorazione del paesaggio preistorico operata in *North* e quella del passato storico di *Station Island*. Ugualmente, è possibile notare la ricorrenza di figure mitiche, quali Anteo, che ritroviamo esplicitamente in apertura a *North* con una poesia a lui dedicata, ma che – per via del suo rapporto preferenziale con la Terra – permea l'opera del poeta fin dalla primissima raccolta. Diventa dunque proverbiale che in *North* l'integrità di Anteo, a cui Heaney ha ripetutamente alluso e a cui ancora presta voce,

venga intaccata dalla premonizione di sconfitta per mano di Ercole che si trova alla fine del componimento "Anteus": "But let him not plan, lifting me off the earth/ My elevation, my fall" (Heaney 1972, ed. 2011: 12). Tale premonizione si avvererà in "Hercules and Antaeus", che chiude la prima parte della raccolta precisamente con la vittoria dell'eroe *sky-born and royal*, considerato da alcuni critici il simbolo di una presunta superiorità tecnica e intellettuale dell'Inghilterra rispetto all'Irlanda, conquistata precisamente separando Anteo dalla terra, e perciò dall'azione curativa e rigenerante che su di lui esercitava. Nella seconda parte di *North*, infatti, il ruolo predominante dalla terra si tingerà di sfumature cupe e verrà gradualmente a mancare la funzione benevola e confortante che le verità custodite dal suolo esercitavano sul poeta.

Il *leitmotiv* mitico, tuttavia, non preclude un'ossatura biografica e storica. In "Bog Queen", ad esempio, il rapporto sacrale tra elemento umano e terra è espresso attraverso il nome dato a una mummia ritrovata in County Down, identificata come regina d'alto rango dei Vichinghi danesi secondo le informazioni fornite da *The Bog People*, celebre testo di Glob (1965, ed. 2010: 103-04) che Heaney ha indicato come determinante per la composizione di *North*. L'immagine, inequivocabilmente generata dalle spoglie tangibili di una donna di stirpe norrena sepolte in Irlanda del Nord, assume nel contesto della poesia una significazione autonoma che mira ad enfatizzare la trasformazione del corpo umano: il suo mutare fino ad assumere una composizione fisiologica dalle caratteristiche tipiche del paesaggio stesso che lo ospita. "Bog Queen" descrive essenzialmente la torba che, nella sua vece di custode di resti, finisce per tramutarli in fenomeni geologici; centrale nell'opera di Heaney, la torba ha però una significazione instabile: dal *bottomless centre* di "Bogland" a depositaria di memoria culturale, da palude in cui cose e persone possono affondare per non riaffiorare più, a terreno

agricolo composto da strati sedimentari alla base delle attività contadine della famiglia Heaney. Sebbene in *North* sembri essere predominante l'elemento di commistione con la componente umana, meno chiara è l'effettiva relazione tra rituali preistorici in Jutland e odierni scontri tra fazioni nell'Ulster. Non solo è poco chiara la natura di questa relazione, ma la sua intensità. Tale ambivalenza è nuovamente e lucidamente catturata da Mussapi, che nella sua introduzione a *North* descrive l'opera dell'irlandese come una delle "più molecolarmente metafisiche, nel senso moderno e eliotiano del termine, dopo quella di Eliot stesso". È forse interessante notare come in questa descrizione dai toni quasi ossimorici Mussapi non solo riproduca un linguaggio heanyano, ma sembri dare incarnazione metatestuale alla sua arte nell'atto stesso di commentarla. Per questo motivo fornisce un importante punto di vista sul rapporto tra il detto poetico e la realtà, o meglio su come la poesia di *North* non sia cronaca, ma senza i fatti cosiddetti di cronaca sul conflitto nordirlandese non esisterebbe: "Scrive della materia e dei luoghi [...] senza eludere l'ineludibile conoscenza, filiata dalla lezione del grande simbolismo, che la lingua poetica ha in sé l'energia di cui parla, che genera ciò che la genera" (Mussapi 1998: XIII). È emblematica di una tale complessità la differenza tra come *North* è stata accolta a caldo dai critici locali e la risposta critica internazionale che l'ha assunta a classico della poesia contemporanea.

Come dimostra la traduzione italiana, il rifiuto di ogni militanza è interpretato come caratteristica essenziale di una raffinata arte dell'equilibrio. Secondo le parole di Mussapi: "Comprensibile la sua difficoltà a spiegarsi verso coloro che lo volevano vassallo di una terra o una fazione. L'amore non è volontà di identificazione, ma apertura al movimento" (XVI). Il rifiutare con risolutezza una precisa affiliazione, il sapersi muovere *on both sides of the border*, come ha spesso affermato Heaney

stesso, è stato a volte aspramente criticato in Nord Irlanda. Il rifiuto indiscutibile di assumere il ruolo del poeta vate, portatore di valori sociali e verità assolute, ha deluso una parte di pubblico che sembrava ritenere un atto dovuto il praticare una poesia militante, soprattutto in luce della crescente fama internazionale del poeta di Derry. Al contrario, la caratteristica principale della poesia di Heaney è proprio il saper intrattenere diversi angoli di lettura simultaneamente, presentando elementi contrapposti che invece di escludersi a vicenda si alternano in posizioni predominanti, variando, di volta in volta, il significato latente che emergerà con più chiarezza. Laddove la propaganda, per definizione, tenta di asservire i fatti a finalità politiche, *North* mette in discussione l'essenza stessa di fattualità, ne nega ogni valenza ontologica e invita a pensare che ogni narrativizzazione dei fatti implica, obbligatoriamente, una prospettiva di lettura. In questo senso rifugge la cronaca proprio poiché avviene un'articolazione quasi metatestuale di storiografia intesa come antidoto alla rigidità della Storia.

## 2. *Approccio testuale a North "Part I": "go back – one said – try to touch the people"*

Una delle tecniche con cui il rigore della struttura storica e certe narrativizzazioni a essa legate vengono meticolosamente smantellate in *North* si basa sulla proposta di un concetto fluido d'identità, che all'inizio della raccolta viene accennato perseguendo qualità quasi polifoniche della voce poetica. O meglio, il poeta si fa latore di una collettività incarnata dal pronome "we", come in "The Seed Cutters", che esprime la determinazione di attribuire visibilità simbolica a una categoria i cui membri, nella loro autonoma singolarità, sono stati inghiottiti muti dalla storia. Tuttavia, l'atto di rimembranza poetica opera una minuziosa ricostruzione di queste figure anonime: il loro valore è compreso dal poeta solo nell'atto di diventare parte

integrante del gruppo, così da poter non solo descrivere, ma quasi assumere i tratti identitari che caratterizzavano una certa estrazione sociale come unico modo per poterli a sua volta trasmettere al lettore: "You'll know them if I get them true" (Heaney 1975, ed. 1998: 6)<sup>8</sup>. Un linguaggio asservito a promuovere una qualche forma di riconciliazione è riscontrabile in diversi momenti di *North*; c'è un punto di svolta però in cui la materia poetica sembra voler articolare in termini più concreti la dicotomia tra "us and them" che caratterizza in maniera preponderante il contesto nordirlandese. Se nella prima parte della raccolta Heaney rifugge dall'affrontare apertamente un discorso sociale sulle condizioni della sua terra, la seconda parte sembra incarnare lo sforzo consapevole del non rifuggirle. "A Constable Calls", ad esempio, può essere letto come illustrazione di una contrapposizione tra l'identità cattolica del piccolo Heaney e l'agente delle imposte, di lignaggio protestante come tutti gli agenti del tempo, che fa visita alla fattoria del padre. L'alterità della presenza dell'agente è sottolineata dall'uso esasperato di pronomi personali e possessivi, in parte dovuto a norme sintattiche caratteristiche dell'inglese rispetto all'italiano, ma in parte indicativo di un'intenzione enfatica inscritta consapevolmente dal poeta. A ritmo serrato troviamo: "his bicycle", "his cap", "he had unstrapped", "his slightly sweating hair", "his belt", "his cap", "he was snapping the carrier string", "his boot". La pervasività della presenza estranea a casa Heaney sembra traciare nel ricordo del bimbo: lo denota un uso esagerato e quasi opprimente dei pronomi, in cui il livello fonetico sembra far eco a quello semantico in maniera consapevole, come nel verso "heating in sunlight", in cui l'alterità dell'agente ("he") sembra venir assimilata all'ambiente circostante. Tale raffronto diretto tra agente e bambino è ulteriormente sorretto da uno schema ritmico irregolare in cui i due pronomi "he" e "I" sono portatori di accento, o meglio hanno una sonorità lunga, secondo i

parametri della poesia anglofona, che dà loro maggiore visibilità all'interno del verso. Questo crea una giustapposizione ulteriormente rafforzata dalla posizione predominante di "stood up", riferito all'agente, e "sat", al bambino:

"Any other root crops?  
Mangolds? Marrowstems? Anything like that?"  
"No." But was there not a line  
Of turnips where the seed ran out  
  
In the potato field? I assumed  
Small guilts and sat  
Imagining the black hole in the barracks.  
He stood up (Heaney 1975, ed. 1998: 122).

Il verso finale, "And looked at me as he said goodbye", sembra confermare grammaticalmente l'impressione di subordinazione, poiché mentre il soggetto "he" riferito all'agente viene espresso in forma nominativa, il "me" che si riferisce al bambino è accusativo: cioè lo denota come oggetto dello sguardo dell'agente. La massiccia presenza dell'agente, inoltre, fa da controparte anche al padre, con una relazione definita dalla totale assenza di pronomi riferiti al contadino cattolico, la cui figura emerge flebile con l'indefinito pronunciarsi di un "no". Sembra dunque lecito individuare in questa ponderata configurazione il riflesso dell'esistente squilibrio di potere che regolava gli scambi tra i due gruppi sociali nel Nord. In questo caso l'utilizzo della lingua sembra funzionale ad articolare l'esperienza nordirlandese dal punto di vista cattolico, adombrando la costante, ancora talvolta impercettibile, oppressione da parte dell'egemonia protestante. In questo ricordo ancora antecedente agli sviluppi più brutali del conflitto, Heaney integra il sentore di un destino avverso nella prospettiva innocente del bimbo. Parole come "black hole in the barracks" o "baton-case" assumono connotazioni sinistre se lette a posteriori, dato



che nei decenni a venire i manganelli e le prigioni diventeranno simboli tristemente famosi di sommosse e internamento di Repubblicani su basi politiche. È una strategia consona alla poetica di Heaney nei termini fin qui definiti, con una preferenza per il suggerire piuttosto che l'asserire e con la tendenza a creare sottotesti che travalicano i confini del singolo componimento. Alla fine di "A Constable Calls" la bicicletta dell'agente "ticked, ticked, ticked" nell'allontanarsi: un suono che porta con sé il nefasto presentimento delle bombe che flagelleranno il Nord Irlanda negli anni successivi, durante i quali l'indistinto senso di minaccia si concretizzerà in qualcosa di molto più spaventoso. Questo diventa ancora più evidente proseguendo la lettura con la poesia successiva, "Orange Drums, Tyrone, 1966", e mantenendo al contempo la stessa impostazione tematica della poesia precedente. Anche qui il suono ha una presenza predominante, ma i toni intimidatori si fanno più forti rispetto all'allusivo ticchettio della bici: il 1966 è infatti un anno prossimo a quello che diverrà il climax del conflitto, e la poesia descrive una parata orangista – aggettivo legato al colore degli unionisti – con il rumore assordante dei suoi tamburi, ponendo nuovamente un'enfasi sull'alterità del soggetto descritto tramite l'uso ripetuto di pronomi personali e possessivi.

The lambeg balloons at his belly  
weighs him back on his hunches, lodging thunder  
grossly there between his chin and his knees.  
He is raised up by what he buckles under  
(Heaney 1975, ed. 1998: 70).

Anche in questa parte della raccolta così radicata nell'atmosfera e nelle tradizioni natie, però, il raggio visivo del poeta non smette di spaziare. La poesia successiva, "Summer 1969", ambientata in concomitanza ai picchi di violenza della Battaglia del Bogside, presenta ricordi di quando il giovane poeta si

trovava in Spagna: “While the Constabulary covered the mob/  
Firing into the Falls, I was suffering/  
Only the bullying sun of Madrid” (Heaney 1975, ed. 1998: 126). Questa improvvisa sovrapposizione di scenari così apparentemente stridenti, ovvero la capitale spagnola e il quartiere cattolico di Belfast che è stato teatro degli scontri più violenti durante i Troubles, trova riconciliazione tramite la lente unificatrice dell’esperienza personale del poeta.

È ancora una volta esempio di come la poesia sposi apertamente la funzione artistica rispetto a quella cronachistica, operando una dislocazione questa volta spaziale piuttosto che temporale, come invece avviene con “The Seed Cutters”, ricordata come articolazione della memoria storica. In “Summer 1969”, il palese recupero di una dimensione che sfida vincoli spaziali in questa parte della raccolta dove precise coordinate storico-geografiche sono altresì evidenti, funge da potenziale monito per il lettore, allertato che la sua veste non è quella di testimone di fatti, ma piuttosto di recettore di percezioni filtrate dall’esperienza e sensibilità della voce poetante, che in quanto tali rifuggono l’univocità di definizione da cui la cronaca è, o dovrebbe essere caratterizzata.

### 3. North “Part I”: “*exhaustions nominated peace/ memory incubating the spilled blood*”

L’uso della giustapposizione non pervade solo la seconda parte di *North*, ma forse ancor più la prima, con una funzione però completamente diversa, che riguarda principalmente la contrapposizione dell’io poetico ai diversi corpi esumati dalla torba. Nei *bog poems* è ugualmente riscontrabile la massiccia presenza di pronomi personali, ma qui è atta a sostenere, anziché la demarcazione tra due affiliazioni ideologiche alternative, un concetto fluido di identità che riprende e allo stesso tempo travalica la ricerca di radici collettive all’interno della propria

comunità già indicata con “The Seed Cutters”. Questo è dovuto in parte alla natura deittica dei pronomi, che coinvolge la sensibilità individuale del lettore nell’atto interpretativo, soprattutto in un contesto in cui i versi tentano attivamente di stabilire un dialogo privato, quasi intimo con i propri interlocutori.

Ci sono altri espedienti linguistici che Heaney utilizza per creare una commistione di punti di vista che nella propria duttilità coinvolga in maniera implicita il lettore. La combinazione *artful voyeur* in “Punishment”, ad esempio, suggerisce tramite l’etimologia dell’aggettivo scelto una sottile corrispondenza tra lo sguardo dell’artista e quello del lettore, che è invitato a identificarsi con l’io parlante. Questo noto componimento, che si presenta come un delicato equilibrio tra immagini statiche e ispirazione poetica, è forse il miglior attuamento di quella ambivalenza testuale che si profila allo stesso tempo come premessa ed esito di un impegno artistico che ambisce a celebrare la destabilizzazione dei punti di vista e di conseguenza la natura non-interventista del poetare.

her shaved head  
like a stubble of black corn,  
her blindfold a soiled bandage,  
her noose a ring

to store  
the memories of love.

[...] you were flaxen-haired,  
undernourished, and your  
tar-black face was beautiful.  
My poor scapegoat,

I almost love you  
but would have cast, I know,  
the stones of silence.  
I am the artful voyeur

of your brain's exposed  
and darkened combs,  
your muscles' webbing  
and all your numbered bones:

I who have stood dumb  
when your betraying sisters,  
cauled in tar,  
wept by the railings,

who would connive  
in civilized outrage  
yet understand the exact  
and tribal, intimate revenge  
(Heaney 1975, ed. 1998: 66).

In "Punishment", la descrizione del corpo ha un che di oggettivo che crea un senso di assolutezza e sembra erigerlo a emblema della violenza come atto universale, senza tempo. Heaney utilizza la materialità del suolo, del corpo e degli oggetti che lo circondano come simbolo di una forma di ricordo che non è soggetta alla trasmutazione insita nella memoria umana, specialmente in contrasto alla poesia come momento di rimembranza. In questo senso, la testa rasata ed il viso ricoperto di pece divengono simboli dell'ineluttabilità della violenza, della sua natura innata alle interazioni umane attraverso i secoli: un'asserzione che ha causato reazione sdegnate da parte di alcuni critici nordirlandesi, tra cui nomi di un certo rilievo quali Ciaran Carson ed Edna Longley. Nondimeno, "Punishment", in quanto testimonianza di una realtà a cui si nega la possibilità d'intervento, è alla base del dilemma morale del poeta, incapace di trovare una posizione giustificabile. È una convinzione a cui Heaney stesso ha dato chiaramente voce durante un'intervista in cui gli è stato chiesto di approfondire il significato di "Punishment":

It's a poem about standing by as the IRA tar and feather these young women in Ulster. But it's also about standing by as the British torture people in barracks and interrogation centers in Belfast. About standing between those two forms of affront. So there's that element of self-accusation, which makes the poem personal in a fairly acute way. Its concerns are immediate and contemporary, but for some reason I couldn't bring army barracks or police barracks or Bogside street life into the language and topography of the poem. I found it more convincing to write about the bodies in the bog and the vision of Iron Age punishment. Pressure seemed to drain away from the writing if I shifted my focus from those images [...] (Cole 1997).

In questa dichiarazione, Heaney cattura eloquentemente una delle principali colonne tematiche di *North*, affrontando direttamente un punto di cruciale interesse per questo saggio: la difficoltà epistemologica del capire e rappresentare la violenza. Si è già visto in precedenza come la dislocazione sia alla base dell'"arte dell'equilibrio"<sup>9</sup> praticata da Heaney, e *Part I* di *North* non fa eccezione: le mummie dello Jutland, "hung in the scales / with beauty and atrocity" ("The Grauballe Man"), diventano veicolo della sospensione di giudizio del poeta.

"Punishment" rielabora in forma particolarmente sofisticata le delicate interdipendenze tra memoria, rappresentazione e materialità, e nuovamente lo si può riscontrare nell'utilizzo dei pronomi finalizzato a promuovere fluidità di significati. Nella prima parte della poesia, come si intuisce dal breve estratto riportato sopra, si ritrova lo stratagemma retorico dell'ossessiva ripetizione dei possessivi in terza persona, ma verso la metà del componimento c'è una svolta, e l'io poetico comincia a rivolgersi direttamente alla "piccola adultera", che da quel momento diventa "tu", un interlocutore più diretto. Ma il movimento di avvicinamento è ulteriormente rafforzato dal verso "mio povero capro espiatorio", dove il possessivo sembra vo-

ler incarnare il tentativo di riappropriarsi dell'identità di quella vittima, o di prendere atto in prima persona delle sofferenze di quel soggetto inizialmente presentato in termini di alterità. Ma è un tentativo dal compimento quantomeno incerto, visto che l'identità dell'*artful voyeur* sembra riconquistare una proprio definita individualità, seppure colpevolmente, verso la fine della poesia, dove il pronome personale "I" non solo appare ripetutamente in posizione predominante, ma è accentuato dalla costruzione sintattica "I who have stood dumb", che invita a una lettura che enfatizzi in isolamento quella prima persona. Eppure, tale costruzione ha anche un altro esito in inglese: il permettere alla strofa successiva di cominciare con il generico "who", pronome relativo che in parte sfuma i contorni dell'io narrante in quelli della collettività, unitamente colpevole nell'omertà. Anche in questo è evidente come l'equilibrio è determinato da sottigliezze linguistiche, che acutamente pongono l'io narrante come voce che simultaneamente appartiene e si distingue dalla folla. Emblematico è il plurale riferito a "pietre del silenzio", che sembra sfumare la complicità della vendetta nell'anonimato, riassorbendo la responsabilità individuale nella pluralità del gesto, negandone l'intenzionalità. L'inazione del poeta si pone come eco del suo sospetto verso un'affiliazione diretta, precisamente perché, come ricorda nell'intervista, comprende sia la "civile indignazione" seguita a quelle orrende punizioni che i motivi tribali di ritorsione alla base di quell'"intima vendetta". E nuovamente, l'uso della lingua magistralmente cattura lo stallo espresso da questa poesia tramite l'impiego di una delle poche preposizioni in inglese che hanno valenza semantica coordinativa e disgiuntiva allo stesso tempo: "yet". E Heaney, promuovendo una totale identificazione con l'*artful voyeur*, chiede ai lettori di fare lo stesso: esperire la conflittualità di sentimenti che condonare quel silenzio comporta.

Decifrare la prima parte della raccolta in questi termini è es-

senziale alla valutazione complessiva di *North*, poiché muove una sostanziale critica alla dualità che sancisce la frammentarietà del tessuto sociale nordirlandese. Un'altra poesia che emblematicamente mina alla base la legittimità di ogni progresso ermeneutico sostenuto da letture settarie è "Bone Dreams", che come anticipa il titolo vira decisamente verso un linguaggio che richiama l'elusività astratta dei sogni. Nella prima parte della poesia si nota che il cadavere a cui la voce narrante si riferisce come "my lady" acquisisce gradualmente una fisicità propria, seppur in opposizione al soggetto che la osserva, la cui autonoma presenza è ripetutamente reiterata: "I touch it again, / I wind it in, I pushed back, I found ban-hus, I hold my lady's head, I found a dead mole, I had thought, I was told", ecc. Eppure, ci sono indizi di una parziale sovrapposizione, o quantomeno intersezione delle due identità: "[I] ossify myself/by gazing: I am screes/on her escarpments". Vi è dunque una graduale preparazione al culmine della quinta strofa:

And we end up  
cradling each other  
between the lips  
of an earthwork (Heaney 1975, ed. 1998: 46).

In questo caso la fluidità si riferisce soprattutto alla coincidenza delle due identità inizialmente avvertite come indipendenti. Se da una parte l'io narrante può essere percepito come contenitore di diverse sensibilità che reagiranno e scolpiranno in maniera autonoma questa singolare interazione quasi di possesso con il corpo mummificato, la deliberata vaghezza dell'incontro descritto e la presunta fusione finale sembra quasi alludere a nozioni di logica simmetrica che secondo Matte Blanco (1975) regolano la realtà onirica. Il significato primario, perciò, sembrerebbe quello di affermare l'assenza di stabilità, dell'identità come del significato stesso che va ad innestarsi su di essa. Se

assumiamo questa chiave di lettura come colonna portante della raccolta, proiettando la logica simmetrica del sogno come realtà ideale, è possibile estendere tale superamento dell'apparente aporia alla seconda parte, in cui il poeta riflette sul suo ruolo in relazione più diretta con lo specifico e doloroso contesto storico fornito dall'Ulster. Questa prospettiva critica trova effettivo riscontro in diversi momenti di riflessione più diretta, che sembrano quasi dettati da un'improvvisa esasperazione che intacca temporaneamente la flemma che caratterizza i versi di Heaney.

Ne è un esempio lampante "Whatever You Say, Say Nothing", che contiene un verso emblematico di come attraverso una carica linguistica contemporaneamente disgiuntiva e cumulativa, grazie all'uso dell'espressione avverbiale "at once" insieme a "both" in funzione congiuntiva, il poeta stia rincorrendo un riconciliamento che continua a sfuggirgli: "while I sit here with a pestering / Drouth for words at once both gaff and bait". Il titolo stesso fa riferimento a questo fallimento delle parole nel loro compito di catturare la sfaccettata complessità del reale. Al contempo, tramite i contenuti della poesia, che rivolge il suo sguardo alla lotta quotidiana della gente comune più che a quella armata dei militanti, Heaney si riappropria in modo figurato della formula "whatever you say, say nothing", quasi in contrattacco ai tentativi dei gruppi paramilitari di impiegare quelle stesse parole in funzione intimidatoria. Il poeta preferisce concentrarsi su come in Nord Irlanda il linguaggio sia spesso una trappola: sia per la sua propensione ad esprimersi tramite abusati cliché, sia perché l'intera popolazione si è assuefatta a un uso cauto delle parole, che non riveli, che non offenda. E questa *famous Northern reticence*, ugualmente citata nella poesia, diviene in *North* causa di un timore diverso per il poeta: quello di averla interiorizzata, questa reticenza, fino al punto di essere stato incapace di esercitare un ruolo sociale con la sua poesia, come si è visto con l'accento al componimento



finale, "Exposure". L'integrare il testo poetico stesso, in quanto mezzo di rappresentazione, nell'oggetto stesso del disquisire, interrogandosi con insistenza sulla sua efficacia nel carpire l'essenza del contingente, è uno degli elementi di modernità della poesia di Heaney. *North*, in particolare, rappresenta l'apoteosi del rifiuto a rapportarsi all'avvenimento storico *in fieri* in termini di portavoce di una precisa fazione.

#### 4. Conclusioni

I versi di Heaney, quasi un'antitesi alla militanza senza essere una celebrazione del disimpegno, sembrano perseguire una concezione della poesia che pone una vera e propria alternativa alla velleità assiomatica della propaganda. Ne consegue che la formula testuale assunta dai fatti in *North* non è mai riconducibile a mero resoconto cronachistico, poiché registra dati non solo di fronte all'evento ma, come suggerito da Heaney stesso nel commentare il suo ruolo bardico nei confronti dello scontro fratricida in Ulster, rimanendone "a lato". Ciò, come illustrato nel saggio, presume una rielaborazione artistica multifocale che incorpora parimenti l'individualità del soggetto poetante nell'oggetto stesso del poetare. *North* è pertanto un caso esemplare di poesia incentrata sulla risposta emotiva privata a un evento di pubblico dominio, poiché a venire narrato non è il conflitto, ma la reazione del poeta ai sentimenti suscitati dal peso, anche pubblico, che comporta l'averlo vissuto in prima persona e dall'essere a volte accusato di indifferenza, soprattutto professionale, verso di esso. In questo senso, *North* diventa emblematica manifestazione di un aspetto del pensiero critico di Shklovsky che si pone come una delle fondamenta della declinazione teorica della valenza dell'opera artistica:

Lo scopo dell'arte è di impartire una sensazione di come le cose vengono recepite, e non di come vengono conosciute.

La tecnica dell'arte consiste nel rendere gli oggetti inconsueti (*unfamiliar*), renderne le forme difficili, accrescerne la difficoltà e durata della percezione, poiché il processo di percezione diventa un obbiettivo estetico per sé e deve essere prolungato. L'arte è il modo di esperire le qualità artistiche di un oggetto, e non l'oggetto in sé (Shklovsky 1917, ed. 1997: 2).

Se questa tecnica di "straniamento" può ritenersi valida per la gran parte della produzione poetica di Heaney, è nella sua rappresentazione del conflitto nordirlandese che raggiunge più chiaramente lo scopo del rimuovere il velo di familiarità dagli accadimenti quotidiani per restituire un tipo di risposta emotiva più forte, che la situazione richiede. Il poeta evidentemente non può sfuggire al fatto che in Nord Irlanda l'atto del ricordare è ineluttabilmente legato alla violenza: "the cud of memory", nominato in "Funeral Rites", raramente si può placare. Eppure, fedele alla dottrina della dualità, Heaney propone un manifesto poetico di Heaney che si differenzia nettamente dagli umori montaliani con cui si è impostato un iniziale raffronto, soprattutto quando si prende in considerazione la totalità del suo contributo artistico. Per anni, Heaney ha fornito assidua testimonianza di come il versificare possa esercitare un'azione potenzialmente lenitiva, e nella fase più matura del suo poetare questo afflato di ottimismo ha assunto una crescente visibilità. La sua opera, seppur a tratti tormentata, si è posta spesso come porto sicuro, soprattutto in un periodo storico e sociale di lotta, martirio e segregazione quale quello dei *Troubles* e dei retaggi che si è lasciato alle spalle. I versi forse più famosi in questo senso sono quelli del coro da *The Cure at Troy*, versione ispirata al *Filottete* di Sofocle:

History says, *Don't hope*  
*On this side of the grave.*

But then, once in a lifetime  
The longed-for tidal wave  
Of justice can rise up,  
And hope and history rhyme (Heaney 1991: 2).

Anche grazie a citazioni illustri, come Bill Clinton e Gerry Adams, che ha pubblicato un libro dal titolo *Hope and History* (Adams 2003), l'ultimo verso, forse indipendentemente dalla volontà dell'autore che ha accuratamente evitato la chiara teorizzazione di una poesia politicamente impegnata, sembra aver assunto una funzione comunicativa in cui si condensa la prospettiva di un'ispirazione artistica fondata sulla spinta a contrapporre a una realtà violenta e interventista versi che evocano la proiezione di una dimensione utopica – forse *in fieri* ma certamente non ancora attualizzata – di rappacificamento. O meglio, per parafrasare Heaney stesso, la poesia diventa luogo eletto di assonanza tra “storia e speranza”, un verso che succintamente racchiude l'essenza stessa del rapporto quasi antagonista che lega cronaca e creazione artistica secondo l'autore. È un verso che metatestualmente descrive perché il *Filottete*, in traduzione di Heaney o meno, si legge ancora dopo che le popolazioni di cui narra le vicissitudini sono scomparse; il segreto più ovvio e dibattuto di sempre, che solo la poesia può ancora permettersi il lusso di ricordarci senza scadere nella banalità: che le storie sopravvivono alla storia.

## NOTE

<sup>1</sup> Tra gli altri numerosi numerosi esempi ricordiamo Moloney 2007.

<sup>2</sup> Rispetto all'arte poetica in particolare se ne fanno cenni importanti in Mazzoni 2005.

<sup>3</sup> In italiano non esiste una traduzione univoca di *exposure*, la cui matrice semantica oscilla tra un disvelamento/rivelazione e lo smascheramento di

qualcosa che è stato tenuto nascosto. *Smascheramento* tuttavia assume spesso connotazioni negative in italiano, quali lo smascherare una truffa; al contrario, *rivelazione* assumerebbe toni troppo ottimistici in relazione alla poesia di Heaney. A parte queste accezioni di carattere più generale, il termine *exposure* ha anche denotazioni più specifiche quali *photographic exposure*, *media exposure* o l'esposizione a radiazioni o altri fattori dannosi, nonché l'esposizione ad agenti climatici avversi, in questo caso resa famosa in ambito poetico dall'omonima "Exposure" (1917) di Wilfred Owen.

<sup>4</sup> Non potendo in questa sede addentrarci in uno studio approfondito della ricezione del poeta cfr. Vendler 1997.

<sup>5</sup> Tra i testi che offrono spunti di riflessione teorica cfr. Iser 1980, Jauß 1982, Holub 1984.

<sup>6</sup> Per interessanti riflessioni su come rappresentazioni discorsive possano contribuire a costruire immagini eterologhe di una nazione cfr. Beller, Leerssen 2007.

<sup>7</sup> Tra i testi più influenti si possono ricordare le diverse traduzioni dei *Diari di Bobby Sands* o gli scritti di Gerry Adams, storico leader del partito repubblicano *Sinn Féin*, nonché cfr. Calamati, Funnemark, Harvey 1994.

<sup>8</sup> Su "You'll Know Them If I Get Them True" cfr. Karp 2013.

<sup>9</sup> Questa espressione è utilizzata in particolare da uno dei primi traduttori italiani di Heaney, Erminia Passannanti (2013).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Adams, Gerry (2003), *Hope and History*, Dublin, Brandon.

Beller, Manfred; Leerssen, Joep, eds. (2007), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Character: A Critical Survey*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Calamati, Silvia; Funnemark, Bjorn Cato; Harvey, Richard, eds. (1994), *Irlanda del Nord: Una Colonia in Europa*, Roma, Edizioni associate.

Calvino, Italo (1980), "Usi politici giusti e sbagliati della letteratura", *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017: 347-56.

Cole, Henri (1997), "Seamus Heaney in Conversation with Henry Cole", *The Paris Review*, 144, <<https://www.theparisreview.org/interviews/1217/seamus-heaney-the-art-of-poetry-no-75-seamus-heaney>> [30/09/2018].

- Glob, Peter (1965), *The Bog People: Iron-Age Man Preserved*, London, Faber, 2010.
- Hart, Henry (1993), *Seamus Heaney: Poet of Contrary Progressions*, Syracuse, Syracuse University Press.
- Heaney, Seamus (1972), *Wintering Out*, London, Faber, 2011.
- (1975), *North*, trad. it a cura di Roberto Mussapi, Milano, Mondadori, 1998.
- (1977), “The Sense of Place”, *Preoccupations*, London, Faber, 1980: 131-49.
- (1991), *The Cure at Troy*, NY, Farrar, Straus and Giroux.
- (1995), *Crediting Poetry*, trad. it. a cura di Marco Sonzogni, *Sia dato credito alla poesia*, Milano, Archinto, 1997.
- Holub, Robert (1984), *Reception Theory: A Critical Introduction*, London, Methuen.
- Iser, Wolfgang (1980), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Jauß, Hans Robert (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Karp, Marcia (2013), “You’ll Know Them If I Get Them True”, *The Arts Fuse*, 30 novembre, <<http://artsfuse.org/96202/fuse-appreciation-seamus-heaney-youll-know-them-if-i-can-get-them-true/>> [30/09/2018].
- Matte Blanco, Ignacio (1975), *The Unconscious as Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*, London, Karnac Books, 1998.
- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla Poesia Moderna*, Bologna, il Mulino.
- Moloney, Karen Marguerite (2007), *Seamus Heaney and the Emblems of Hope*, Missouri, University of Missouri Press.
- Montale, Eugenio (1923), “Non chiederci la parola”, *Twentieth-Century Italian Poetry: A Critical Anthology (1900 to the Neo-Avantgarde)*, ed. a cura di Éanna Ó Ceallacháin, Leicester, Troubador, 2007.
- Mussapi, Roberto (1998), “Introduzione”, *North*, Milano, Mondadori.
- O’Leary, Olivia (2011), “What I’ve learned from Seamus Heaney”, *The Irish Times*, 26 marzo, <<https://www.irishtimes.com/cul->

ture/books/what-i-ve-learned-from-seamus-heaney-1.583725>  
[30/09/2018].

Parker, Michael (1993), *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, Basingstoke, Macmillan.

Passannanti, Erminia (2013), *Seamus Heaney. Terra di Palude. Poesie: Bogland Poems*, Createspace Independent Pub.

Shklovsky, Victor (1917), "Art as Technique", *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. Ken Newton, London, McMillian 1997: 2-5.

Vendler, Helen (1998), *Seamus Heaney*, Harvard, Harvard University Press.

Yeats, William Butler (1921), *"Easter 1916" and Other Poems*, New York, Dover Publications, 2012.

MARIA ELENA CAPITANI

*Narratives of Terror:  
Palinsesti, Displacement e Englishness  
nei drammi di Martin Crimp e Simon Stephens*

Come sottolineato da vari studiosi e critici teatrali, uno degli aspetti che hanno contraddistinto la drammaturgia d'oltremarina dal secondo dopoguerra ad oggi è quello di riflettere ed anatomizzare la società nella quale essa prende vita e si sviluppa, ritornando, in un certo senso, a ricoprire l'originale funzione di "forum for public debate", per dirla con Christopher Innes (2002: 1). L'arena teatrale diviene, quindi, il *locus* in cui condividere e scandagliare quella che potremmo definire la "tragedia contemporanea". Nello specifico, per quanto concerne la produzione drammatica d'inizio millennio, si possono rintracciare alcuni filoni che risultano dall'indissolubile legame tra il palcoscenico e la società britannica. Tra le tematiche principali – che spesso scaturiscono dal confronto (più o meno creativo) con fatti di cronaca – si pensi, ad esempio, ad eventi dall'impatto sovranazionale quali il terrorismo, la crisi finanziaria e il riscaldamento globale, nonché, su scala minore, al collasso del

nucleo familiare in quanto pilastro sociale e alla rivisitazione di categorie quali razza e genere.

Il presente contributo si concentra sulla rappresentazione teatrale di una delle maggiori problematiche di questo terzo millennio ancora in fasce, ossia il terrorismo, prendendo in esame le opere di due tra i più talentuosi drammaturghi che costellano il panorama britannico contemporaneo, Martin Crimp e Simon Stephens.

Nato a Dartford (Kent) nel 1956, Crimp è un drammaturgo inglese originale, prolifico e versatile dal singolare percorso artistico, per anni avvolto da un alone di mistero. Forte di un considerevole successo nell'Europa continentale (uno dei tratti che lo accomuna a Sarah Kane), lo scrittore, infatti, è stato a lungo paradossalmente trascurato dai più accreditati manuali di storia del teatro pubblicati oltremarina, sino alla recente uscita di alcuni studi monografici interamente dedicati alla sua opera, firmati da Aleks Sierz (2006), Vicky Angelaki (2012) e Clara Escoda Agustí (2013). La motivazione è rintracciabile nella complessità della vasta opera del drammaturgo e nel suo essere profondamente incline a influenze continentali come l'assurdo, il surrealismo e il postdrammatico, tendenzialmente incompatibili con l'insulare tradizione britannica.

Crimp si cimenta nella stesura di drammi volti alla massima sperimentazione formale, *pièces* criptiche e allusive che mirano a disaminare e satireggiare il declino morale di quella che il filosofo e sociologo francese Jean Baudrillard definisce "la société de consommation" (1986), caratterizzata da una desolante vacuità emotiva insita in rapporti (dis)umani pronti a sfociare in aperte manifestazioni di violenza. Molte delle opere crimpiane prendono le mosse dalla quotidianità borghese e ritraggono impietosamente la *middle class* britannica: le sgradevoli tematiche affrontate dal drammaturgo si rivelano quindi destabilizzanti per lo spettatore inglese, *target* stesso della



satira, il quale, istintivamente, si ritrae, dissociandosi dagli ambigui personaggi rappresentati sul palcoscenico. Si noti, inoltre, come oltremania il nome di Crimp sia quasi esclusivamente legato alla parallela carriera intrapresa come traduttore di drammi stranieri, in particolare *pièces* francesi, fortunata attività che, tuttavia, pare contribuire all'insabbiamento della sua produzione drammatica *tout court*. Nonostante l'iniziale diffidenza britannica nei suoi confronti, va tuttavia ricordato che questo sfuggente e contraddittorio autore presenta alcuni tratti inscindibilmente legati alle proprie origini anglosassoni, quali la passione per una mordace satira di swiftiana memoria, la spasmodica attenzione verso la parola e il testo scritto, nonché le riconoscibilissime ambientazioni suburbane, in cui l'autore stesso vive la propria quotidianità. Oscillando tra le proprie radici britanniche e una più ampia traiettoria europea, il territorio drammatico crimpiano trae quindi linfa vitale dalla contaminazione, facendo del sincretismo (e della transtestualità) la propria prerogativa.

È su suggerimento del regista svizzero Luc Bondy, scomparso nel 2015, che Crimp si cimenta nella riscrittura della più negletta tra le tragedie sofoclee, *Le Trachinie*. Ipnottizzato dalla stranezza della fonte ("it's just so strange, and somehow fits my mentality" – intervista all'autore condotta da Sierz nel febbraio/marzo 2006: "Dialogue Is Inherently Cruel", cit. in Sierz 2006, ed. 2013: 106), Crimp accetta la sfida di trasporre l'ipoteso classico dalla Grecia antica a una nuova *diégèse* (cfr. Genette 1982: 341), un indefinito Occidente del Ventunesimo secolo. Commissionatagli dal Wiener Festwochen, dal Chichester Festival Theatre e dallo Young Vic Theatre Company e ribattezzata con l'ossimorico titolo *Cruel and Tender*, la *pièce* viene per la prima volta messa in scena sul palco londinese dello Young Vic Theatre il 5 maggio 2004, in co-produzione con il Théâtre des Bouffes du Nord e il Ruhrfestspiele Recklinghausen.

Muovendosi tra le dimensioni del micro e del macrocosmo, il dramma crimpiano rielabora l'archetipo classico, pur mantenendone l'ossatura, al fine di mostrare le intersezioni tra guerra pubblica e privata, tra sfera locale e universo globale. L'Eracle del terzo millennio, la cui moglie risponde al nome di Amelia, è infatti un Generale, da lungo tempo impegnato in un cruento conflitto volto ad estirpare il terrorismo ed attualmente indagato per crimini contro l'umanità. In sua assenza, la moglie trascorre le giornate in una "temporary home close to an international airport" (Crimp 2004a: p. non numerata) in compagnia di tre "ancelle" (un'estetista, una governante e una fisioterapista). Alla stregua di un (anti)coro tragico, mentre il consorte è lontano, le tre fanciulle si occupano di Amelia e del suo corpo, plasmandolo attraverso trattamenti estetici e conformandolo all'imperativo di bellezza della società occidentale, fondata sull'immagine.

Crimp individua da subito il forte potenziale contemporaneo delle *Trachinie*, tragedia in cui un'atroce e futile guerra, in apparenza lontana, si ripercuote con esiti disastrosi nella dimensione privata. Il riferimento alla missione antiterroristica dell'asse Bush-Blair è qui evidente: il Generale, partito per una cosiddetta "guerra preventiva", finisce col compiere indicibili stermini paragonabili a pulizie etniche e con l'anteporre i propri interessi personali al bene comune, non esitando a radere al suolo un'intera città per un mero capriccio amoroso (conquistare la giovane figlia del *leader* africano Seratawa). La mordace critica crimpiana al contemporaneo conflitto in Iraq è evidente sin dalle prime parole pronunciate da Amelia:

my husband is sent out  
 on one operation after another  
 with the aim – the apparent aim –  
 of eradicating terror: not understanding  
 that the more he fights terror

the more he creates terror (Crimp 2004a: 2).

In linea con l'elusività che da sempre lo caratterizza, Crimp abilmente sferra un attacco alla cosiddetta *War on Terror* promossa dall'asse politico anglo-americano, un conflitto che scatenava una risposta compatta e articolata da parte della drammaturgia inglese contemporanea. Emblematica, in questo senso, la manifestazione *War Correspondence*, una settimana di "performances, poetry readings and platforms" (Angelaki 2012: 121) ad accesso libero organizzata dal Royal Court Theatre di Londra nell'aprile 2003, che – oltre allo stesso Crimp – vede come protagonisti poeti e drammaturghi del calibro di Tony Harrison, Caryl Churchill e Rebecca Prichard, nonché giornalisti e studiosi. La pungente satira crimpiana *Advice to Iraqi Women* (pubblicata sul *Guardian* il 12 aprile dello stesso anno) viene qui presentata e riproposta nel novembre 2003 nell'ambito dell'evento *A Royal Welcome*, promosso dal Court in occasione della visita londinese del Presidente americano G. W. Bush.

Tuttavia, è opportuno sottolineare come Crimp non intenda ridurre *Cruel and Tender* a un mero strumento di protesta contro la politica estera del governo dell'allora Primo Ministro britannico Tony Blair, nonostante il suo profondo dissenso rispetto a quella che ben presto si rivela un'operazione di stampo esclusivamente imperialista: "We started working on this piece in 2003 and the War on Terror was in full swing, but I was concerned not to reduce the play to an anti-war diatribe" (Sierz 2006; ed. 2013: 107). L'autore abilmente supera frontiere geografiche e "trasgredisce" confini di *genre*, attraverso le strategie della *dislocation* (la tragedia greca viene sradicata dalla classicità), della *relocation* (il campo di battaglia viene trasferito dall'Iraq al Rwanda, lo stato africano che nel 1994 viene straziato da uno dei genocidi più sanguinosi della storia, in occasione del quale l'Occidente mostra un'imperdonabile indifferenza) e del *displa-*

*cement* (il dramma è ambientato in un Occidente scarsamente delineato).

Scegliendo di ri-immaginare una fonte tragica per narrare una guerra contemporanea, Crimp opera una traslazione spazio-temporale definibile in termini genettiani come *proximissante*, che implica inevitabilmente alcuni allontanamenti dall'ipotesto tragico: "l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public" (Genette 1982: 351). In particolare, si noti come Crimp risolve efficacemente il passaggio in cui Deianira invia il filtro magico al marito lontano. La tunica intrisa del sangue del centauro Nesso, elemento strettamente legato all'immaginario classico, viene trasformato in una moderna sostanza psicotropa, capace di alterare lo stato emozionale del soggetto che ne fa uso. Altra prerogativa del teatro greco è, ovviamente, il Coro, perno attorno al quale ruotano *Le Trachinie* (il cui titolo si riferisce appunto alle fanciulle di Trachis, costante riferimento e sostegno per Deianira). In *Cruel and Tender* una traccia del Coro si può identificare nelle tre "ancelle" di Amelia, che, tuttavia, non si esprimono all'unisono o tramite una corifea ufficiale, ma intervengono singolarmente. Crimp individua un'altra strategia per sostituire quest'antica convenzione drammatica: un paio di canzoni di Billie Holiday vengono strategicamente inserite in sostituzione della presenza del Coro (o di un'allusione ad esso) nell'originale classico. Il drammaturgo inglese, inoltre, attinge alla mitologia greca anche per quanto riguarda la rappresentazione del terrorismo, un mostro contemporaneo che viene paragonato all'Idra, spaventoso serpente marino dotato di nove teste: "What else is the Hydra – the multi-headed snake which, for every head Heracles severed, grew two in its place – but a strange foreshadowing of terrorism?" (Crimp 2004b: p. non numerata). In *Cruel and Tender*, il Generale rientrato dalla guerra si rifà precisamente a quest'antica immagine:

So don't you talk to me about crimes  
 because for every head I have ever severed  
 two have grown in their place  
 and I have had to cut and to cut and to cut  
 to burn and to cut to purify the world (Crimp 2004a: 58).

La trasmigrazione di una figura mitologica operata da Crimp, così come il rilancio della tragedia greca – in particolare quella euripidea – sul palcoscenico britannico ai tempi della *War on Terror*, mostra come si possa indirettamente “fare cronaca” attraverso una (ri-)narrazione al secondo grado, creando un palinsesto drammatico in cui classicità e contemporaneità si sovrappongono. La natura stratificata dei conflitti postmoderni, tutti giocati – come in questo caso – sull’idea di *displacement* e su un superamento dei confini tra guerra pubblica e privata, viene riconosciuta anche nel recente studio di Julia Boll *The New War Plays: From Kane to Harris* (2013), in cui si afferma che le riscritture di tragedie classiche hanno appunto la capacità “to highlight the parallels between the structures of ancient and contemporary warfare and thus demonstrate how the New Wars are, in fact, the return of something very old” (10).

Vorrei concludere questa analisi di *Cruel and Tender* soffermandomi sull’importanza delle immagini. Come osserva Baudrillard nel saggio “L’Esprit du Terrorisme” (2001), un attacco della portata di quello dell’11 settembre 2001, il cui impatto visivo, mediatico ed emotivo è ancora ben presente in ognuno di noi, ha in sé una forte componente performativa e spettacolare: “it is the radicality of the spectacle, the brutality of the spectacle, which alone is original and irreducible. The spectacle of terrorism forces the terrorism of spectacle upon us. [...] This is *our* theatre of cruelty, the only one we have left” (2013: 23). L’immediata trasmissione, disseminazione e fruibilità delle immagini su scala globale, secondo Baudrillard, comporta da un lato l’esaltazione della teatralità dell’evento (le Twin Towers

che collassano sotto i nostri occhi increduli), dall'altro la "presa in ostaggio" dell'evento stesso e la sua replicazione all'infinito, da cui consegue l'ambiguità dell'uso mediatico: "[t]here is no 'good' use of the media; the media are part of the event, they are part of the terror" (2012: 24).

Quello che in inglese potremmo definire l'*affective impact* delle immagini ha giocato un ruolo cruciale anche nella genesi di *Cruel and Tender*, così come era avvenuto ai tempi della guerra nei Balcani con *Blasted* di Sarah Kane. Prima di riscrivere la tragedia sofoclea, Crimp ha infatti creato un proprio palinsesto visivo, raccogliendo ed esaminando attentamente una selezione di fotografie provenienti da diverse zone di guerra. Focalizzandosi sul linguaggio corporeo di giovani soldati e civili e sulla "banalità" di oggetti di uso quotidiano, l'autore si lascia attraversare dalla carica affettiva delle immagini ed elabora la propria riflessione sulla domesticità dell'atrocità e sull'importanza dei ruoli di genere nel perpetrare la violenza, che può germinare a qualsiasi livello (Sakellaridou 2014: 369).

Parallelamente, anche quanto messo in scena da Simon Stephens in *Pornography* deriva dalle intersezioni tra dramma pubblico e privato, tra microcosmo e macrocosmo. Nato a Stockport, nei pressi di Manchester, nel 1971, lo scrittore appartiene a un'altra generazione rispetto a quella di Crimp, essendo coetaneo di Martin McDonagh e leggermente più giovane di alcuni tra i maggiori rappresentanti del teatro *in-yer-face*, come Mark Ravenhill e Joe Penhall – rispetto ai quali, tuttavia, ha iniziato la propria carriera artistica più avanti. Curiosamente, nonostante il divario in termini anagrafici, Crimp stesso viene spesso accostato alla generazione *in-yer-face*, di cui viene indicato da Sierz come il naturale precursore – si pensi, ad esempio, alle crude immagini che pervadono il *city drama* *The Treatment* (1993). Come si diceva, Stephens non ha iniziato il proprio percorso professionale con il teatro: dopo una laurea in Storia con-

seguita presso la University of York, ha lavorato per alcuni anni come insegnante. Tuttavia, lo scrittore dichiara che queste due fasi della propria carriera sono strettamente legate tra loro e la formazione come storico ha avuto e continua ad avere un notevole impatto sulla sua drammaturgia: “the characters in my plays carry the burden of the past around with them [...] the historian, like the dramatist, fixates on behaviour and its causes and its consequences” (Innes 2011: 446).

Se Crimp reinterpreta un ipotesto classico alla luce dei fatti del presente, *Pornography* prende le mosse dall’idea shakespeariana delle *Seven Ages of Man*, formulata nella commedia *As You Like It*. Scritto a sole tre settimane dagli attacchi londinesi del 7 luglio 2005 (una serie di esplosioni causate da quattro kamikaze che colpiscono il sistema di trasporti pubblici della capitale nell’ora di punta), il dramma di Stephens viene la prima volta rappresentato – in traduzione tedesca – al Festival di Hannover il 15 giugno 2007, prima di essere trasferito ad Amburgo in ottobre e debuttare oltremarina al Traverse Theatre di Edimburgo nell’estate successiva. *Pornography* è un testo caratterizzato da una struttura aperta e fluida, paragonabile a quella del postmoderno capolavoro crimpiano *Attempts on Her Life* (1997). Con l’indicazione posta in esergo, Stephens lascia deliberatamente estrema libertà ai registi che si accingono a mettere il testo in scena, puntualizzando che “[t]his play can be performed by any number of actors. It can be performed in any order” (2010: 374). Enric Monforte osserva come la destrutturazione formale di *Pornography* (e di un dramma come *Shoot/Get Treasure/Repeat* di Ravenhill) sia intrinseca ad un tipo di drammaturgia incentrata sulla rappresentazione del terrorismo e della precarietà all’alba del nuovo millennio, capace di stimolare riflessioni etiche e al contempo politiche sulla vulnerabilità esistenziale che contraddistingue il presente attraverso “fragmented, episodic structures, a radical conception of character and, over-

all, through non-naturalistic aesthetics, thus enhancing both conceptual and formal experimentation” (Monforte 2017: 34). Più precisamente, possiamo descrivere *Pornography* come un dramma costituito da quattro monologhi, due *duologues* – i cui i locutori sono indicati semplicemente con un trattino (tecnica estremamente cara a Crimp) – e una lista di brevi *obituaries* dedicati alle 52 vittime della strage terroristica. Si noti come questa scena sia l’unica ad aderire ai fatti di cronaca, mentre le altre sono puramente finzionali.

Come in un vorticoso “countdown” (Innes 2011: 456), nella versione pubblicata le scene non sono presentate in ordine cronologico (dalla numero 7 alla numero 1). Ciascuna di esse, come si anticipava, è ispirata a una delle sette età dell’uomo (che da bambino diventa scolaro, amante, soldato, giudice, anziano e di nuovo – in preda alla demenza senile – fanciullo) descritte nel monologo shakespeariano che si apre con il celeberrimo verso “All the world’s a stage”, recitato dal malinconico personaggio di Jaques in *As You Like It* (II. 7). Il *fil rouge* che lega questi sette episodi risiede nel concetto di trasgressione: la prima scena che compare nel testo (indicata da Stephens come settima) ruota attorno alla figura di una donna con un bambino, la quale tradisce il proprio capo rivelando informazioni di lavoro riservate; nella seconda James ha un’infatuazione per la propria insegnante; la terza ritrae un amore incestuoso tra fratello e sorella; nella quarta la figura del soldato shakespeariano è incarnata da uno dei terroristi che dal nord dell’Inghilterra si dirige verso la capitale la mattina del 7 luglio 2005; la giustizia/saggezza è invece rappresentata nella quinta scena, in cui un docente universitario incontra una ex-studentessa molto più giovane; il sesto episodio mette in scena una signora ottantenne che, il giorno degli attentati, rientrando a piedi nella periferia londinese, chiede di assaggiare un po’ di pollo a una famiglia che sta preparando un *barbecue*. Nell’ultima scena, come si diceva,



la finzionalità dell'universo drammatico creato da Stephens, in cui i terroristi fittiziamente provengono da Manchester (come lo stesso drammaturgo) anziché da Leeds, lascia spazio ad un approccio di tipo documentaristico: lo scrittore compone 52 mini-biografie (di cui la numero 43 è lasciata volutamente bianca) rifacendosi alle storie delle vittime pubblicate sul sito della BBC. Nella prima produzione britannica questa scena è brillantemente resa attraverso la proiezione degli *obituaries* sul muro in fondo al palcoscenico.

La società dipinta e attaccata da *Pornography*, similmente a quella che emerge dal *corpus* crimpiano, è consumistica, atomizzata, alienata e alienante, una dimensione che produce quanto Jacqueline Bolton definisce "the culture of dislocation and disaffection" (2013: 119), da cui non possono che risultare atti di trasgressione. Rispetto al titolo del dramma, lo stesso Stephens dichiara che l'ispirazione è scaturita dalla sensazione di vivere "in pornographic times" (cit. in Bolton 2013: 118), dominati dall'edonismo e dal consumismo più sfrenato. Questa mercificazione dell'umano, che si fa oggetto fruibile, comporta una "suppression of empathy", come sostiene Bolton: "it is the inability, or refusal, to imagine what it is like to be 'the other' which enables individuals to commit acts of sexual, physical, emotional or economic violence" (119).

Parallelamente a quanto avviene in *Cruel and Tender*, in cui un Generale senza scrupoli, un efferato *warlord* occidentale alla fine mostra tutta la sua vulnerabilità, si potrebbe affermare che la grandezza di *Pornography*, recensito sul *Guardian* come "a play of grace and terror" (Gardner 2008), stia proprio nel restituire un grado di umanità ai terroristi al centro dei fatti di cronaca. La violenza degli attacchi che hanno lacerato Londra – città che, scrive Monforte, "epitomises the splendour of radical capitalism in the West" (2017: 37) – e l'identità britannica (o, più precisamente, inglese) in quel caldo giorno di luglio è, secondo

Stephens, un prodotto della Gran Bretagna stessa. Quei quattro attentatori suicidi, britannici di nascita e arrivati in treno da Leeds, sono figli delle politiche conservatrici di Margaret Thatcher e John Major, ragazzi diventati adulti nella stessa società individualistica in cui è cresciuto Stephens:

Their actions seemed to be absolutely a product of the same Britain I'd grown up in. They were born and raised in a Britain built by one prime minister who denied altogether the existence of society and another who made a passionate plea for understanding to be valued less than unthinking condemnation of others. I wanted to write a play that put a terrorist action on equal footing with many of the other flaws and ruptures I saw around me (Stephens 2009: xviii, cit. in Bolton 2013: 118).

Se, come abbiamo visto, *Cruel and Tender* è un dramma che trapianta il mito classico in un indefinito Occidente contemporaneo che può alludere alla Gran Bretagna così come a qualsiasi altra nazione (si tratta, in fondo, di una globalizzata zona aeroportuale), dal punto di vista geo-culturale le radici di *Pornography* affondano distintamente nel suolo inglese. Il dramma di Stephens è volutamente intriso di riferimenti alla *Englishness* contemporanea: l'azione si svolge interamente durante la prima settimana del luglio 2005, costellata di eventi memorabili come il concerto Live 8 tenutosi a Hyde Park, il G8 scozzese, la scelta di Londra come città ospitante dei Giochi Olimpici del 2012 e gli attentati nella capitale britannica, nel giorno in cui "the sun will shine all throughout England" (Stephens 2010: 412). Non mancano riferimenti a personalità del mondo sportivo e artistico inglese, tra cui il calciatore David Beckham e il *frontman* del gruppo musicale Coldplay, Chris Martin, l'artista "singing the song about looking at the stars" (376), ovvero il brano *Yellow*. La città di Londra, inoltre, diviene *locus* e *focus* dell'intero dramma.

Possiamo concludere affermando che, pur adottando tecniche differenti, entrambi i drammaturghi inglesi si confrontano con la cronaca allontanandosi dalla veridicità propugnata dal teatro documentaristico e preferendo a quest'ultima una ri-narrazione degli eventi più o meno allusiva. Interessante è che, per dare forma al dialogo tra la dimensione personale e quella pubblica, sia Crimp che Stephens derivino l'impianto strutturale della propria opera da un ipotesto, dimostrando come la (ri) scrittura di un evento di cronaca non sia esclusivamente un'istanza del presente, ma si innesti su una fonte precedente, stratificandosi e divenendo così palinsesto. Come Crimp dichiara, il testo fonte "provided me with a vessel in which to pour my feelings about current events, while having a very human story at the centre of it" (intervista all'autore, cit. in Gallagher 2004: 14). La tragedia greca, così come, forse in modo meno stringente, la commedia shakespeariana, funziona quindi come un modello che il drammaturgo decostruisce e ricostruisce al fine di riflettere sulle conseguenze pubbliche della politica (inter) nazionale contemporanea e sulle sue riverberazioni nella sfera privata. I due testi, tuttavia, differiscono sotto alcuni aspetti: dal punto di vista strutturale *Cruel and Tender* mantiene complessivamente un impianto tradizionale, che si rifà in parte a quello della tragedia di Sofocle, mentre *Pornography* è, per dirla con Umberto Eco, un'opera aperta, alla stregua di *Attempts on Her Life* (in cui il penultimo dei diciassette *scenarios* è intitolato "Pornó"). Inoltre, le conseguenze del terrorismo su scala globale e gli echi transnazionali di *Cruel and Tender* si contrappongono nettamente alla messa in scena della radicata *Englishness* che viene esplorata in *Pornography*, un dramma che potremmo definire uno *state-of-the-nation play* ai limiti della sperimentazione formale, capace di scandagliare e mettere in discussione l'identità nazionale inglese alla luce del forte impatto di un tragico fatto di cronaca.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Angelaki, Vicky (2012), *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Baudrillard, Jean (1986), *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard.
- (2001), “The Spirit of Terrorism”, *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, trad. ing. a cura di Chris Turner, London-New York, Verso, 2012: 1-26.
- Boll, Julia (2013), *The New War Plays: From Kane to Harris*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Bolton, Jacqueline (2013), “Simon Stephens”, *Modern British Playwriting 2000-2009*, ed. Dan Rebellato, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama: 101-24.
- Crimp, Martin (2004a), *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber.
- (2004b), “Sophocles and the War against Terror”, *The Guardian*, 8 maggio.
- Escoda Agustí, Clara (2013), *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Gallagher, Stephen (2004), “Crimp and Crave”, *Plays International* (June/July): 12-14.
- Gardner, Lyn (2008), “Edinburgh Festival: Pornography”, *The Guardian*, 4 agosto, <<https://www.theguardian.com/culture/2008/aug/04/edinburgh.pornography>> [10/09/2018].
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Innes, Christopher (2002), *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2011), “Simon Stephens”, *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, eds. Martin Middeke; Peter Paul Schrierer; Aleks Sierz, London, Methuen Drama: 445-465.
- Monforte, Enric (2017), “Staging Terror and Precariousness in Simon Stephens’s *Pornography* and Mark Ravenhill’s *Shoot/Get Treasure/Repeat*”, *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communi-*

- ties in 21st-Century British Drama and Theatre*, eds. Mireia Aragay; Martin Middeke, Berlin-Boston, de Gruyter: 31-45.
- Sakellaridou, Elizabeth (2014), "Cruel or Tender? Protocols of Atrocity, New and Old", *Contemporary Theatre Review*, 24/3: 361-70.
- Sierz, Aleks (2006), *The Theatre of Martin Crimp*, London-New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- Stephens, Simon (2009), "Introduction", *Plays: 2*, London, Methuen Drama: ix-xxii.
- (2010), "Pornography", *The Methuen Drama Book of Twenty-First Century British Plays*, ed. Aleks Sierz, London, Methuen Drama: 373-442.



FRANCESCA LORANDINI

*“Dire quelque chose de ma vérité”.*  
*Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo*

In un articolo pubblicato nel *Cahier de l’Herne* dedicato a Michel Houellebecq, Emmanuel Carrère ha spiegato così le ragioni che lo spingono a usare la prima persona:

Cela s’explique par une foncière défiance à l’égard de ce que je pense, défiance qu’elle-même s’explique par un scrupule d’ordre philosophique, avouable et même honorable – la conscience de mon ignorance: je ne sais rien, etc. –, mais aussi, mais surtout, par une forme d’incertitude beaucoup plus intime, beaucoup moins confortable et même un peu honteuse, un sentiment d’illégitimité qui me rend par exemple difficile de prendre des positions politiques [...]. Ce que je veux dire, pour aller vite, c’est que j’écris à la première personne parce que je ne me reconnais pas l’accès à l’espèce d’objectivité, d’impartialité qu’implique la troisième. La vérité est hors de ma portée, je peux tout au plus, dans un mélange d’égoïsme et d’humilité, dire quelque chose de *ma vérité* – dont j’ai conscience qu’elle est étroite, partielle,

soumise à toutes sortes de déterminations dont j'essaye de m'affranchir. C'est mon problème à moi, ce n'est absolument pas celui de Houellebecq (2017: 192).

Poco importa che Houellebecq utilizzi la prima o la terza persona, secondo Carrère lui è sempre sicuro di dire la verità, e non una verità parziale, individuale, ma “une vérité totale, valable pour tous” (2017: 192). È uno scrittore che ha osservato il mondo e ne ha tratto delle leggi, il lettore lo può seguire, oppure si può allontanare, ma Houellebecq, da par suo, “il n'a pas de doute là-dessus” (2017: 192). Per Carrère, invece, la scelta della prima persona sembra essere l'unica possibile: la verità è un'ipotesi continuamente in cerca di conferma, e la scrittura il suo banco di prova. Da una ventina d'anni si sta muovendo esclusivamente sul terreno della non fiction e sta elaborando un'etica della scrittura fondata su tre regole: scrivere di ciò che gli è successo, utilizzare la prima persona come atto di umiltà, evitare ad ogni costo l'onniscienza del narratore. Tuttavia, proprio come Houellebecq, Carrère si definisce un romanziere, e nel *Royaume* non solo assume questo ruolo in modo dichiarato, ma indica anche il capostipite della famiglia letteraria a cui sente di appartenere: l'evangelista Luca.

In queste pagine vedremo come si articola il rapporto tra cronaca e letteratura nell'universo di Emmanuel Carrère. Vedremo cosa significa per lui essere un romanziere, quali sono le poste in gioco nell'utilizzo della prima persona e che ruolo ha il *fait divers* nei suoi libri. Ci soffermeremo in particolare su *L'Adversaire* (2000) e *Le Royaume* (2014), perché il primo segna una svolta decisiva nell'opera di Carrère, mentre il secondo esplicita la sua concezione del romanzo. Proveremo insomma a percorrere una delle vie del romanzo contemporaneo: quella in cui il narratore interroga la cronaca, l'attualità per cogliere una verità che lo riguarda in prima persona, e che riguarda anche ogni lettore. Nella letteratura francese degli ultimi decenni, in-



fatti, il *fait divers* ha assunto un ruolo centrale: non si tratta dell'elemento preliminare che dà l'avvio al racconto (come succede, ad esempio, in Balzac, Stendhal, Flaubert, Mauriac, Camus, Le Clézio), ma costituisce la materia stessa del racconto. Dominique Viart – parlando di autori molto diversi tra loro come François Bon, Emmanuel Carrère, Marc Weitzmann, Jean-Yves Cendrey, Laurent Mauvigner, Danièle Sallenave – ha messo in rilievo alcune caratteristiche di questo utilizzo particolare del *fait divers*: la dimensione fattuale è mantenuta il più possibile esplicita; non c'è ricerca o ricostruzione di modelli archetipali, né mitologici né tragici; la narrazione è frammentaria e la trama si sviluppa in modo non lineare; il narratore si interroga sulla legittimità e sulle implicazioni sociali di ciò che sta scrivendo; il racconto di ciò che è avvenuto è incerto, esitante, si presenta come un tentativo di restituzione di qualcosa che sfugge (Viart 2008: 235-51). Il *fait divers* non è l'evento straordinario da osservare al microscopio, ma è la manifestazione di forze sotterranee che sostengono la nostra vita e la nostra società, il sintomo di una realtà che sta dietro la realtà.

### 1. La realtà della realtà

L'esigenza della prima persona, il rifiuto dell'onniscienza del narratore e il bisogno di raccontare fatti accaduti realmente non sono da sempre il marchio di fabbrica di Carrère. Nei suoi primi libri le caratteristiche tematiche e stilistiche sono altre: l'amore-odio per la scrittura; la ricerca del virtuosismo intellettuale che si realizza in un'intertestualità ostentata, in un gioco continuo con la letteratura di genere e con le *mises en abyme*; il gusto per il fantastico e le costruzioni barocche; l'indeterminatezza e la sovrapposizione di voci e istanze narrative; la vivisezione della psicologia di personaggi ambigui e contraddittori; la descrizione anatomica di cattiverie ordinarie; la permeabilità del limite tra follia e normalità, tra sogno e incubo; il gioco

d'azzardo e l'assoluta casualità della vita, irriducibile a ogni tipo di determinismo. *L'Amie du jaguar* (1983), *Bravoure* (1984), *La Moustache* (1986), *Hors d'atteinte?* (1988) e *La Classe de neige* (1995) sono romanzi molto diversi tra loro, ma in tutti è presente un'attrazione per il mostruoso (che sia dentro o fuori di noi) e la ricerca di un disagio, un malessere a cui inchiodare il lettore. Questo malessere può essere generato da uno scarto minimo che sconvolge la quotidianità (Vercier, Viart 2008: 424-25) e ne porta così allo scoperto gli aspetti inquietanti, che vengono normalmente occultati dal corso ordinario della vita (come succede in *La Moustache*); oppure può essere generato da segreti terribili che emergono lentamente (*La Classe de neige*); o dal tentativo di svelare i misteri della creazione letteraria (*Bravoure*, *L'Amie du jaguar*); o ancora dal delinarsi di una strategia incosciente che sembra più forte della volontà personale e persino del caso (*Hors d'atteinte?*). C'è sempre un bivio, un momento in cui l'equilibrio delle cose si rompe facendo affiorare un'altra realtà possibile, una realtà comunque incerta, ma la cui sola eventualità distrugge le convinzioni maturate in precedenza. In *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993) – biografia di Philip Dick –, e *Le Détroit de Behring* (1986) questo gusto per la “bifurcation” (Schaffner 2016: 143) prende il nome di un genere letterario: l'ucronia. L'ucronia realizza il desiderio, o la paura, di sapere cosa sarebbe accaduto se le cose fossero andate diversamente; è un gioco con il tempo, con le speculazioni e con le convinzioni degli uomini, è la forma letteraria che risponde direttamente alle fantasie di chi si dice: “Ah! se le cose fossero andate diversamente!” (Carrère, David 2007: 17) E nei suoi primi libri Carrère fa sì che questo principio fantascientifico diventi il motore della finzione.

Dominique Rabaté ha distinto due fasi nella narrativa di Carrère in base al rapporto che si articola tra finzione e realtà: nella prima fase (*L'Amie du jaguar*, *Bravoure*, *La Moustache*, *Hors*

*d'atteinte?*, *La Classe de neige*), la finzione alimenta uno scetticismo radicale mettendo sistematicamente in dubbio ciò che crediamo di conoscere; nella seconda fase (*L'Adversaire*, *Un roman russe*, *D'autres vies que la mienne*, *Limonov*, *Le Royaume*), Carrère vuole invece “faire effraction dans le réel” (come è indicato in quarta di copertina di *Un roman russe*), vuole cioè andare oltre la diagnosi dei limiti della realtà della prima fase della sua opera per realizzare una scrittura performativa (D. Rabaté 2016: 53). Il racconto erotico “L'usage du Monde” (2002), pubblicato inizialmente su *Le Monde* e incluso successivamente in *Un roman russe* (2007), costituisce il momento fallimentare di questo tentativo: fallimentare perché basato sulla volontà ingenua e egocentrica di piegare il mondo ai propri desideri. *D'autres vies que la mienne* (2009) segna invece un passaggio successivo: la scrittura può produrre, sì, degli effetti sul mondo, ma in una forma particolare, quella cioè di una comprensione più profonda della propria esistenza e dell'esistenza degli altri. Accettare che la vita è ciò che abbiamo: è l'insegnamento che Carrère riceve dal personaggio di Étienne, e che mette in pratica nel suo libro, in una sorta di riconciliazione “morale” con se stesso e con gli altri (D. Rabaté 2016: 61). Nella prima fase della sua opera, Carrère fa sfoggio di un'intelligenza, di un'abilità narrativa che nella seconda fase viene continuamente smorzata: come se per capire davvero la realtà non bastasse mettere in crisi gli strumenti intellettuali del lettore mostrandogli “le principe d'incertitude” (Carrère, David 2007) del mondo, ma fosse necessario spogliarsi dei propri strumenti intellettuali, per lasciare la strada libera a una conoscenza legata alla sensibilità, all'empatia.

## 2. *Vietato barare*

Con la pubblicazione de *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère decide di abbandonare la fiction per affrontare un fatto di cronaca doloroso, condividendo la propria angoscia con il lettore. Il

genere è stato definito in vario modo (*autofiction*, autobiografia, *memoir*, reportage narrativo) e consiste sostanzialmente nell'utilizzare la prima persona come garanzia di verità per il lettore. In questo genere in cui si intrecciano diverse tendenze della narrativa francese contemporanea e di cui Carrère è diventato uno dei modelli (Tamassia 2008), la storia raccontata è inevitabilmente soggettiva; l'autore parla di sé con sincerità e, senza nascondere mai la parzialità del suo punto di vista, fa del lettore un suo complice, portandolo a riflettere su ciò che gli sta a cuore.

*L'Adversaire* racconta la storia di Jean-Claude Romand, che il 9 gennaio del 1993 uccide moglie, figli e genitori perché sta per essere smascherata la finzione su cui aveva costruito la propria vita. Romand per anni aveva finto di essere un'altra persona: aveva finto di laurearsi, aveva finto di avere un ottimo lavoro a Ginevra, aveva finto di poter sostenere un certo tenore di vita. In realtà manteneva la famiglia con i risparmi che genitori e suoceri gli avevano affidato confidando nelle sue conoscenze svizzere. Per diversi anni Carrère ha cercato di fare della storia di Romand un romanzo documentario alla maniera di *In Cold Blood* (1965), per guardare da vicino la "gangrène du mensonge" (Carrère 2016: 267) che aveva divorato un uomo per 18 anni. Carrère immaginava un libro in cui la figura dell'autore sarebbe emersa dalla logica del montaggio della massa dei documenti raccolti e dalla cura meticolosa con cui avrebbe raccontato la realtà allucinata di una vita rispettabile costruita sull'impostura. Voleva raccontare la storia di un peccato veniale degenerato in un crimine atroce, e l'inquietante perfezione del sogno americano perseguito dai Clutter in *In Cold Blood* si sarebbe rispecchiata nella mostruosa perfezione del *ménage* familiare fabbricato da Romand. Non serviva inventare niente: il fatto in sé era eminentemente letterario, perché gli bastava raccontare – non da giornalista, ma da scrittore (Brière 2009) – una

vita che era stata veramente vissuta mescolando finzione e realtà. Romand stesso, d'altronde, si sarebbe potuto presentare alla sua amante come il protagonista di un romanzo, o almeno così Carrère lo immagina (Carrère 2000: 119; Oliver 2006: 136-40). I sentimenti ambivalenti del narratore (la tentazione dell'impostura, la curiosità morbosa, il ribrezzo) avrebbero alimentato la materia narrativa senza intralciare la cronaca degli eventi e, grazie al filtro della terza persona, Carrère avrebbe ricostruito le maglie di desideri, paure e nevrosi ordinarie che formano la catena di un *fait divers* eccezionale e mostruoso.

Per anni, dicevamo, Carrère ha tentato di ricostruire la storia di Romand seguendo l'esempio di Capote, ma è riuscito a scriverla per davvero solo quando si è allontanato dal suo modello. Quando cioè ha deciso di abbandonare la terza persona, e la cronaca dell'*affaire* Romand è diventata la cronaca della sua esperienza. *L'Adversaire* comincia così:

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an: la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand (2000: 7).

*In Cold Blood* si basa, secondo Carrère, su un'omissione (Carrère 2016). L'ultima parte del libro si concentra infatti sugli anni che gli assassini passano in prigione e durante i quali Capote

è la persona più importante della loro vita. Ma Capote non si inserisce nel libro, finge deliberatamente di non esserci, benché nel frattempo fosse diventato amico dei due assassini e quell'amicizia avesse generato in lui un grande senso di colpa: pur sapendo benissimo che sarebbero morti, ogni volta che li incontrava cercava di tranquillizzarli, mentendo. Per Carrère, questa situazione così ambigua è la ragione per cui Capote non ha pubblicato nessun altro libro dopo *In Cold Blood*: il peso della doppiezza era stato troppo duro da sopportare, anche in nome della letteratura:

De 1960 à 1965, Capote a vécu dans un état d'angoisse atroce un insoluble dilemme moral. Il désirait passionnément terminer et publier son livre, que tout le monde attendait et qu'il savait devoir être un chef-d'œuvre. Mais il fallait pour qu'il le termine que l'histoire soit elle-même terminée, c'est-à-dire que soient pendus deux hommes qui le tenaient pour leur bienfaiteur. Son avenir, son accomplissement d'écrivain étaient suspendus à leur mort, et tout en réconfortant Perry et Dick, tout en les assurant d'une amitié qui au moins en ce qui concerne Perry était sincère, il priait et demandait à ses proches de prier pour que leurs appels soient rejetés et qu'on leur passe enfin la corde au cou (2016: 268).

Nel trattare il caso di Romand, un narratore onnisciente avrebbe occultato uno dei motori dell'inchiesta: la fascinazione esercitata dall'impostore. Una fascinazione particolare, un misto di pietà e di profonda simpatia, su cui Carrère torna quindici anni dopo, in *Le Royaume*:

J'avais honte d'être fasciné par cette histoire et par ce criminel monstrueux, Jean-Claude Romand. Avec le recul, j'ai l'impression que ce qu'il m'effrayait tant de partager avec lui, je le partage, nous le partageons lui et moi, avec la plupart des gens, même si la plupart des gens ne vont heu-

reusement pas jusqu’à mentir vingt ans et pour finir tuer toute leur famille. Même les plus assurés d’entre nous, je pense, éprouvent avec angoisse le décalage entre l’image qu’ils s’efforcent tant bien que mal de donner à autrui et celle qu’ils ont d’eux-mêmes dans l’insomnie, la dépression, quand tout vacille et qu’ils se tiennent la tête entre les mains, assis sur la cuvette des chiottes. Il y a à l’intérieur de chacun de nous une fenêtre qui donne sur l’enfer, nous faisons ce que nous pouvons pour ne pas nous en approcher, et moi j’ai de mon propre chef passé sept ans de ma vie devant cette fenêtre, médusé (2014: 431-32).

Non c’è nessun segreto nella vita di Romand: lui stesso ha raccontato tutto, e la stampa ha fatto conoscere i dettagli del suo crimine al mondo. Come ha detto Dominique Rabaté: “la vie la plus apparemment romanesque est, en fait, la plus plate qu’on puisse imaginer” e “d’une certaine manière, son histoire abolit les ressources de la fiction, comme si le fabulateur les avait confisquées en vue de les anéantir” (2013: 276). La prima persona è l’espédiente narrativo che permette a Carrère di raccontare senza inganni al lettore la sua verità – limitata, parziale – sull’*affaire* Romand, che si aggiunge così alla verità della giustizia, a quella dei giornalisti, a quella degli amici di Romand e delle vittime, a quella di Romand stesso (Huglo 2007: 83-94). In questo modo al cuore del racconto non c’è né la spettacolarizzazione del criminale né l’autobiografia del narratore, non c’è nemmeno lo sforzo di riempire quel vuoto vertiginoso e enigmatico che sembra essere al centro della mente, della vita psichica di Romand (D. Rabaté 2013). C’è invece il tentativo di individuare l’elemento umano che può essere all’origine di un crimine efferato e di affrontare l’Avversario del titolo (cioè Satana, il Diavolo, il Male) come una parte di sé (É. Rabaté 2002; Romestaing 2010). Questo procedimento narrativo diventa da *L’Adversaire* in poi marchio di fabbrica di tutti i suoi libri, e segna una svolta

importante nell'utilizzo del *fait divers*: segna il passaggio dalla celebrazione del criminale all'omaggio alle vittime (Tran 2017). L'omaggio alle vittime va inteso in senso lato: ha, ad esempio, una funzione strutturante in *D'autres vies que la mienne*, ma è comunque un elemento sempre presente negli scritti di Carrère, che si tratti di parlare dei morti di *Un roman russe* o di indagare i retroscena delle scorribande di Limonov. L'utilizzo della prima persona permette a Carrère di spostare continuamente lo sguardo e di interrogarsi sulle implicazioni di ciò che sta raccontando, di seguire l'onda lunga generata dal fatto di cronaca o dalla vita eccezionale di cui si occupa di volta in volta, e così il lettore "fait l'épreuve d'une empathie pour l'empathie de l'écrivain" nei confronti dei suoi personaggi (D. Rabaté 2013: 276).

### 3. *Una verità morale*

Rappresentante convinto della scuola "du soupçon, de l'envers des décors et des *making of*" (Carrère 2014: 385), dal 2000 Carrère rinnova continuamente il rapporto di fiducia e complicità stabilito con il lettore ne *L'Adversaire*, mostrandogli la scrittura nel suo farsi, includendo nei nuovi libri delle riflessioni sui libri precedenti, e raccontando fatti ordinari e straordinari del presente e del passato in cerca di una verità che si incarna in uomini e donne che hanno vissuto realmente. Javier Cercas, in un'intervista ad Alberto Garlini, ha dato una definizione efficace di questo tipo di verità: l'ha chiamata *verità morale*:

Lo scrittore usa la propria vita, i propri sogni, le proprie letture, le proprie passioni per far diventare il particolare universale. Ma esistono diverse strategie attraverso le quali si può usare la propria figura e queste diverse strategie dipendono dal libro che si sta scrivendo. In *Soldati di Salamina*, per esempio, il protagonista si chiama come me. Allora possiamo dire che sono io? No, non sono io: è una maschera che mi permette di dire quello che voglio. Ma attenzione, la ma-



schera per i Greci era la persona stessa. E la maschera è ciò che ci nasconde ma anche ciò che ci rivela. Faccio un esempio: se indosso una maschera da pirata, questa nasconde il mio vero volto, ma allo stesso tempo rivela degli aspetti di me. Nel romanzo, il protagonista Javier Cercas dice che sta scrivendo una cronaca, ma non è vero, anche se tutti i personaggi sono veri e il protagonista sembra vero, perché la letteratura è scrivere una finzione più vera della realtà, che permette al lettore di scoprire una verità a cui non si arriva attraverso l’esperienza o il giornalismo o lo studio storico: una verità morale (Bonvicini, Garlini 2015: 102-03).

Cosa significa, per Carrère, cercare una verità morale? Significa, ancora una volta, cercare la realtà della realtà, utilizzare cioè le proprie conoscenze e la propria sensibilità per cogliere le ragioni di uno scarto, di una biforcazione improvvisa che ha fatto prendere agli eventi un determinato corso, che ha portato un uomo o una donna ad agire in un determinato modo. Significa percorrere la vita di un’altra persona e provare a coglierne le ragioni, per individuare un’altra coerenza possibile, un’altra realtà rispetto a quella delle proprie costruzioni intellettuali. Emmanuel Carrère non riflette come Cercas sulle maschere dell’io, ma anche per lui l’io è uno strumento di indagine: è il modo più semplice e onesto per farsi delle domande su ciò che gli uomini fanno e provare a spiegare perché lo fanno.

Con *Le Royaume* Carrère alza il tiro, e la sua ricerca si concentra sulle origini cristianesimo. Questo momento cruciale per la nascita della nostra civiltà interessa a Carrère perché fin dalle sue origini il cristianesimo istituisce l’esistenza di una realtà della realtà (cfr. Carrère, Finkielkraut 2015); e perché si tratta di un tipico snodo ucronico:

Les débuts du christianisme sont un typique nœud de bifurcations uchroniques. Et si le Christ n’avait pas existé? S’il avait été renvoyé dans ses foyers par Ponce Pilate? Il serait

mort à 90 ans, entouré d'une grande réputation de sainteté, on ferait des pèlerinages sur sa tombe et ensuite il aurait été complètement oublié: il n'y aurait pas eu de christianisme (Schaffner 2016: 143).

Nel libro, presente e passato si fondono senza soluzione di continuità in un lungo resoconto – Carrère, in francese, lo definisce *mémoire* (2014: 120) –, in cui l'io narrante presenta un'indagine storica, personale e spirituale sulle origini del cristianesimo. Ancora una volta il punto di partenza è biografico: Carrère dai trentatré ai trentasei anni, era stato “touché par la grâce” (2014: 21), cioè aveva vissuto un'acuta crisi spirituale che lo aveva portato a una “conversion” (2014: 21) durata tre anni: in questi tre anni si era sposato in chiesa, aveva fatto battezzare i suoi figli, si era regolarmente confessato ed era andato ogni giorno a messa. Una conversione durata solo tre anni, ma in cui aveva, tra le altre cose, quotidianamente commentato dei versetti del Vangelo, versetti che diventano il punto di partenza dell'inchiesta che muove la narrazione del *Regno*:

Je suis devenu celui que j'avais si peur de devenir.  
Un sceptique. Un agnostique – même pas assez croyant pour être athée. Un homme qui pense que le contraire de la vérité n'est pas le mensonge mais la certitude. Et le pire, du point de vue de celui que j'ai été, c'est que je m'en porte plutôt bien.

Affaire classée alors? Il faut qu'elle ne le soit pas tout à fait pour que, quinze ans après avoir rangé dans un carton mes cahiers de commentaire évangélique, le désir me soit venu de rôder à nouveau autour de ce point central et mystérieux de notre histoire à tous, de mon histoire à moi. De revenir aux textes, c'est-à-dire au Nouveau Testament.

Ce chemin que j'ai suivi autrefois en croyant, vais-je le suivre aujourd'hui en romancier? En historien? Je ne sais pas encore, je ne veux pas trancher, je ne pense pas que la casquette

ait tellement d’importance.  
Disons en enquêteur (2014: 145-46).

*Le Royaume* ripercorre il momento in cui una piccola setta qualsiasi della Galilea comincia ad avere presa sulla società, cioè il momento in cui, sostanzialmente, nasce la religione cristiana. Carrère confronta gli studi degli storici, ma s’interroga anche sulla fede, si chiede perché ancora oggi milioni di persone si confessino, ricevano la comunione, vadano a messa. Prova insomma, da agnostico, ad aprirsi al mistero e a raccontare la fascinazione esercitata dalla dimensione radicalmente sovversiva della parola di Cristo. Carrère è sensibile in particolare al disprezzo di Gesù per chi ha molti beni, e si rivede in quel giovane ricco a cui Gesù dice che per ottenere la vita eterna deve dare tutto ai poveri – quel giovane che, dopo aver ascoltato quelle parole di Gesù, si rattrista perché ha molti beni e se ne va (2014: 428). Carrère è cresciuto “du bon côté de la société” (2014: 428), è un uomo talentuoso, stimato, che ama fare sfoggio della propria intelligenza (“ce que je suis: un intelligent, un riche, un homme d’en haut: autant de handicaps pour entrer dans le Royaume”, 2014: 630); per lui la saggezza, la ragione, la pretesa di essere padroni della propria vita non sono un obiettivo “miserable”, come avrebbe detto Paolo (2014: 270). Anche Carrère si sente un uomo triste: è attratto dal Regno, cioè da quella “dimension de la vie où transparait la volonté de Dieu” (2014: 595), ma non ci entra, non riesce ad attuare quel capovolgimento di valori che dovrebbe consentirgli l’accesso, non riesce a rinunciare al successo, alla ricchezza, a tutta una serie di vanità:

[...] une petite voix têtue vient régulièrement troubler ces concerts d’autosatisfaction pharisaïenne. Cette petite voix dit que les richesses dont je me réjouis, la sagesse dont je me flatte, l’espoir confiant que j’ai d’être sur la bonne voie, c’est tout cela qui empêche l’accomplissement véritable. Je n’ar-

rête de gagner, alors que pour gagner vraiment il faudrait perdre. Je suis riche, doué, loué, méritant et conscient de ce mérite: pour tout cela, malheur à moi!

Quand se fait entendre cette petite voix, celles de la psychanalyse et de la méditation essayent de la couvrir: pas de dolorisme, pas de culpabilité mal placée. Ne pas se flageller. Commencer par être bienveillant avec soi-même. Tout cela est plus *cool*, et me convient mieux. Pourtant je crois que la petite voix de l'Évangile dit vrai. Et comme le jeune homme riche, je m'en vais songeur et triste parce que j'ai de grands biens (2014: 430).

Nell'ultima parte di *Le Royaume* ritroviamo il narratore in una comunità dell'Arca, dove è stato invitato da una lettrice per il rito della lavanda dei piedi. La sua inchiesta spirituale lo mette davanti a una verità morale incarnata da chi ancora oggi segue l'insegnamento di Gesù, da chi nella vita ha scelto di perdere, di rinunciare al tesoro che ha.

Tra i commenti scritti nei tre anni della sua conversione, Carrère ritrova una annotazione in cui chiede al Signore di aiutarlo a rimanere fedele alla propria vocazione, cioè di aiutarlo a scrivere un "témoignage véridique" (2014: 630). E "véridique" non sta qui solo a significare *sentito, partecipe, empatico*, ma anche qualcosa di più: indica la possibilità di stravolgere la propria vita grazie a questa testimonianza. Élodie, la ragazza down che nell'ultima pagina del *Regno*, in un momento di puro "kitsch religieux" (2014: 629), trascina Carrère a cantare e a ballare, gli fa intravedere la possibilità di una gioia e di un abbandono che hanno qualcosa a che vedere con quella verità.

#### 4. *Indagini, testimonianze*

Nel *Royaume* la narrazione si muove tra due tempi storici: l'oggi – cioè il momento in cui Emmanuel Carrère scrive il suo libro-inchiesta alla prima persona sull'evangelista Luca – e la

seconda metà del primo secolo – cioè quando l’evangelista Luca scrive il Vangelo che porta il suo nome e gli *Atti degli Apostoli*. Carrère avanza varie ipotesi, tra cui quella che Luca fosse un medico macedone, e cerca di ricostruirne un profilo sociale e culturale. Emmanuel Carrère e Luca sono i due co-protagonisti del libro: Carrère si identifica in Luca, ritrova in lui un sodale, prova a ricostruire la “véritable enquête” che Luca dice di aver condotto (2014: 328) e cerca di cogliere il suo carattere prima che la sua poetica. Dice, ad esempio, che Luca era “un peu snob, enclin au *namedropping*, et tout à fait le genre à souligner que Jésus n’était pas seulement fils de Dieu, mais aussi, par sa mère, d’une excellente famille” (2014: 195) e che tra i riferimenti biblici e i ragionamenti sottili di Paolo “il devait être un peu perdu” (2014: 283). Come ne *L’Adversaire* aveva provato a immaginare i pensieri di Romand, qui prova a entrare nella mente di Luca, lo immagina dubbioso ma incuriosito e turbato mentre ascolta i discorsi di Paolo, perché è la reazione che avrebbe avuto lui stesso (2014: 165-66). Il lettore intravede i tratti della personalità di Carrère quando legge che Luca faceva parte della famiglia “des inquiets, de mélancolique, de ceux qui croient que la vraie vie est ailleurs” (2014: 294); o quando legge che il fatto che Gesù perdonasse di preferenza i peccatori “devait enchanter le cœur sentimental de Luc” (2014: 286); o ancora quando legge che Luca “était un amateur d’anecdotes, de traits humains”, che “la théologie l’ennuyait” (2014: 283). Luca aveva un carattere pacifico, una naturale tendenza a smorzare i conflitti, a cercare costantemente le ragioni di ognuno. Carrère ricorda che molti storici hanno rimproverato a Luca di piegare la sua abilità letteraria a fini propagandistici, di levigare, smussare gli angoli fino a offrire una versione ufficiale degli eventi apparentemente chiara e pulita ma che, in realtà, sarebbe falsa (2014: 466).

Quando Carrère immagina Luca alle prese con la sua fonte principale, cioè un certo Filippo (che non è il Filippo dei Dodici,

ma un altro, qualcuno che ha conosciuto Gesù e che ha avuto un ruolo importante nella Chiesa delle origini, forse uno dei due discepoli di Emmaus di cui non si conosce il nome), lo descrive così:

Luc n'avait pas du tout l'esprit abstrait. Les querelles entre personnes réelles, nommées, connues de lui, l'intéressaient, et plus encore leur réconciliation car il aimait que les gens se réconcilient, mais les grands développements théologiques lui passaient au-dessus de la tête. Qu'un type pardonne une offense à un autre, qu'un chien de Samaritain se conduise mieux qu'un pharisien imbu de sa vertu, ça lui plaisait. Il bâillait en revanche quand il était question de rachat ou de rémission des péchés – enfin, de ce qu'on traduit ainsi, mais on peut toujours dire que c'est la faute des traductions: en grec aussi, c'est abstrait, ça ne se réfère pas à la vie quotidienne. Ce qu'il aimait le plus dans ce que racontait Philippe, c'étaient les détails concrets: les deux types qui rentrent accablés à la maison, la poussière sur la route, le fait de savoir à quelle distance exacte leur village se trouvait de Jérusalem et la porte par laquelle on sortait pour y aller. C'était l'idée que ce Philippe devant qui il se trouvait s'était lui-même trouvé devant Jésus. Avant de s'endormir, à l'aube de cette nuit d'insomnie et d'évidence, j'imagine que Luc s'est posé cette question: à quoi rassemblait-il? (2014: 346)

Luca amava gli effetti di realtà, sapeva scrivere con eleganza, raccontare in modo vivace, nitido, dettagliato: è chiaro, dice Carrère, che abbiamo a che fare con un testimone (2014: 277). Testimone non della vita di Gesù, perché Luca non lo aveva incontrato, ma della forza che emana da chi lo ha conosciuto realmente. E Luca avrebbe sentito la necessità e il dovere di trascrivere i fatti straordinari che gli erano stati raccontati, esattamente come succede a Carrère circa 2000 anni dopo, per il libro *D'autres vies que la mienne*.

Il narratore di *D'autres vies que la mienne* è anzitutto un testimone. È un uomo che si è trovato alle prese con due eventi drammatici che gli hanno cambiato la vita: essere sfuggito allo tsunami che ha devastato le coste del Pacifico nel 2004 e aver incrociato l'esistenza di Juliette, una donna straordinaria, magistrato, madre di tre bambine, morta dopo una lunga malattia. Lo tsunami e la morte di Juliette non sono semplicemente eventi straordinari che permettono al narratore di analizzare il comportamento umano di fronte alla catastrofe, ma diventano avvenimenti decisivi per la sua vita:

Chaque jour depuis six mois, volontairement, j'ai passé quelques heures devant l'ordinateur à écrire sur ce qui me fait le plus peur au monde: la mort d'un enfant pour ses parents, celle d'une jeune femme pour ses enfants et son mari. La vie m'a fait témoin de ces deux malheurs, coup sur coup, et chargé, c'est du moins ainsi que je l'ai compris, d'en rendre compte. Elle me les a épargnés, je prie pour qu'elle continue. J'ai quelquefois entendu dire que le bonheur s'appréciait rétrospectivement. On pense: je ne m'en rendais pas compte mais, alors, j'étais heureux. Cela ne vaut pas pour moi. J'ai longtemps été malheureux, et très conscient de l'être; j'aime aujourd'hui ce qui est mon lot, je n'y ai pas grand mérite tant il est aimable, et ma philosophie tient tout entière dans le mot qu'aurait, le soir du sacre, murmuré Madame Letizia, la mère de Napoléon: "Pourvu que ça dure" (2009: 235).

Il sogno di una scrittura performativa, che sia realmente efficace, anelato nel racconto "L'usage du Monde", ma fallito, si realizza in *D'autres vies que la mienne* grazie all'incontro con Étienne Rigal, il magistrato che racconta a Carrère come viveva Juliette e che lo invita a scrivere di lei. Per spiegare l'etica della scrittura di questo libro, Julien Piat ha fatto un'analisi del discorso e ha mostrato come il racconto delle vite degli altri "suppose une délégation de la parole, et un réglage de ce dé-

doublement énonciatif”: l’io narrante sposa letteralmente il discorso altrui, attraverso un’operazione di “lissage énonciatif”. Anche quando sembra trascrivere direttamente le parole altrui, Carrère non scompare mai completamente, e mette in scena, discorsivamente, la compresenza dell’io narrante e degli altri “narrateurs-relais” che gli hanno parlato di Juliette (Piat 2014: 109). Pur scrivendo alla prima persona crea, insomma, un teatro polifonico.

### 5. *Un romanzo vero e proprio*

Come potremmo definire Luca? Un cronista, uno storico, un investigatore? Carrère esita tra i tre termini, ma nell’ultima parte di *Le Royaume* opta per un quarto termine: romanziere. Ed è questo un passaggio molto interessante, perché permette di capire come il libro si inserisca in un progetto letterario più ampio. Nel prologo al suo Vangelo, Luca si propone di realizzare un programma che apparentemente è quello di uno storico:

Puisque d’autres ont entrepris de relater les événements survenus parmi nous, d’après ce que nous en ont transmis ceux qui depuis le début en ont été les témoins et qui sont devenus les serviteurs de la Parole, j’ai moi aussi jugé bon, après m’être très précisément informé de toute l’affaire depuis l’origine, d’en écrire pour toi, cher Théophile, un récit ordonné, afin que tu puisses vérifier la justesse des enseignements que tu as reçus (2014: 327).

Ma in realtà, dice Carrère, Luca costruisce un romanzo vero e proprio (2014: 561): non perché inventi di tutto punto, ma perché inventa là dove nella storia che gli è stata tramandata ci sono dei vuoti. Quando i resoconti non combaciano sceglie di riprenderne uno anziché un altro seguendo l’intuito, e sistema le cose secondo un suo ideale di chiarezza e di coerenza: “Luc parfois se contente de copier Marc, mais la plupart du temps



[...] il dramatise, il scénarise, il romance. [...] Et quand quelque chose ne lui plaît pas, il n’hésite pas à le corriger” (2014: 575). Luca è un romanziere che, in mancanza di prove, inventa la vita di Gesù partendo da alcuni indizi.

Carrère riflette sul ruolo di Luca e avvicina i termini di investigatore e di romanziere fino a farli diventare sinonimi, a scapito di un terzo termine, quello di storico. A questa riflessione sul lavoro di Luca si sovrappone una riflessione sul proprio lavoro, sull’inchiesta fatta da Carrère stesso per colmare i vuoti tra le diverse fonti. Così, scrivere una storia sulle origini del cristianesimo gli offre anche l’occasione di capire il tipo di operazione letteraria che sta compiendo:

De fait, quand on se met à travailler là-dessus, on ne tarde pas à s’apercevoir que tout le monde exploite le même filon, très limité. D’abord, les écrits chrétiens du Nouveau Testament. Ensuite, les apocryphes, plus tardifs. Les manuscrits de Qûmran. Quelques auteurs païens, toujours les mêmes: Tacite, Suétone, Pline le Jeune. Enfin, Josèphe. C’est tout, s’il y avait d’autres sources on le saurait, et ce qu’on peut leur faire dire est limité aussi. Avec un peu d’habitude, les ponts aux ânes deviennent familiers, on apprend à repérer un éclairage utile et à passer très vite sur ce qu’on a déjà lu dix fois ailleurs. Lisant un historien, quelle que soit son obédience, on voit comment il fait sa cuisine, on reconnaît derrière le goût que leur donne sa sauce les ingrédients qu’il est forcé d’utiliser – et c’est ce qui me fait penser que je n’ai plus besoin de recourir à un livre de recettes, que je peux me lancer tout seul (2014: 311).

In passato, Carrère aveva detto di avere deliberatamente rinunciato al romanzo per avventurarsi in un altro tipo di scrittura, che non fosse autobiografica ma testimoniale (cfr. Cannone, Carrère 2009), con *Le Royaume* però la prospettiva cambia ed egli assume il ruolo di romanziere in maniera dichiarata. Parla

di romanzo non solo, quindi, per descrivere il tipo di operazione attuata di Luca, ma anche per spiegare quello che lui stesso ha tentato di fare da *L'Adversaire* in poi. Il lavoro di regesto e riordino delle fonti aiuta solo in parte a cogliere le ragioni di Jean-Claude Romand o a capire la forza creativa insita nel certificato di nascita della religione cristiana (cioè quando Luca mette la sua indagine per iscritto): bisogna immaginare, inventare affidandosi alla propria sensibilità, alla propria esperienza. L'immaginazione romanzesca non consiste solo nell'inventare personaggi credibili, ma anche nell'uscire da sé per vivere la vita di un altro, per inventarla a partire dalla propria esperienza di testimone (cfr. Carrère, Finkielkraut 2015; Demanze, Rabaté 2018; Houellebecq 2018).

Nel *Royaume*, Carrère riprende un lungo passo dai diari che hanno accompagnato la redazione di *Mémoires d'Hadrien* (1951) in cui Marguerite Yourcenar spiega il suo metodo e le sue ambizioni, e in cui a un certo punto dice di voler cancellare la distanza temporale e ritrovare gli esseri umani del II secolo: cioè ritrovare il loro sguardo, eliminando gli strati di interpretazioni che si sono accumulati nei secoli (2014: 383-84). Carrère crede che questo non sia possibile: “je crois que l'ombre portée, on la verra toujours, qu'on verra toujours les astuces par lesquelles on essaye de l'effacer et qu'il vaut mieux dès lors l'accepter et la mettre en scène” (2014: 384-85). Ma anche lui in un *fait divers* o in una vita eccezionale del presente o del passato vuole ritrovare, come Yourcenar, “les émotions des sens” e “les opérations de l'esprit” (2014: 384), vuole cioè sottrarre l'evento alla transitorietà dell'attualità, della storia, per coglierne un aspetto umano che i mezzi razionali non possono raccontare – un aspetto umano che abbiamo definito, sulla scia di Cercas, *verità morale*. Cosa spinge un uomo a fingere fino al punto di sterminare la propria famiglia? Perché Luca si è messo a raccontare la storia di Gesù? Cosa fa sì che un uomo accetti la debolezza, la pover-

tà, la vulnerabilità? Qual è il sentimento, il desiderio, la volontà che fa esistere comunità come quelle dell’Arca? I discorsi fiume in cui Carrère sviscera una situazione, o in cui si addentra nei meandri delle sue contraddizioni, spingono il lettore ad abbandonare l’intelligenza (intesa sia come attività di comprensione razionale che come performance intellettuale) per lasciare spazio all’emozione – che è la sola via per *sentire* le vite degli altri.

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

- Brière, Émilie (2009), “Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis”, *Études littéraires*, 40/3: 157-71.
- Bonvicini, Caterina; Garlini, Alberto (2015), *L’arte di raccontare*, Roma, Nottetempo.
- Cannone, Belinda; Carrère, Emmanuel (2009), *Dialogue d’auteurs*, <<https://vimeo.com/1972817>> [3/10/2018].
- Capote, Truman (1965), *In Cold Blood*, New York, Random House.
- Carrère, Emmanuel (1983), *L’Amie du jaguar*, Paris, Flammarion.
- (1984), *Bravoure*, Paris, P.O.L.
- (1986), *La Moustache*, Paris, P.O.L.
- (1986), *Le Détroit de Behring. Introduction à l’uchronie*, Paris, P.O.L.
- (1988), *Hors d’atteinte?*, Paris, P.O.L.
- (1993), *Je suis vivant et vous êtes morts, Philip K. Dick, 1928-1982*, Paris, Seuil.
- (1995), *La Classe de neige*, Paris, P.O.L.
- (2000), *L’Adversaire*, Paris, P.O.L.
- (2002), “L’usage du Monde”, Paris, P.O.L.-Le Monde.
- (2007), *Un roman russe*, Paris, P.O.L.
- (2009), *D’autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L.
- (2014), *Le Royaume*, Paris, P.O.L.

- (2016), *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L.
- (2017), "L'atelier Houellebecq à Phuket", *Cahier de l'Herne Michel Houellebecq*, ed. Agathe Novak-Lechevalier, Paris, L'Herne: 192-99.
- Carrère Emmanuel; David, Angie (2007), "Entretien", *Emmanuel Carrère*, "Écrivains d'aujourd'hui", Paris, Léo Scheer: 7-42.
- Carrère, Emmanuel; Finkielkraut, Alain, "Le Royaume", *Répliques*, France Culture, 8 agosto 2015, <<https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/le-royaume>> [20/05/2018].
- Houellebecq, Michel (1994), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions Maurice Nadeau.
- Demanze, Laurent ; Rabaté, Dominique (2018), "Le rôle du témoin. Entretien avec Emmanuel Carrère", *Emmanuel Carrère: faire effraction dans le réel*, eds. Laurent Demanze; Dominique Rabaté, Paris, P.O.L.: 11-32.
- Houellebecq, Michel (2018), "Emanuel Carrère et le problème du bien", *Emmanuel Carrère: faire effraction dans le réel*, eds. Laurent Demanze; Dominique Rabaté, Paris, P.O.L.: 451-59.
- Huglo, Marie-Pascale (2007), *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Oliver, Anne Marie (2006), "Fictions du réel. Carrère, Ernaux, Daeninckx", *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman française d'aujourd'hui*, ed. Gianfranco Rubino, Roma, Bulzoni: 125-40.
- Piat, Julien (2014), "Comment raconter 'd'autres vies que la mienne'? De quelques réglages énonciatifs dans le récit à la première personne des années 2000", *Fictions narratives du XXI<sup>e</sup> siècle: approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, eds. Cécile Narjoux; Claire Stolz, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 101-13.
- Rabaté, Dominique (2013), "Comprendre le pire. Réflexions sur les limites de l'empathie", *Empathie et esthétique*, eds. Alexandre Gefen; Bernard Bouilloux, Paris, Hermann: 267-78.

- Rabaté, Dominique (2016), “Est-ce que dire, c’est faire? Écrire pour ‘faire effraction dans le réel’”, *Emmanuel Carrère, le point de vue de l’adversaire*, eds. Christophe Reig; Alain Romestaing; Alain Schaffner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle: 51-61.
- Rabaté, Étienne (2002), “Lecture de *L’Adversaire* d’Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction”, *Le Goût du roman*, ed. Matteo Majorano, Bari, B.A. Graphis: 120-33.
- Romestaing, Alain (2010), “*L’Adversaire* d’Emmanuel Carrère: transgressions des limites, limites de la transgression”, *Romanica Silesiana*, 5: 180-94.
- Schaffner, Alain (2016), “La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère”, *Emmanuel Carrère, le point de vue de l’adversaire*, eds. Christophe Reig; Alain Romestaing; Alain Schaffner, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle: 139-51.
- Tamassia, Paolo (2008), “Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell’*Avversario* di Emmanuel Carrère”, *Finzione e documento nel romanzo*, eds. Massimo Rizzante; Walter Nardon; Stefano Zangrando, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici: 187-98.
- Vercier, Bruno; Viart, Dominique (2008), “Malaises du roman”, *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, eds. Dominique Viart; Bruno Vercier, Paris, Bordas: 424-35.
- Viart, Dominique (2008), “Fiction et fait divers”, *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, eds. Dominique Viart; Bruno Vercier, Paris, Bordas: 235-51.
- Tran, Minh Huy (2017), *Les Écrivains et le fait divers*, Paris, Gallimard.



LUCA MARANGOLO

*Petrolio è un poema intermediale.  
Cinema, poesia e cronaca come stili di scrittura  
dell'ultimo Pasolini*

1. *L'opera di Pasolini in un campo di tensioni intermediale*

Romanzo, poema, laboratorio, progetto o forma-progetto, *Petrolio*, riscrittura di un celebre fatto di cronaca, è un'opera difficilmente classificabile e dalla struttura enigmatica<sup>1</sup>. La complessa natura dell'opera, risultato di una lunga sperimentazione cominciata con i primi romanzi romani (Desogus 2018)<sup>2</sup>, può essere definita *intermediale*. Questa lettura di *Petrolio* come opera intermediale permette di valorizzare un tratto essenziale della sua forma, per troppo tempo trascurato, e di individuare il profondo nesso formale e culturale che il romanzo intrattiene problematicamente con il postmoderno<sup>3</sup>.

L'intermedialità è stata definita da Irina O. Rajewski in opposizione ad altri tipi d'interazione mediatica troppo spesso con essa ancora confusi, come la trasposizione da un *medium* ad un altro (transmedialità) e l'utilizzo di più media contemporaneamente (multimedialità). Al contrario, puntualizza Rajewski, si tratta di un processo d'ibridazione linguistica per il quale un

testo inizia a influenzarne un altro a causa delle caratteristiche distinte del *medium* attraverso il quale il messaggio è espresso (2000)<sup>4</sup>. Se c'è una cosa che va riconosciuta all'attività artistica pasoliniana, è l'estrema attenzione teorica, radicale e costante, a tutti gli aspetti della semiosi, compreso il linguaggio mediale. Paolo Desogus (2017) ha recentemente argomentato come i saggi di *Empirismo eretico* sarebbero in questo senso attraversati da una grande coerenza, pur non programmatica<sup>5</sup>.

Per campo dei *media* non intendo, dunque, semplicemente supporti dotati di una specificità linguistica dettata dalla loro articolazione materiale, secondo l'ormai screditata tesi di Greenberg (1961), né solo strutture enunciazionali astratte, "messaggi", come vuole la celebre definizione data da Marshall McLuhan, pur ancora di estrema attualità (1964). Luhmann, dal canto suo, sostiene infatti che i *media*, oltre a essere messaggi, sono "tutte quelle istituzioni che utilizzano strumenti per la riproduzione e la disseminazione della comunicazione", con la premessa "che non possa esservi interazione fra mittente e destinatario" (1994: 120). Una delle sue intuizioni basilari nell'ambito della comunicazione è infatti che essa avviene fornendo *in absentia* un'immagine del messaggio che non dipende strettamente da chi l'ha emesso: ognuno dei due attori della comunicazione, insomma, applica indipendentemente a quest'ultimo il proprio referente<sup>6</sup>. Il compito dei *media* sarebbe dunque quello di costruire un circuito autoreferenziale che tenga insieme queste due componenti, rendendo, secondo tale logica, *media* di massa come quelli audiovisivi potenzialmente più aggreganti di altri più antichi come la scrittura letteraria. Questa idea apre la teoria massmediatica a una vera e propria pragmatica della comunicazione sociale, che può essere utile per leggere e comprendere più a fondo la forma di *Petrolino* e, a mio giudizio, risulta dirimente per cercare, sulla via indicata da Carla Benedetti<sup>7</sup>, di cogliere l'eredità culturale di un autore estremamen-



te intermediale come Pasolini. La sezione che segue, dedicata all'analisi del testo in senso stretto, si intitola *Verso una Nuova Preistoria*, prendendo spunto da dei celebri versi pasoliniani<sup>8</sup>; in primo luogo perché Massimo Fusillo ha mostrato, forse meglio di altri, come il cinema pasoliniano sia denso di suggestioni violentemente preistoriche<sup>9</sup> (2007); penso agli adattamenti di *Edipo* e *Medea*, che si rifanno a una visione della grecità arcaica schiettamente novecentesca, impregnata, mi sembra – non saprei dire quanto consapevolmente –, delle visioni storiografiche profondamente anticlassicistiche di Vernant e Dodds. Ma soprattutto perché, come noto, Pasolini vedeva nel cinema un linguaggio primario, dato che il suo referente principale sono le azioni, i gesti, gli sguardi, i volti. Questa natura “preistorica” del *medium* audiovisivo mi sembra che lasci ben intendere come Pasolini ne avesse intuito la portata aggregante.

## 2. *Verso una nuova preistoria*

*Petrolio* nasce notoriamente da un fatto di cronaca, fra l'altro uno dei fatti di cronaca che negli anni Settanta hanno suscitato più clamore: il caso Mattei. Pasolini lesse un discorso pronunciato da Eugenio Cefis, vicepresidente dell'allora Montedison, all'Accademia Militare di Modena, in cui invocava un presidenzialismo autoritario per favorire lo sviluppo economico delle multinazionali italiane come l'Eni, alla cui presidenza Cefis, pare, mirasse. E da lì, usando come fonte un libro dal titolo *Questo è Cefis* (Benedetti, Giovannetti 2016), incominciò a indagare sulla possibilità che quest'alto dirigente industriale potesse essere tra i mandanti dell'omicidio Mattei<sup>10</sup>. Sulla ricostruzione di come Pasolini abbia approfondito questi fatti di cronaca non val la pena qui soffermarsi, anche perché è già stato fatto molto a proposito: sappiamo, per esempio, grazie alle ricostruzioni filologiche di Silvia De Laude (Pasolini 2005), che la fonte pasoliniana per le parti riguardanti l'Eni e gli intrighi politici legati

all'Eni può essere ritrovata in *Petrolio* in dei calchi precisissimi, che riprendono le fonti dell'indagine a volte quasi letteralmente (cfr. Benedetti, Giovannetti 2016). Intendo, invece, dedicarmi al linguaggio artistico di *Petrolio*: fra questi c'è proprio la cronaca, e il racconto cronachistico – giornalistico innanzitutto – sia inteso come il referente di un'opera d'arte, sia come *medium* che racconta un evento che possa aver condizionato la coscienza dell'artista al punto tale da ispirargli un'opera letteraria o cinematografica. Va infatti precisato che *Petrolio* deve essere visto come una meditazione chiave nella concezione teorica del cinema e della pratica letteraria pasoliniana: una riflessione di cui non abbiamo visto pienamente gli effetti, perché l'opera è incompiuta e di diciassette anni postuma, ma di cui possiamo intravedere il senso in *Salò, o le centoventi giornate di Sodoma*. L'espedito della struttura narrativa per Appunti, frammentati e privi di coerenza lineare fra loro nell'opera, dovrebbe essere, in sé stesso, letto in chiave intermediale. Ad attestarlo, mi sembra esserci un passo del primo dei saggi cronologicamente dedicati al cinema in *Empirismo eretico*:

In tale senso una critica della sceneggiatura, come tecnica autonoma, richiederà ovviamente delle condizioni particolari, così complesse, così determinate da un viluppo ideologico che non ha riferimenti né con la critica letteraria né con la recente tradizione della critica cinematografica – da richiedere addirittura l'ausilio di possibili codici nuovi (1972: 193).

La sceneggiatura è un testo con caratteristiche strutturali a sé stanti, che necessitano di essere comprese secondo una pragmatica semiotica di per sé limbica:

Per es., è possibile servirsi del codice stilistico nell'analisi di una "sceneggiatura"? Può darsi che sia possibile, ma adattandolo a una serie di necessità che quel codice non aveva

decisamente previsto [...] l'allusione a un'opera cinematografica da farsi [...] (nel dettaglio essa non è che un vuoto, una dinamica compositiva che non si concreta, è come un frammento di forza senza destinazione che si traduce in una rozzezza e incompletezza della forma, da cui lo stilcritico non può dedurre che una rozzezza e un'incompletezza di tutta l'opera: e magari dedurne una sua qualità di appunto, di opera in farsi) (1972: 193-94).

Questo riferimento, infine, è chiarissimo: a differenza sia del romanzo, scritto in modo lineare e coerente, sia del testo audiovisivo – la cui struttura semiotica organizzativa è in entrambi i casi già compiuta – la natura intersemiotica (e intermediale) del testo della sceneggiatura, in quanto allusiva sul piano referenziale del testo filmico, fa dedurre la sua natura incompleta “di opera in farsi”; l'uso della parola “appunto” mi sembra un collegamento fin troppo smaccato a quella che poi sarà l'opera “in farsi” pasoliniana *par excellence*, ovvero l'ultimo romanzo postumo. Per chiarire a fondo la natura di questa contaminazione, leggerei dunque una delle definizioni forse più limpide di traduzione intermediale formulata in anni recenti, quella del semiologo Nicola Dusi:

Si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del testo di partenza (2003: 9).

Questa definizione ci autorizza a pensare alla scrittura di *Petrolio* come al tentativo di rivivere l'esperienza estetica di un *medium*, che porterebbe un artista a restringere e modificare, consciamente o inconsciamente, il proprio campo di espressione, imponendo al proprio mezzo di comunicazione (ovvero, in questo caso, la scrittura) delle regole che permettano di pla-

smarlo sul modello del *medium* cui, secondo tale procedimento, ci si riferisce *in absentia* (nel nostro caso di studio, il cinema). Con la differenza, però, che in questo caso l'intersoggettività semiotica auspicata da Dusi non è immediata, proprio perché a Pasolini non interessa compiere una traduzione intersemiotica piena della forma audiovisiva: la provvisorietà dell'Appunto è quel tratto che l'artista riconosce come il fattore semiotico che lega *discorsivamente* la scrittura al cinema; detto ancora in altri termini, l'attività intermediale nasce proprio dal fatto che i due media, la scrittura e il cinema, sono già di per sé interconnessi per funzionare: secondo la formula classica di McLuhan, un *medium* è già contenuto nell'altro, ne consegue che l'operazione intermediale pasoliniana consiste nell'orientare semioticamente l'uno a favore dell'altro, tramite un tratto linguistico che egli riconosce come distintivo<sup>11</sup>. È proprio in un senso primigeniamente intermediale che, dunque, Pasolini definisce la sceneggiatura come "una struttura che vuole diventare un'altra struttura" (Pasolini 1972: 191)<sup>12</sup>. Storicamente, nel Novecento, operazioni analoghe sono state codificate in molti modi: dalla famosa nozione di *creazione di un automatismo*, che risale a Stanley Cavell<sup>13</sup>, fino al movimento artistico *Fluxus*, che ha fatto di questo genere di restrizioni e contaminazioni interdiscorsive fra media il fulcro della propria poetica<sup>14</sup>.

Per dimostrare da dove nasce l'esigenza di "scrivere il cinema", per così dire, e come si giunge alla scrittura cinematografica degli Appunti di *Petrolio*, torneremo, in quest'ottica, al processo culturale – cruciale – secondo cui tale tipo di scrittura ha portato l'ultimo Pasolini a sovrapporre parzialmente la pragmatica dei due *media*<sup>15</sup>. Possiamo verificare subito che anche questa dimostrazione ha a che fare con il linguaggio della cronaca in senso stretto. In un Appunto apposto all'inizio di *Petrolio*, Pasolini afferma che l'opera avrebbe dovuto avere, in potenza, l'aspetto della ricostruzione filologica di un romanzo

incompiuto, quindi la forma del lavoro ultimato sarebbe stata altrettanto anticonvenzionale, con una differenza importante, però, rispetto a come ci è pervenuto. Pasolini in questa stessa nota immagina che il fittizio curatore del capolavoro letterario ritrovato si sarebbe premurato di integrare e unire i vari frammenti dell'opera con documenti ed estratti cronachistici, tratti dalla stampa del periodo e legati al caso Eni, che in qualche modo avrebbero potuto completare il quadro:

Per riempire le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica e, ancor più, la storia dell'Eni. Tali documenti sono: giornalistici (reportage e rotocalchi l'espresso [...] testimonianze 'registrate' per interviste ecc., di alti personaggi o comunque testimoni [...]). Il carattere frammentario dell'insieme del libro fa sì per esempio che certi pezzi narrativi siano in sé perfetti, ma non si possa capire, per esempio, se si tratta di fatti reali, di sogni o di congetture fatte da qualche personaggio (1998: 1161).

A partire dalla natura magmatica del testo che l'autore ha in mente, si può vedere, nel titolo, un potenziale polisemico: il petrolio è il capitale – paragonato, tra l'altro, al vello d'oro nell'Appunto 36 – ma è anche un fossile: un relitto conservato nelle viscere della terra al di là del tempo, dalla viscosità informe, quasi a voler far risaltare la natura informale del testo. Tuttavia c'è un ulteriore riferimento polisemico che va tenuto a mente, e che allude, a mio modo di vedere, alla modalità stessa della composizione. I vari Appunti di romanzo nel quale l'opera è suddivisa sono numerati fino a 133, anche se molti sono classificati con lo stesso numero e differenziati da lettere, come ad esempio gli Appunti 71 A, 71 B, 71 C: ciò per ragioni alle volte tematiche, ma, in sostanza, eminentemente formali. La quantità degli Appunti che si affastellano in *Petrolio* dà dunque, nella stessa vo-

lontà dell'autore, al testo una struttura che ricorda il cretto burriano, ruvida, come molti degli ultimi versi di Pasolini, densi di im-poeticità; ma questo espediente fa sì inoltre che gli Appunti pervenutici siano in sostanza più di trecento, a dispetto dei numeri di classificazione. Tale differenza ci dà un indizio che illumina alcuni caratteri procedurali della scrittura: la suddivisione si basa in tutta probabilità su unità di senso semiotico coerente, per quanto a volte semplicemente estetico, ed è proprio il fondamentale *sensò* che collega tutti gli Appunti, il vero e proprio criterio compositivo che porta a riunirli in diversi gruppi, svelando così l'ultimo dato polisemico del titolo cui sopra si accennava: il processo compositivo del romanzo appare in questa luce simile al petrolio o ad altri liquidi viscosi che si espandono da nuclei densi verso tutte le direzioni. Così la struttura – priva di *incipit* e di *explicit* – avrebbe potuto assumere una coerenza strutturale forse solo quando il suo "liquido" intermediale si fosse infine coagulato. Tale composizione fa sì che tutto *Petrolio* sia attraversato da una profondissima tensione fra formale e informale e fra poetico e im-poetico. Numerosi Appunti sono scritti in una prosa volutamente scarna, definita dall'autore *cronaca* sia in più punti di *Petrolio* sia in opere di poco precedenti in cui viene effettuata la stessa scelta stilistica, come la versione romanzesca di *Teorema* o *La Divina Mimesis*<sup>16</sup>. Altri frammenti, invece, sono decisamente poetici nel senso che Pasolini attribuisce a questo termine, ovvero per la loro capacità di estrinsecare il senso delle cose che descrivono. Facciamo alcuni esempi di questo pluristilismo:

C'era un intellettuale, da molti anni all'opera e quindi celebre e venerabile, che tuttavia aveva ancora l'aria giovanile di chi non crede a nulla ma si interessa a tutto, i suoi capelli erano bianchi e cortissimi, il suo naso pronunciato, la bocca rientrante senza labbra, aguzzo il mento; foltissime le sopracciglia, con sotto gli occhi vivaci e eternamente distratti (1998: 1302).

In questo Appunto Pasolini si diverte a creare dei bozzetti di intellettuali e scrittori coevi: ci sono Moravia, Pasolini stesso e Antonello Trombadori, descritti con dei riferimenti molto ambigui, o scherzosi. Rispetto al frammento precedente, qui lo stile rimane blandamente descrittivo, quasi elencativo. Pasolini è spesso criticato, anche dai suoi esegeti più attenti – come ad esempio Walter Siti – per una certa mediocrità stilistica e per non aver raggiunto una capacità di espressione formale in grado di sopravvivere al tempo e alla tradizione. Questo giudizio non è privo di fondamento: non c'è dubbio che i primi romanzi di Pasolini siano pressoché dimenticati, e la lettura di opere come *Il sogno di una cosa* o *Una vita violenta* è per lo più appannaggio di lettori specialistici. È poi un dato di fatto ormai storico che l'autore scelga, nelle sue ultime opere, di utilizzare un linguaggio impoetico, prosastico, antiletterario e, a stare a sentire la sua stessa descrizione, cronachistico. Questa scelta ha però delle radici profonde perché intreccia problemi che, in questo senso, travalicano molto un giudizio classicamente letterario sul testo di Pasolini. Adesso vorrei leggere un altro breve frammento e commentarlo confrontandolo col precedente. Si tratta di un estratto dall'Appunto 22C, la forma della prosa cronachistica è esacerbata, a mano a mano che entra nel dettaglio del "cosiddetto l'impero dei Troya":

Biforcazioni delle "Petroliere dirette": tre: La "Mccc" (Metano Carburanti Combustibili Compressi) di cui è amministratore, ancora, lo stesso Cossut; La "Usi Meta" (uso di Metano a scopi industriali e civili) amministrata ancora da Cossut; infine la "Petrolchemical International Instrument Co." Cisterne, tubature, serbatoi, occorrono naturalmente buone buone cointeressanze oltre che sul metano e sul petrolio, sui materiali e sulle 'infrastrutture estrattive' e di deposito e lavorazione. Il direttore tecnico ne è xxx xxx (lombardo), direttore amministrativo xxx xxx (veneto). Questa volta Erminio è il responsabile per l'Iran, come dire Bengodi (1998: 1286).

Questo è il frammento in cui Pasolini – deciso, ricordiamolo, a ricavare il senso profondo del caso Eni, e non semplicemente a riportare i fatti di cronaca – dedica al resoconto di tutti gli intrighi che conducono a Troya, lo pseudonimo scelto per Cefis nel romanzo. È un mero *report*, e sembra quasi che il poeta si anichilisca dietro l'assenza totale di orpelli stilistici. Se osserviamo più attentamente, questo passo è ancor meno formalizzato del precedente, dove possiamo trovare una tensione pur minima alla connotazione dei personaggi: le sopracciglia dell'uno, la bocca dell'altro, l'abito dell'uno e dell'altro. A mio modo di vedere, questi due passi potrebbero essere presi a modello di un *range* entro il quale si muove la prosa impoetica di Pasolini che, pur essendo solo uno degli stili che si alternano in *Petrolio*, rappresenta in percentuale forse una delle scelte maggiormente attestabili. Tuttavia osserverei che sul piano epistemologico anche questa piccola differenza stilistica ha un valore importante: Pasolini ci invita, attraverso il ricchissimo pluristilismo di *Petrolio*, a entrare nel dominio, per così dire, della sua *Lebenswelt*, del suo rapporto con lo stile; e quando sceglie, per una considerevole parte del libro, uno stile meramente scarno se non cronachistico, non è perché voglia negare il valore dello stile poetico, di quella che fin da *Empirismo eretico* chiama poesia, ma esattamente per il contrario: la poesia ha un ruolo troppo importante e troppo grande – per tornare a un aggettivo che ricorre in *Petrolio*, “cosmologico” – per poter essere usata con leggerezza intellettuale. Torniamo a *Empirismo eretico*, confrontando due passi. Il primo è una riflessione sulla lingua italiana, efficace per capire il senso e il ruolo, ormai degradato, che Pasolini attribuisce alla lingua letteraria:

La lingua parlata è dominata dalla pratica, la lingua letteraria dalla tradizione: sia la pratica che la tradizione sono due elementi inautentici, applicati alla realtà, non espressi dalla realtà. O, meglio, essi esprimono una realtà che non è la re-



altà nazionale: esprimono la realtà storica della borghesia italiana che, dai primi decenni dell'unità, fino a ieri, non ha saputo identificarsi con l'intera società italiana (1972: 189).

Intreccerei subito questa riflessione pasoliniana con un altro passo tratto da *Empirismo eretico*, molto più famoso, che invece attiene alla visione del cinema come lingua:

L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue, o quantomeno, come linguaggi espressivi o d'arte, mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia – messaggio – e lingua. Probabilmente, invece – come le tecniche audiovisive inducono brutalmente a pensare – ogni poesia è translinguistica. È un'azione “deposta” in un sistema di simboli come un veicolo, che ridiviene azione nel destinatario, non essendo quei simboli che dei campanelli di Pavlov (1972: 203).

È impossibile non vedere l'analogia e la continuità fra queste due riflessioni linguistiche, distanti di pochi anni e raccolte nello stesso libro. Pasolini è attratto dal linguaggio cinematografico perché vi vede una maggiore prossimità al suo referente linguistico rispetto alla letteratura e, pur concedendo alla semiotica di Christian Metz la forma derivata del *medium* filmico (Metz 1964), è proprio in virtù di questa vicinanza implicita con il referente che il poeta si rivolge al cinema, piuttosto che alla letteratura, per raccontare il reale.

Il cinema, in quanto lingua “quasi preistorica”, è più incline alla forma poetica della lingua letteraria perché coglie, in una certa misura, una tensione formale che è già nelle cose, che è già nell'oggetto poetico. Pasolini si sforza di mostrare questa natura intrinsecamente più adatta alla poesia del linguaggio cinematografico fornendo vari esempi, e sembra quasi, in taluni momenti, tracciare per sé il ruolo di “poeta della preistoria”, poeta di un universo preverbale il cui linguaggio è più auten-

tico perché alieno dal condizionamento culturale della parola, ineludibilmente borghese. Tuttavia, nonostante la maggiore autenticità attribuita al linguaggio cinematografico, Pasolini è al contempo consapevole dell'opacità di tale linguaggio: cioè del fatto che, seppure più prossimo al referente reale e alla sua rappresentazione, e quindi in grado di rappresentare in forma poetica la realtà priva di condizionamenti, la lingua delle immagini è pur sempre filtrata dalla doppia articolazione del linguaggio naturale del poeta, è pur sempre una *langue* mediata dalla sua *parole* (1972).

Sebbene sia molto noto, per far luce sul pluristilismo di *Petrolio* e sulle complesse e differenti scelte formali che guidano questo romanzo incompiuto, è utile tenere presente un quadro teorico del genere. È questa stessa tensione, specialmente nelle opere tarde, che guida i criteri estetici del poeta, in modo sempre più problematico e teoreticamente ricco.

Fino alla produzione de *I racconti di Canterbury*, pur consapevole dei rischi comportati dal progetto poetico affidato al cinema, Pasolini crede profondamente nel suo lavoro di artista visuale, nella sua ricerca, attraverso il cinema, del linguaggio primordiale dell'uomo. *Teorema* può, infatti, senz'altro essere visto come il film in cui più di ogni altro l'autore cerca di appropriarsi, attraverso questa idea di linguaggio "preistorica", del mondo borghese, quello tanto vituperato anche nel passo citato sopra. Una lingua universale è davvero tale solo se con la sua poesia riesce ad appropriarsi di ciò che l'artista vede come maggiormente impoetico. Proprio in *Teorema* ci imbattiamo, probabilmente per la prima volta in modo chiaro, nel ruolo che il sesso, l'espressione antropologica della sessualità, ha per Pasolini: anche il sesso è un linguaggio preistorico e pre-verbale, ed è proprio da quest'autenticità che nasce l'interesse per il poeta. Tuttavia Pasolini è anche ossessionato dai rischi di questa ricerca: l'acme di questa ossessione sarà, infatti, *Abiura dalla*

“*Trilogia della Vita*”<sup>17</sup> (1975) che è, in una certa misura, anche l’abiura del progetto del cinema di poesia. Il rischio fondamentale che Pasolini vede realizzarsi e che lo porterà a *Petrolio* consiste, essenzialmente, nell’autoreferenzialità, già messa in luce da Carla Benedetti: un’autoreferenzialità cui l’arte sembra condannata e da cui il poeta cerca a tutti i costi di sfuggire. Identificare il nesso che lega le scelte formali di *Salò* e *Petrolio* a quest’orrore per l’autoreferenzialità, è un passaggio cruciale per comprenderne la svolta e per costruire lo studio delle strutture intermediali che ci siamo prefissati. L’autoreferenzialità, per Pasolini, ha infatti due confini: uno è quello intuitivo, descritto e palesatosi fino ad ora, che consiste nell’arbitrarietà del linguaggio del poeta, della sua natura creativa e inventiva, a prescindere dalla vicinanza o meno del *medium* al referente. L’altro è molto più nascosto e non altrettanto intuitivo. Esso consiste nel fatto che il linguaggio umano, quello usato tutti i giorni, quello della società tecnocratica e borghese sempre più alienata, è un linguaggio impoetico perché è un linguaggio inconsapevole, e la sua autoreferenzialità consiste – esattamente all’opposto – nella tendenza storica ad alienarsi dal legame profondo “preistorico” e “mitico” in un senso molto modernista, che stringe a sé tutti gli uomini<sup>18</sup>. Dunque in questa luce va vista la contrapposizione fra poeta e mondo in Pasolini: da un lato l’autore sente l’esigenza di abiurare dalla ricerca poetica effettuata nella *Trilogia della vita* perché il linguaggio poetico è stato strumentalizzato dalla civiltà dei consumi; dall’altro lato però sa che solo attraverso la ricerca poetica si può entrare in contatto con la forma di vita primordiale, cosmologica e assoluta, cui il lavoro artistico deve tendere. E questo *deve* va sottolineato con forza per la semplice ragione che l’autore vede in questa tensione qualcosa di consustanziale all’arte.

Da questa tensione radicale fra istanze opposte nascono isotopie stilistiche sovrapponibili, sintetizzabili nelle coppie poe-

sia/cronaca, formale/informale e, nel caso del cinema, opacità/trasparenza, e che vanno viste come le direttrici del lavoro artistico intermediale pasoliniano. Proprio la lettura e l'approfondimento di questo macrotesto intermediale, nella giusta prospettiva storiografica, potrebbero permettere di comprendere molti degli snodi culturali cui ho accennato in apertura. A questo punto, mi soffermerei su alcuni fotogrammi in apertura di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*:



FIG. 1



FIG. 2

In un confronto con il *découpage* di *Accattone*, ad esempio, noteremmo subito delle differenze abissali: i movimenti di macchina sono lenti o azzerati, in questo film domina la comunicazione verbale, abbinata a un montaggio estremamente diluito e scarso – impoetico, appunto – che non ci dice nulla della “comune umanità” dei personaggi rappresentati. La sequenza da cui ho

estrapolato questi fotogrammi ha un particolare rilievo meta-linguistico, nel senso di una trasparente esibizione del *medium*, rappresentato dallo specchio in cui si riflettono i carnefici. In questo senso, *Salò* si oppone anche a *Teorema* perché rinuncia programmaticamente ad inglobare nel linguaggio primordiale del cinema i personaggi che vengono rappresentati, fascisti e borghesi. Di più: la forma fortemente insignificante del testo filmico decreta che anche nel linguaggio scritto dell'azione ci sono esseri umani che la poesia del cinema non può penetrare, non può rappresentare, o quantomeno non può vedere nell'immediatezza dei loro gesti e dei loro atteggiamenti un'origine meta-storica comune agli altri esseri umani, che l'autore prova a vedere, invece, nei pur odiati borghesi di *Teorema*. In questa sequenza particolare, semanticamente molto densa, i fascisti che seviziano i giovani del film vengono rappresentati mentre guardano con il più algido e annoiato distacco dei ragazzi, maschi e femmine, giovani e vigorosi, che si accoppiano. Bene, qui Pasolini sta senz'alcun dubbio riflettendo sul suo cinema: è anche in questo una sequenza meta-cinematografica in cui il gesto di riprendere visivamente il sesso – trasposto anche nel tropo dell'osservazione morbosa – ciò che di più sacro e primordiale Pasolini vedeva, può essere di per sé insufficiente, strumentalizzabile, perché incapace in sé di essere colto all'interno di un sistema-lingua, come quello tecnocratico vigente, nel suo primordiale realismo. Pasolini sa tuttavia che la stessa scelta dell'impoeticità è, di per sé, un gesto autoreferenziale e linguisticamente opaco, e per quanto abiuri gli slanci poetici precedenti, è sempre il poeta che sceglie di rappresentare i borghesi come privi di quell'umanità cui un film come *Teorema* andava disperatamente a caccia. Questa umanità e questa realtà linguistica non smettono di esistere con la fine del progetto poetico del cinema pasoliniano, ma rimangono un pungolo esterno alla ricerca dell'artista visivo come un'aporia. È da una simile contraddizione insanabile che nasce l'esi-

genza di *Petrolio*, e la forma così peculiare – intermediale – che acquisisce. Posto che al poeta non è dato, come ha dimostrato *l'Abiura dalla "Trilogia della Vita"*, liberamente trasfigurare la condizione preistorica e primordiale dell'uomo, deve sovrapporre i momenti di ricerca stilistica e poetica a momenti di cronaca e semplice referenzialità; e tale referenzialità, per Pasolini, non è affatto totale e formalmente neutra, ma sempre prossima al suo opposto, a quella autoreferenzialità che è insita nella lingua letteraria e in generale nel linguaggio. Ecco perché notiamo sfumature anche all'interno di quello che l'artista definisce esplicitamente come stile cronachistico. La connotazione colorita della barba e delle sopracciglia nel passo citato poco fa, infatti, se messa a confronto col mero elenco di sigle e fatti elencati nella nostra seconda citazione – in cui non c'è nemmeno questa blanda ricerca connotativa – mette in evidenza uno spettro di ricerca estetica che prescinde dai vari *media*, ed è anche in questa chiave che dovremmo leggere il programma di inserimento fra i vari frammenti di documenti giornalistici dell'ipotetica stesura definitiva preconizzata nell'appunto iniziale. A questi documenti giornalistici e a queste prose scarne si alternano veri pezzi di ricerca di prosa poetica, nella cui disposizione formale va visto uno dei sensi ultimi della ricerca formale di *Petrolio*. Fra questi spicca il lunghissimo Appunto 55: un Appunto lungo ben il triplo di molti frammenti narrativi di cui è costituito il romanzo che racconta (comprensibilmente, a questo punto) una grande orgia in cui il protagonista, Carlo, ha rapporti con ben venti uomini. Nonostante il soggetto scabroso, a leggere con attenzione questo frammento, non troviamo la benché minima volontà di causare scandalo. Anzi, la prosa qui appare estremamente posata e al contempo ricercata. La forma stilistica dell'Appunto 55 di *Petrolio* è sempre sublimata, l'attenzione è alla descrizione estetica di quel che avviene, ma in contrasto con quel che sta descrivendo, la forma è algida e curatissima, attraversata da un distacco

posato vagamente proustiano; adottando questo stile tutt'altro che impoetico, ma al contempo misurato, Pasolini sembra voler comunicare la non scontata importanza di quello che sta descrivendo e il coinvolgimento estetico che implica, senza per questa ragione cedere alla tentazione dello scandalo, che pur vedeva positivamente. Per fare un parallelo con un altro grande capolavoro modernista, diciamo che l'Appunto 55 in *Petrolio* ha ruolo simile a quello che ha Tiresia in *The Waste Land*:

Da lì, intorno non si vedevano che tre o quattro cose. La distesa irregolare e immensa del prato con in fondo le sue barriere di case coi lumi tremolanti (palazzoni, da una parte una distesa di casette dentellate coi muri a secco dall'altra); il cielo con qualche nuvola spennellata appena nel suo indaco profondo; la luna in mezzo al cielo, che da rossa stava diventando di una luce fresca e purissima, con accanto altrettanto luminosa la fedele piccola stella del crepuscolo. Tutto questo scenario – dove non c'erano sfumature, se non forse ai bordi del tratto fosforescente di cielo illuminato dalla luna – era riempito da un unico profondo odore, quello del finocchio selvatico. Tutto il cosmo era lì, in quel pratone, in quel cielo, in quegli orizzonti urbani appena visibili e in quell'inebriante odore di erba estiva (1998: 1400).

Come la figura di Tiresia in Eliot, è ipotizzabile che questo Appunto sia disposto quasi al centro dell'opera proprio perché la ricerca formale di *Petrolio* è enfatizzata, già nella sua costituzione per Appunti, in contrasto con la linearità dell'opera letteraria. In questo senso, la ricerca formale e la *dispositio* predominano sulla storia, come ci avverte il poeta più volte, proprio perché il criterio attraverso il quale il progetto letterario di *Petrolio* viene svolto è l'esperienza estetica del poeta, il suo diretto rapporto con le ragioni di verità e di realtà che intravede nell'espressione insita nel testo che sta costruendo. Pasolini è inoltre consapevole che tale verità estetica, massimamente rappresen-

tata dalla descrizione dell'orgia nell'Appunto 55, non può, se organizzata in un testo coerente, che ricadere nelle aporie degli esperimenti poetici precedenti. Dalla presa d'atto di questi elementi, sul piano intermediale possiamo vedere emergere almeno due questioni, ancora criticamente aperte.

Il primo riguarda l'*empasse* dei due codici: mi pare lampante che *Petrolino* e *Salò* rappresentino le opere letterarie in cui l'autore cerca di far venire al pettine le molte contraddizioni che attraversano la sua ricerca artistica e come tali mi sembrano anche il punto da cui partire per ricostruire, *à rebours*, il senso storico della sua esperienza intermediale. Se infatti il linguaggio cinematografico – come in una certa misura, anche quello letterario – cerca sempre di catturare la *noesis* all'interno dell'*aisthesis*, al di là di questa linea guida formale, basate sulla costante contraddizione, precipiterebbe nell'odiato dominio dell'autoreferenzialità. Essa è sia autoreferenzialità dal lato del poeta, che tende a ridurre l'opera a feticcio, così come fa molta della ricerca postmoderna, sia autoreferenzialità collettiva, in quanto rende il linguaggio mera cronaca del mondo capitalistico, privo di reale autonomia, come quello che Pasolini descrive in *Petrolino* e in altre opere: sono queste le minacce da cui Pasolini vuole emanciparsi. In questo senso Pasolini partecipa al grande sforzo in corso in quegli anni, descritto da Giorgio de Vincenti in uno studio di definizione del cinema moderno (De Vincenti 2013): esso si basa, infatti, sulla scoperta della relazione linguistica fra il film e il suo referente reale. D'altro canto, però, Pasolini, al contrario di molti altri esponenti del cinema dell'epoca, non rinuncia mai a pensare a questo rapporto problematico con il referente come anche a un rapporto con la collettività, che si esprime in differenti linguaggi: la creazione di paralleli fra questi differenti linguaggi potrebbe portarci a comprendere nel modo più esatto l'intero percorso dell'autore, che trasponeva il senso di questa ricerca nelle potenzialità di ciascun *medium*.



Di qui arriverei a un secondo aspetto, in cui potremmo trovare la ragione profonda della contaminazione intersemiotica del romanzo. Carla Benedetti parla, in un noto saggio, di Pasolini e Calvino come due esiti diametralmente opposti del postmoderno, vedendo nel secondo dei due uno scrittore che cede al gioco dell'autoreferenzialità linguistica e in Pasolini, invece, un autore che rimane consapevole della vicinanza al senso poetico delle cose che descrive, pur con tutte le sue contraddizioni. Proprio muovendoci su un piano intermediale potremmo sviluppare e ampliare questa tesi vedendo, nell'ultimo Pasolini e in *Petrolio* in particolare, la ricerca di una terza via, per così dire, fra due grandi esperienze culturali come il modernismo e il postmodernismo. Queste due esperienze vanno intese come riflessioni che, progressivamente, indeboliscono e fanno perdere il senso del rapporto dell'arte con il suo referente reale. Del modernismo – per ciò ho citato Proust e Eliot come riferimenti per spiegare il senso di alcune scelte presenti in *Petrolio* – Pasolini condivide il senso profondo del legame fra l'esperienza estetica e l'esperienza della vita collettiva. Quello che sembra venir meno rispetto a questo grande modello è l'idea di poter racchiudere nello stile il senso finito dell'esperienza vissuta, anche su un piano vago e indeterminato, cosa che lo avvicina al postmoderno. La natura informe e informale di *Petrolio* è dunque profondamente diversa dall'apertura di senso delle opere moderniste, è più simile alla presa d'atto che, sebbene il nesso fra l'esperienza estetica e la verità rimanga, quel che viene meno è la possibilità di elaborarne subito un senso compiuto, una forma conclusa che, non appena si chiude, diventa per l'appunto autoreferenziale.

### 3. Come spiegare il senso di questa sperimentazione intermediale?

Cerchiamo dunque di capire cosa può dire di più una simile analisi intersemiotica su questo romanzo, sui punti ora sollevati e sulla relazione che esso intrattiene con il postmoderno. Se

teniamo presente la ricognizione effettuata su *Emiprismo Eretico* e gli elementi di analisi forniti da *Petrolio*, possiamo facilmente riallacciarsi alle questioni presentate all'inizio e che, a mio modo di vedere, risultano chiaramente problematizzate nel romanzo. In primo luogo va ricordato che *Petrolio*, come culmine di un percorso, non fa altro che estrinsecare la sovrapposizione fra l'istanza poetica della scrittura pasoliniana del romanzo e quella dei film. Se è vero però che la sperimentazione formale del cinema di poesia enfatizza le possibilità della scrittura cinematografica, la sovrapposizione fra *media* diversi in *Petrolio* – assieme alle scelte estetiche di *Salò* – rappresenta una decisa sterzata in senso opposto. Pasolini, insomma, da un lato è assolutamente certo della dimensione ricattatoria cui lo porterebbe la costrizione a rinunciare alla lingua universale del cinema, dall'altro, però, è anche consapevole che non è più in grado di controllare lo stile indiretto libero della forma letteraria e poetica che ha impresso alla sua carriera di artista visuale. È così che giunge, spontaneamente, a quella che noi chiameremmo la maturazione di una concezione mediale post-greenbergiana: l'essenza del *medium* si può rievocare imponendo a se stessi dei vincoli pragmatici che implicano le caratteristiche del linguaggio in questione a prescindere dal supporto, nel senso esposto sopra e diventato basilare negli studi intermediali. Dirimente è in altri termini che il *medium* audiovisivo presenta delle caratteristiche intrinseche che permettono una maggior sperimentazione, ma anche che, per via del legame discorsivo intrattenuto fra i diversi *media*, sul piano semantico le strutture intermediali possano farsi carico della pragmatica dei messaggi attraverso i quali ciascuno di essi si esprime. Vista in questa luce, la struttura intermediale di *Petrolio*, basata su questa continua dialettica interna ad una tecnica di scrittura performativa e poetica che si realizza attraverso vincoli ad automatismi, per usare il già menzionato termine di Cavell, può, a mio giudizio, essere

vista come un vero e proprio tentativo di *rimediazione*. Il termine è notoriamente tratto dal saggio di Bolter e Grusin, i quali teorizzano come media opachi e media trasparenti siano due strumenti che, in egual misura, permettono al soggetto mediato di recuperare un rapporto più intenso e diretto con la realtà:

Gli ipermedia e i media trasparenti sono manifestazioni contrapposte dello stesso desiderio: quello di oltrepassare i limiti della rappresentazione per giungere alla realtà. Questi media non cercano il reale in senso metafisico. Il reale è invece definito secondo l'esperienza dello spettatore, un'esperienza che potrebbe provocare un'immediata (e dunque autentica) risposta emotiva (2002, ed. 2016: 29).

Ciò avviene insomma a prescindere dalla natura trasparente del *medium*; ma è Pasolini che, abbiamo visto, ne rimodula l'uso: lo stile della cronaca viene riportato attraverso il consueto utilizzo di materiali eterogenei all'interno della prosa, e per lo più, sull'onda di *Salò*, rappresenta l'universo reazionario, tecnocratico, di cui parla il romanzo; l'uso di stili più precipuamente poetici, come quello che abbiamo potuto apprezzare nell'appunto 55, ha una forma chiaramente più sublimata e dunque opaca, interpretando bene l'immediatezza psichica dell'opacità messa in evidenza nella nostra citazione. Vi è l'uso, infine, di gradi di opacità "di ricordo", come nel frammento con Moravia e Trombadori. La rimediazione è, però, tendenzialmente – e soprattutto nel contesto a noi contemporaneo, in cui la codificano i due teorici – la riconfigurazione di un'esperienza di un *medium* vecchio (spesso più opaco) in un *medium* nuovo, un *medium* tendenzialmente più accurato nel riprodurre la realtà, e che soddisfi l'esigenza di trasparenza insita, secondo gli autori, nell'atto di rimediazione dei nuovi media (Bolter, Grusin 2002). In questo caso l'esperienza di rimediazione sarebbe quella dell'uso del linguaggio del cinema attraverso il linguaggio scritto a stampa della letteratura, dun-

que seguendo una dinamica opposta a quella descritta dai due autori, procedendo dal *medium* più recente al *medium* più antico, da quello più trasparente a quello più opaco. Bene, questa ennesima singolarità del romanzo è spiegabile proprio se riallacciamo la tesi di Benedetti alla concezione mediatica di Luhmann. Come si accennava in apertura, per Luhmann la comunicazione mediatica ha la capacità di riferirsi a un orizzonte che è contemporaneamente autoreferenziale ed eteroreferenziale, ovviando al fatto che destinatario e mittente hanno immagini necessariamente divergenti del messaggio inviato. Ne consegue che i *media* sono strutture autoreferenziali entro le quali si definisce la forma di altri messaggi, che forniscono un campo di referenza per i *media* in essi contenuti. È questo, in tutta probabilità, il senso di autoreferenzialità che Pasolini dovette avere in odio nella propria attività poetica quando comprese e sentì tutti i limiti e la possibile lettura strumentale della *Trilogia della vita*, concretizzatisi in *Salò*. Il processo di rimediazione messo in campo attraverso la struttura per Appunti di *Petrolio* permetterebbe al poeta di non cedere ad alcun ricatto mosso al cinema di poesia dalla civiltà dei consumi, salvando la profonda spontaneità “preistorica” del linguaggio opaco della poesia – testimoniato dall’organizzazione degli Appunti secondo criteri di senso – ma al contempo senza cadere nell’autoreferenzialità di quest’ultimo. Ciò proprio partendo dalla consapevolezza che il nucleo narrativo della storia, una volta compiuto, avrebbe avuto modo di trasparire nel suo significato ultimo, nel suo *explicit*, solo qualora il poeta fosse stato coerente nel mettere in atto la sperimentazione intermediale a partire da tali criteri estetici e di senso, e non seguendo la linearità del racconto. Potremmo dire insomma, con una sintesi congrua, che la conclusione del romanzo non terminato e forse interminabile sarebbe stata quella in cui le due istanze estetiche – opposte ma complementari – intrinseche in ogni rimediazione, l’opacità e la trasparenza, fossero state infine conciliate.

Ora, l'autoreferenzialità del senso è proprio quella in cui cadono, invece, altri scrittori della postmodernità; Carla Benedetti infatti argomenta che *Petrolio* di Pasolini mette in essere una teoria della comunicazione che è molto affine a quella di Luhmann, ovvero quella di Gregory Bateson<sup>19</sup>: alla luce della nostra analisi intermediale possiamo aggiungere che questa autoreferenzialità, che Pasolini aveva intuito come l'incubo e il limite della sua sperimentazione cinematografica e letteraria, è esattamente data dal fatto che la poesia è sempre mediata da questo campo della comunicazione, da cui, a prescindere dalla prossimità al referente reale, non può uscire. Non stupisce dunque che l'era in cui si sviluppano le forme autoreferenziali della prosa postmoderna sia un'era soggetta a una continua ipermediazione: la letteratura di quest'epoca introietta la referenzialità del campo dei *media* senza opporvi messaggi autonomi, ma che, con i loro *pastiche*, tendono a inglobarne passivamente le strutture intermediali: la pubblicità, gli *slogan*, le immagini della cultura di massa, che essi cercano di ristrutturare secondo una forma poetica, ma che è tuttavia un'esperienza sempre soggetta a una *Mitteilung* massmediologica. Introiettando così su di sé la rete di referenza dei *media* audiovisivi, tale letteratura cade inevitabilmente nel circuito insito nella struttura comunicativa di massa descritto all'inizio; la rimediazione del lavoro cinematografico attraverso gli Appunti di *Petrolio* che alludono alla forma – cinematografica o letteraria – come opera "in farsi", permette invece di sfruttare la possibilità di prossimità al referente reale propria del *medium* audiovisivo, ma senza cadere in tale circuito, altrimenti inevitabile. In altri termini, la descrizione di un evento drammatico come il caso Mattei viene così elaborata alla ricerca del senso profondo di cui è manifestazione, un senso originario e "preistorico", piuttosto che essere semplicemente fatta con il linguaggio dei *media* dell'epoca, che, significativamente tende ad essere da essa inglobato piuttosto

sto che riprodotto in modo irriflesso, come sappiamo del resto dall'Appunto iniziale, che descrive formalmente *Petrolio* una volta completato. A più di cinquant'anni da *Petrolio* e a ormai vent'anni dal saggio di Benedetti dedicato a Pasolini in paragone con Calvino, siamo senza dubbio lontani dagli equivoci autoreferenziali più eclatanti dell'epoca ipermediale descritta da Frederic Jameson nel suo famoso saggio sulla logica del tardo capitalismo (Jameson 1991). Se seguiamo la tesi di Jameson fino in fondo, la genesi dei fenomeni legati alla svolta linguistica caratterizzata da questo periodo storico potrebbe essere osservata proprio a partire dall'evoluzione dei media<sup>20</sup> e la struttura intermediale di *Petrolio*, insomma, sarebbe una rilevante traccia di questo passaggio: è in questa luce, dunque, che il processo di rimediazione della cultura audiovisiva rappresentato da *Petrolio* potrebbe essere letto proprio come un nesso formale profondo che lega questo romanzo alla letteratura postmoderna. Appare dunque evidente che questa sorta di stato d'*impasse* – di tensione culturale e estetica fra categorie come modernismo e postmoderno – rende *Petrolio* un'opera di estrema attualità. Essa è infatti assai simile alla condizione della letteratura che viviamo noi oggi, in cui abbiamo forse smascherato gli elementi narcisistici derivanti dalla crisi del referente reale nota come postmodernità, ma non sappiamo totalmente, ancora, riappropriarci della carica poetica che tale crisi ha, in molti casi, inibito.

## NOTE

<sup>1</sup> Carla Benedetti elabora una lettura di *Petrolio* da contrapporre alla letteratura postmodernista di Calvino, perché *Petrolio* reagirebbe, nella visione di Benedetti, all'autoreferenzialità insita nel linguaggio letterario, sobbarcandosene le conseguenze senza cedervi narcisisticamente (Benedetti 1998); è proprio da questa lettura che muoveranno le linee d'analisi delle strutture intermediali del romanzo.

<sup>2</sup> Desogus ricostruisce una traiettoria culturale per cui la forma dei romanzi romani porta il Pasolini cineasta a risolvere problemi intrinseci alla sua scrittura attraverso la sperimentazione cinematografica (Desogus 2018).

<sup>3</sup> Dalla pubblicazione del romanzo in poi si sono moltiplicate definizioni che, a seconda delle circostanze, enfatizzano un aspetto della complessità teorica implicita nel gesto compositivo di Pasolini di costruire un romanzo per Appunti che si sovrappongono senza definire una chiara teleologia: Gramigna parla di un “discorso” che “inventa ossia scopre via via le proprie regole” (Gramigna 1995: 51), Dominique Garand parla di “testo autotelico” spostando il *focus* sulla spinta compositiva del testo, che trova in se stessa, a prescindere dalla struttura discorsiva in cui la storia è inserita, l’impulso alla propria nascita (Garand 1996: 73). Rilievo particolare, in questo senso, acquisisce la complessa nozione di *forma-progetto* coniata da Benedetti, che si basa sulla distinzione fra le nozioni formali di progetto e abbozzo, ove la prima è dotata di una teleologia che presuppone in sé un’incompletezza costitutiva, mentre la seconda partirebbe da dei presupposti già precisi (Benedetti 1998).

<sup>4</sup> La classificazione di Rajewski, diventata un punto di riferimento per gli studi intermediali, può essere utilizzata proficuamente: va tenuto presente tuttavia che essa emerge nell’ambito di un lungo dibattito sull’intermedialità, che “non designa una prospettiva euristica, legata a un oggetto (e a un metodo) d’indagine ben definito, ma rappresenta invece una complessa ‘nebulosa’ teorica inter-trans-disciplinare” (Zecca 2013: 17). Proprio per la natura tuttora labile dell’intermedialità andrebbero tenuti presente, sullo sfondo della classificazione di Rajewski, quantomeno i lavori di Werner Wolf, che dapprima parallelamente, poi sotto influenza di Rajewski, elabora l’idea che il testo intermediale possa operare in modo *sintetico*, ove miri a sussumere differenti linguaggi attraverso un principio di combinazione materiale o, al contrario, per *trasformazione linguistica*, in cui il *medium* di partenza viene inglobato nel *medium* di arrivo (Wolf 1999). In una seconda fase, Wolf mette in evidenza come queste due forme di contaminazione siano in realtà il frutto di differenti fasi temporali in cui avviene la contaminazione intermediale, postulando che questa avverrebbe in forme “intracomposizionali” e “extracomposizionali”. Le prime sono quelle effettivamente visibili nella realizzazione della contaminazione semiotica, nella seconda, si tratta di tutti i presupposti discorsivi. Per fare un esempio nel nostro caso di studio, sebbene gli appunti scritti non possano ad uno sguardo ingenuo mostrare alcune caratteristiche del *medium* cinematografico, è sul piano discorsivo, sul piano cioè dell’influenza che esercita un *medium* sull’altro nella poetica dell’autore, che possiamo verificare l’intermedialità, vale a dire sul piano extracomposizionale (Wolf 2005).

<sup>5</sup> La visione di *Empirismo eretico* che emerge dall'analisi di Desogus sembra permetterci di leggere la raccolta di saggi pasoliniana come un crocevia di riflessioni poetologiche ed estetiche che fanno da direttrici dell'attività artistica: "l'idea di sistema qui proposta al contrario intende configurare quest'opera come una mappa che descrive territori diversi, ciascuno caratterizzato da una propria morfologia, entro i quali l'autore ha eretto le proprie costruzioni più o meno fragili e durature. In questa area articolata, si riconoscono percorsi, vie che uniscono le varie zone, così come anche catene invalicabili, strapiombi e frontiere che impediscono il dialogo diretto tra alcuni settori del suo pensiero teorico" (Desogus 2017: 276).

<sup>6</sup> È noto che la teoria dei *media* ha un ruolo di assoluta preminenza nell'elaborazione dei sistemi sociali di Luhmann. I *media*, per Luhmann, avrebbero una funzione socialmente aggregante: la sua teoria dei sistemi parte, infatti, dal presupposto di una sostanziale autoreferenzialità della comunicazione, il cui scopo sarebbe quello di permettere le funzioni di azione sociale nel senso codificato da Talcott Parsons (1937). Al prosieguo dell'argomentazione giova, tuttavia, una sintesi teorica del ruolo dei *media* in questo autore. In *Soziale Systeme* (Luhmann 1984) vengono fornite almeno tre distinte definizioni di *medium*, simili nella funzione, ma che occorre tenere presente per comprenderne con la giusta complessità il concetto e il ruolo nei sistemi autopoietici. In primo luogo Luhmann discute estesamente il ruolo della scrittura nell'ambito dell'organizzazione dei sistemi, facendo riferimento ai *media* in quanto linguaggio (*Sprache*) che, come abbiamo descritto sopra, hanno la funzione di rendere plausibile la comunicazione. In tale contesto l'autore fa anche riferimento al termine *Verbreitungsmedien*, mezzi di diffusione, i quali fanno sì che la comunicazione sociale avvenga senza il bisogno dell'interazione, diminuendo il livello di contingenza, cioè di casualità e l'arbitrarietà, all'interno del sistema. Un'ultima definizione meritano i mezzi di comunicazione generalizzati simbolicamente (*symbolisch generalisierte Kommunikationmedien*), tale termine designa non più articolazioni linguistiche in senso stretto, ma alcuni presupposti semantici della comunicazione, che funzionano nell'universo simbolico, in modo universalizzato e analogo, ma convenzionalmente ancor più radicato, ai valori (*Werte*): anch'essi, come i *media* di diffusione, rendono plausibile il messaggio per chi lo riceve. Esempi sono l'amore (*Liebe*) o il potere (*Macht*), il denaro (*Geld*), insomma, concetti culturalmente percepiti come universali dagli attori della comunicazione, che convalidano la realtà del messaggio e permettono la comunicazione. Più avanti si sosterrà, sulla scorta di un'intuizione di Frederic Jameson (1991), l'ipotesi per cui l'evoluzione dei *media* potrebbe essere cruciale per comprendere la genesi del postmoderno, costituendo fra l'altro anche un collegamento formale fra la forma di *Petrolio* e il postmoderno.



Per comprendere a fondo tale ipotesi andrebbe precisato che sia i valori che i media generalizzati simbolicamente sono di fatto *contenuti* nei media di diffusione, la cui capacità di perturbare l'ambiente (*Umwelt*) permetterebbe loro di incidere sui primi, causando, ad esempio, fenomeni come la crisi della verità ontologica e la sua *mise en abîme*, oppure l'indebolimento del nesso fra etica e linguaggio. Un'ultima precisazione per comprendere la nozione di *medium* in Luhmann merita l'opposizione fra *medium* e forma (*Form*). Mentre in Luhmann il concetto di *medium* designa il canale della comunicazione, l'ambiente all'interno del quale essa avviene, la forma è invece ciò che di esso viene percepito, la struttura che tale canale assume anche a livello percettivo. Ora, è noto che in Luhmann il *medium* è costituito da elementi connessi in modo molto debole fra di loro, che però possono assumere una configurazione rigida (*rigide Koppelung*) quando a loro è impressa una forma più distintamente percepibile, il che, per l'appunto, avrebbe una diretta influenza anche sul rapporto fra sistema e ambiente. L'attualità di questa concezione è stata fra l'altro messa in evidenza di recente da un saggio di Antonio Somaini (2015), che evidenzia come essa possa tornare utile per descrivere la labilità della forma dei dispositivi nell'attuale condizione postmediale, rinvio dunque a questo contributo per un'ulteriore chiarificazione di questa concezione, così ricca e complessa.

<sup>7</sup> Fra tutte le definizioni fornite per descrivere il testo di *Petrolio*, una discussione a parte merita la nozione di forma-progetto fornita da Benedetti, che lega a doppio filo l'interminabilità di *Petrolio* e la sua costruzione formale. *Petrolio* è un abbozzo di romanzo, e in quanto abbozzo differirebbe dal progetto, il quale ha già in sé le direttrici di sviluppo della sua costruzione. Le linee di sviluppo progettuali di *Petrolio*, tuttavia, sono interamente nella forma, dato che il poeta subordina a quest'elaborazione formale gli altri aspetti del progetto. Carla Benedetti osserva come la tecnica della forma-progetto sia stata sperimentata da Pier Paolo Pasolini già nel cinema, per esempio con gli *Appunti per un'Orestiade africana*: "gli *Appunti* cinematografici sono a questo riguardo illuminanti. Essi sono costituiti da una serie di immagini riprese durante il viaggio in India e in Africa: luoghi o volti, oppure interviste a gente del posto" (Benedetti 1998: 168). Questo film testimonia che Pasolini stava già sperimentando la struttura per *Appunti*: sul piano transmediale notiamo che all'altezza cronologica di questo film l'autore si era già reso conto del legame esistente fra la costruzione del film e la provvisorietà della composizione. L'ipotesi che si avvanzerà di seguito è che, più avanti, l'inaspirarsi delle contraddizioni insite nella poetica pasoliniana e nella provvisorietà di questo *modus operandi* porterà l'autore da una creatività di tipo multimediale e transmediale – che già apprezziamo negli *Appunti per un'Orestiade africana* – a una innovativa forma di intermedialità come quella di *Petrolio*.

<sup>8</sup> I versi sono i seguenti: “Quanto al futuro, ascolti: i suoi figli fascisti/ veleggeranno verso i mondi della Nuova Preistoria. Io me ne starò là, [...] / sulle rive del mare in cui ricomincia la vita” (Pasolini 2003: 1184). Traendo spunto dall’immaginario della *Nouvelle Vague* in questa poesia dal titolo *Una disperata vitalità*, notoriamente, Pasolini immagina qui la sua morte cruenta. Quel che è interessante, tuttavia, dal nostro punto di vista, è l’ambivalenza che nell’elaborazione concettuale pasoliniana sembra assumere il termine “Preistoria”; essa era certamente intesa come la crisi della civiltà sotto il peso della tecnocrazia, come viene dall’autore denunciata in più interventi. Tuttavia, una simile regressione culturale mi sembra non debba essere vista in una prospettiva puramente apocalittica, ma come una condizione storica che, in una prospettiva antistoricista, il poeta deve affrontare, trovando un nuovo linguaggio per descriverla e per raccontarla.

<sup>9</sup> Una delle tesi che mi sembrano percorrere più o meno esplicitamente il lavoro di Massimo Fusillo sul rapporto fra il cinema pasoliniano e il mito greco mi pare quella per cui quest’ultimo rappresenti un materiale opaco attraverso cui trasfigurare in modo archetipico conflitti borghesi o intimistici, facendoli assurgere a un linguaggio “preistorico” e universale.

<sup>10</sup> Benedetti e Giovannetti dedicano un lungo testo di inchiesta, recentemente riedito, proprio al problema delle fonti Pasoliniane di *Petrolio* (Benedetti, Giovannetti 2016). Oltre a verificare come molti Appunti di *Petrolio* siano proprio letterariamente ricalcati da alcuni stralci di cronaca presenti in *Questo è Cefis*, Benedetti e Giovannetti insistono molto sulla possibile connessione fra la stesura di *Petrolio*, che è un’indagine sui mandanti del caso Mattei, e la cruenta scomparsa dell’autore.

<sup>11</sup> Rajewski spiega così questo procedimento, che isola *un tratto* del medium per potervi riferire *in absentia*: “Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition *d’art*, *ekphrasis*, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced” (2005: 52).

<sup>12</sup> Come non vedere, in questa intuizione pasoliniana, alcuni elementi basilari del concetto di intermedialità, ancora validi: uno fra tutti il fatto che, per poter parlare di intermedialità, le caratteristiche semiotiche comuni ai due media devono essere un presupposto discorsivo. Per citare un’efficacis-

sima sintesi di Cristian Metz: “Certi codici (o articoli di codice) intuitivamente recepiti come specifici [...] appaiono anche, in forme più o meno simili, nei ‘testi’ che ci vengono offerti da altri mezzi di comunicazione” (Metz 1977: 66). Ora, è proprio sulla base di questa intuizione che Pasolini “crea il proprio medium”.

<sup>13</sup> Trattandosi di un elemento chiave della nostra argomentazione giova forse rievocare, sebbene per grandi linee, alcuni elementi di questo concetto, storico all’interno degli studi sull’intermedialità. Riporto alcuni passi tratti da Stanley Cavell, che spiegano estesamente la ragione per cui sarebbe necessario adottare questo termine per studiare l’influenza dei media audiovisivi sul resto dell’arte: “When in a philosophical frame of mind one says that [...] that medium of an art is the physical basis of that art (e. g., that medium of painting is paint, and the medium of writing is words, and the medium of music is sound) one may be either suppressing or assuming a knowledge of the history of forms in which so called media have been used to make objects of art [...] my impulse to speak of an artistic medium as an “automatism” is, I judge, due to the sense when such medium is discovered, it generates new instances [...] the automatism of the tradition are given to a traditional artist. The modernist artist has to explore the fact of automatism itself as if investigating what it is at any time that provided a given work of art with the power of its art as such” (1979: 105-06). Per Cavell, insomma, l’automatismo, da un punto di vista teorico, sarebbe l’unica cosa che può veramente coincidere con la forma espressa attraverso un dato *medium*: è questa forma di automatismo che si presenta all’artista come istanza mediale, quando si trova a voler comporre un’opera: i media audiovisivi propongono nuovi automatismi che gli artisti devono imparare a comprendere e ad esplorare. Non stupisce che, poco dopo, Cavell enunci un principio che potrebbe essere quasi il motto stesso dell’intermedialità: “a third impulse in calling the creation of a medium the creation of an automatism is to register the sense of this effort to free me not merely from my confinement in automatisms that I can no longer know as mine [...] but to free the object from me. To give new ground for its autonomy” (107-18). È quello che accade a Pasolini in *Petrolio*: crea un nuovo automatismo, come si vedrà, da un lato per liberarsi della limitatezza espressiva della letteratura, e dall’altro per liberare l’oggetto artistico dalla stessa autoreferenzialità del poeta. Va infine detto che la nozione, basilare, è stata riportata in auge da Rosalind Krauss, che parla di condizione post-mediale come condizione in cui il grado di intermedialità è tale da rendere impossibile, sul piano sociale, il prevalere di un automatismo sull’altro (Krauss 1999).

<sup>14</sup> Riporto una citazione tratta da *intermedia*, uno dei manifesti di *Fluxus*, di Dick Higgins, in cui l’autore si ribella esplicitamente all’idea che la

connessione fra media non vada oltre il supporto: “Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought – categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers – which we call the feudal conception of the Great Chain of Being” (Haggins 2001: 49).

<sup>15</sup> Del resto si potrebbe arguire che un ulteriore indizio dell’allusione referenziale fra la forma dell’Appunto e il sistema mediale audiovisivo è ravvisabile anche nella stesso tentativo (Pasolini 1972) di costruire per il cinema uno specifico sistema di articolazione linguistica. L’autore infatti si sforza di dimostrare che il *medium* cinematografico ha un suo modo di relazionarsi alla realtà e rappresentarla: è questo modo che, sul piano discorsivo, cercherà di imitare tramite la struttura per Appunti.

<sup>16</sup> Nella *Divina Mimesis* leggiamo: “Tu sai che cos’è la lingua colta; e sai cos’è quella volgare. Come potrai farne uso? Sono entrambe ormai un’unica lingua, la lingua dell’odio. Egli, con occhio luccicante sopra lo zigomo, mentre arrancava come un centrattacco sull’erta del prataccio, sospirò: ‘anziché allargare dilaterai’” (Pasolini 1998: 1090).

<sup>17</sup> Quando Pasolini scrive “Io abiuro alla trilogia della vita, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso” (1975: 602), ha probabilmente in mente la forza connotativa del cinema che gli ha permesso di realizzare i film della trilogia ma anche opere più meditative come *Teorema* o *Edipo*; ciò che conta per il nostro discorso è che questo si traduce in una riproduzione linguistica di corpi la cui opacità non può trasmettere il carisma per cui era nato il cinema di poesia. L’esaltazione della scarna trasparenza dell’ultimo film pasoliniano è dunque un chiaro segnale del rischio di quanto la poetica cinematografica possa essere strumentalizzata e di quanto sia forte la disillusione verso quella pratica. Disillusione che, certo, non porta Pasolini a cedere al ricatto della rinuncia al cinema, come testimoniano le sceneggiature di lavori progettati e mai compiuti (nonché il “benché non mi penta di averla fatta” della citazione), quanto piuttosto ad una complessa riflessione intermediale, che spinge, fra l’altro, Pasolini di nuovo verso la prosa.

<sup>18</sup> Avendo fatto riferimento alla teoria dei media di Niklas Luhmann, risulta opportuno chiarire il concetto di autoreferenzialità, che abbiamo richiamato più volte nella nostra trattazione. Luhmann non intende tale concetto di autoreferenza in senso ingenuo, come sinonimo di solipsismo. Nella visio-

ne di questo autore per autoreferenza si intende la capacità di individuare ciò che è all'interno del sistema stesso e ciò che invece appartiene all'ambiente (*Umwelt*). In questo modo, l'autoreferenza sarebbe il presupposto di base attraverso cui un sistema si autoriproduce. Proprio per la natura estremamente generale di questo concetto, l'autore l'ha applicato tanto ai sistemi psichici, come l'amore (Luhmann 1994), quanto a quelli sociali e organici. In tal senso mi sembra giusto precisare, nel riferirmi a tale nozione, che l'autoreferenzialità che Pasolini vedeva in se stesso, e che Carla Benedetti rileva, rappresenta ovviamente solo di riflesso l'autoreferenza del sistema, che egli contesta sul piano linguistico nel passo che abbiamo citato. In altri termini, la posizione di Pasolini è storicamente interessante proprio perché attraverso quello che già Carla Benedetti definisce "L'inferno dell'autoreferenza" (Benedetti 1998: 144), egli mette in evidenza l'autoreferenza di tutto il sistema della comunicazione, da cui di fatto, ovviamente, non può uscire. Se questa tesi è giusta, ciò che rende interessante la posizione di Pasolini all'interno della postmodernità è il fatto che ne metterebbe a nudo delle caratteristiche fondamentali che, come si avrà modo di rilevare più avanti attraverso una tesi di Frederic Jameson (1991), deriverebbero da una ipermediazione.

<sup>19</sup> Come sembra implicare lo stesso Luhmann, facendovi riferimento spesso, anche i risultati dell'epistemologia di Bateson e della sua teoria della comunicazione (1979) andrebbero inquadrati alla luce della teoria dei sistemi autopoietici, elaborata successivamente da Maturana e Varela. Quel che sembra qui essenziale è che la teoria delle informazioni elaborata da Bateson e citata da Carla Benedetti si rifà a un'idea della comunicazione su basi biologiche che è molto simile alla teoria dei media di Luhmann: i *media*, secondo Luhmann, ristabilirebbero la forma autoreferenziale della comunicazione creando nuovi tipi di messaggio ogni volta che la complessità delle informazioni prodotte diverrebbe troppo ingente per essere gestita (Luhmann 1992).

<sup>20</sup> Riporto alcune considerazioni di Jameson sul ruolo cruciale della cultura audiovisiva nel postmoderno: "It is because we have had to learn that culture today is a matter of media that we have finally begun to get it through our heads that culture was always that, and that the other forms and expressions, were also in their very different ways media products. The intervention of the machine, the mechanization of culture, and the mediation of culture by the Consciousness industry are now everywhere the case, and perhaps it might be interesting to explore the possibility that this were always the case throughout the human history" (1991: 68). Ciò che appare interessante è appunto il fatto la condizione ipermediata della postmodernità porta, per lo studioso, alla presa coscienza della propria mediazione che è *storica* e risalente nella storia umana. Se esaminiamo questo concetto nei ter-

mini di Niklas Luhmann, l'ipermediazione che caratterizza la postmodernità potrebbe essere il fattore scaturente di molti fenomeni letterari postmoderni cui *Petrolio* si oppone. È, infatti, solo tramite quelli che Luhmann chiama ad esempio *mezzi di comunicazione generalizzati simbolicamente*, che si impongono elementi basilari della comunicazione e dell'interazione sociale, come la verità, la consistenza ontologica della realtà, o l'etica (Luhmann 1984: 222). Sono tutte caratteristiche del mondo simbolico che nel postmoderno mutano o vengono contestate, tramite una *mise en abîme* o una concezione labile della realtà condivisa. Volendo seguire fino in fondo la visione di Jameson, un ipotetico studio sulla genesi del postmoderno da questa ipermediazione non potrebbe che tenere conto dei media generalizzati simbolicamente. I media audiovisivi, in quanto mezzi di diffusione (*Verbreitungsmediens*), nella visione di Luhmann, come abbiamo detto, contengono i media generalizzati simbolicamente e sono in grado di deformarli e perturbarli, perché condizionano l'ambiente (*Umwelt*) in cui avviene la loro comunicazione: anche tutti i valori (*Werte*) portati con sé dai media generalizzati simbolicamente entrerebbero, insomma, in crisi a causa di tale perturbamento. Ovviamente l'evoluzione dei mezzi di diffusione non condiziona solo i media generalizzati simbolicamente, ma anche le forme (*Formen*) che definiscono i *media*: è per questo che l'arte postmoderna acquisisce un aspetto che tende a manipolare la rappresentazione della realtà sulla base di una ipermediazione. In questa luce, non appare un caso che un ruolo importante, per quanto laico e idiosyncratico, all'interno di *Petrolio* sia rappresentato dal sacro, che nella concezione della religione di Luhmann ha un ruolo protettivo dei valori e di alcuni media generalizzati simbolicamente (Luhmann 1991). Non appare neppure casuale, infine, che, come rileva implicitamente la stessa Benedetti nel suo studio, la letteratura di Calvino mostri una generale crisi di importanti media generalizzati simbolicamente, per l'appunto la fede nell'autenticità, la verità della comunicazione, e altro. Questa concezione mi sembra estendibile, fra l'altro, a molte forme dell'arte e della comunicazione postmoderna, tutte legate alla labilità ontologica della realtà rappresentata e alla messa in evidenza, per *mise en abîme*, narcisistica ed edonistica della propria mediazione.

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

Bateson, Gregory (1979), *Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences)*, New York, Hampton Press.

- Benedetti, Carla (1998), *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benedetti, Carla; Giovannetti Giovanni (2016), *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, Petrolio*, Pavia, Effigie.
- Bolter, Dan Jay; Grusin, Robert (2002), *Remediation, competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di Benedetta Genaro, Milano, Guerini, 2016.
- Cavell, Stanley (1979), *The world viewed, reflections on the ontology of film*, Cambridge, Harvard University Press.
- Desogus, Paolo (2017), "Pensiero in movimento. Semiotica, linguistica e teoria letteraria nell'empirismo eretico pasoliniano", *Enthymema*, 17: 261-79.
- (2018), *Laboratorio Pasolini*, Macerata, Quodlibet.
- De Vincenti, Giorgio (2013) *Lo stile moderno, alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Roma, Bulzoni.
- Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione, da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet.
- Fusillo, Massimo (2007), *La Grecia secondo Pasolini, Mito e cinema*, Roma, Carocci.
- Garand, Dominique (1996), "Commentaires autour de la parution de Petrolio, roman inachevé de Pasolini", *L'Infini*, 53: 71-87.
- Gramigna, Giuliano (1995), "Petrolio, il feticcio e l'infinito", *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, eds. Carla Benedetti; Maria Antonietta Grignani, Ravenna, Longo: 51-56.
- Greenberg, Clement (1961) "Modernist painting", *The New Art. A Critical Antology*, ed. Gregory Battcock, New York, Plume, 1973: 100-10.
- Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, or, cultural logic of the late capitalism*, Durham, Duke University press, 1998.
- Krauss, Rosalind (1999), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 2000.
- Haggins, Dick (2001), "Intermedia", *Leonardo*, 34/1: 49-54.

- Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1991), *Funzione della religione*, Brescia, Morcelliana.
- (1992), *La realtà dei mass media*, trad. it. a cura di Elena Esposito, Milano, FrancoAngeli, 2000.
- (1994), *Liebe als Passion*, Berlino, Suhrkamp.
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding media: the extentions of man*, Cambridge, MIT Press, 1994.
- Metz, Christian (1964), "Le cinéma: langue ou langage?", *Communications*, 4: 52-90.
- (1977), *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani.
- Parsons, Talcott (1937), *La struttura dell'azione Sociale*, ed. Gianfranco Poggi, trad. it. a cura di Maria Antonietta Giannotta, Bologna, il Mulino, 1987.
- Pasolini, Pier Paolo (1972) *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- (1975), "Abiura dalla "Trilogia della Vita"", *Saggi sulla politica e la società*, ed. a cura di Walter Siti, Silvia de Laude, Milano, Mondadori, 1999: 599-603.
- (1998), *Romanzi e racconti*, ed. a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, Vol. 2.
- (2003), *Tutte le poesie*, ed. a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori.
- (2005), *Petrolio*, ed. a cura di Silvia de Laude, Milano, Mondadori.
- Rajewsky, Irina O. (2000), *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne*, Tübinga, Narr.
- (2005), "Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on Intermediality", *Intermedialités: histoire et theories des arts, des lettres et des techniques*, 5: 43-64.
- Somaini, Antonio (2015), "La distinzione tra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo", *Fata Morgana*, 26: 39-54.
- Wolf, Werner (1999), *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi.



— (2005), “Intermediality”, *Routledge encyclopedia of narrative theory*, eds. David Herman; Jahn Manfred; Marie-Laurie Ryan, London-New York, Routledge: 252-55.

Zecca, Federico (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum.

#### FILMOGRAFIA

*Appunti per un'Orestiade africana*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1970.

*Accattone*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1961.

*Teorema*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968.

*I racconti di Canterbury*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1972.

*Salò, o le centoventi giornate di Sodoma*, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1972.



PASQUALE PALMIERI

*Raccontare lo sport.  
Cronaca, memoria collettiva e storia*

Il 2 marzo del 1962 Wilt Chamberlain, uno dei giocatori di pallacanestro più noti di sempre, mise a segno 100 punti in una sola partita, assicurandosi un primato che ancora oggi resta imbattuto e teoricamente inavvicinabile. Vestiva la maglia del Philadelphia Warriors e gli avversari di turno erano i New York Knicks. Per decenni cronisti di tutto il mondo hanno raccontato questo evento affermando di essere stati testimoni diretti della “straordinaria serata del Madison Square Garden”. Tuttavia quella partita non si giocò nella celebre arena della Grande Mela, bensì in una piccola palestra di Hersey in Pennsylvania, davanti a soli 4000 spettatori. Non esistono documenti filmati a provare quanto accaduto, ma solo il nastro di un resoconto radiofonico<sup>1</sup>, un referto arbitrale e una foto – divenuta iconica – che ritrae un cartello con una scritta celebrativa stretto fra le mani del sorridente cestista. Insieme all’eterno rivale Bill Russel, Wilt Chamberlain cambiò la storia del gioco inventato da James Naismith.

Fin dall’inizio degli anni Cinquanta, la pallacanestro si distinse per la sua capacità di contrastare il razzismo e di promuo-

vere l'integrazione negli Stati Uniti, ma l'atteggiamento verso il gigante di Philadelphia non fu di certo privo di contraddizioni. Basti pensare al fatto che i membri del quartier generale della National Basketball Association espressero perplessità di fronte al suo assoluto dominio atletico e tecnico, al punto tale da essere indotti a cambiare le regole pur di impedirgli di creare eccessivi squilibri in campo. Ancora oggi diversi operatori dell'informazione sostengono che il 2 marzo 1962 sia un giorno come gli altri: secondo loro, il leggendario primato non è altro che il frutto di una trama narrativa di pura finzione.

Il presente contributo si pone l'obiettivo di analizzare il rapporto fra metodo cronachistico e metodo storico nei documentari drammatici di Federico Buffa, scegliendo come casi di studio due testi capaci di rappresentare tendenze presenti nella sua intera opera: il racconto dell'impresa del cestista americano e quello della finale dei mondiali di calcio del 1950. Il giornalista sportivo, noto fin dagli anni Ottanta al pubblico televisivo, ha proposto negli ultimi anni in video, in teatro e sulla carta stampata numerose ricostruzioni di vicende cruciali dello sport del XX secolo, trasformandole in finestre attraverso le quali osservare realtà sociali, culturali, politiche, religiose: le Olimpiadi di Berlino del 1936, il trasferimento della squadra di baseball dei Dodgers da Brooklyn a Los Angeles, lo scontro fra Germania Ovest e Germania Est nei mondiali di calcio del 1974, i combattimenti di Muhammed Ali, la partecipazione del Camerun a "Italia 90"<sup>2</sup>. Senza potersi avvalere dell'immediata vicinanza cronologica agli eventi rappresentati, Buffa ha scelto di usare le cronache disponibili come fonti primarie vestendo il suo progetto di un'ambizione letteraria, memorialistica e storica, intrecciando la necessità di informare ed educare con la dimensione puramente ludica dell'intrattenimento affabulatorio.

### 1. *La partita dei 100 punti*

All'impresa Wilt Chamberlain è stata dedicata l'ultima puntata della serie di racconti televisivi intitolata *La NBA dei vostri padri*, andata in onda sulla piattaforma satellitare Sky a partire dal 2012, negli spazi che precedevano la messa in onda delle nuove partite. A collaborare alla scrittura è stato Mauro Bevacqua, esperto di pallacanestro e direttore di una delle principali riviste specialistiche italiane dedicate alla pallacanestro statunitense<sup>3</sup>. Il prodotto possiede molte caratteristiche del monologo teatrale adattato al piccolo schermo ed è rivolto a un pubblico selezionato, già dotato di un discreto grado di familiarità con il mondo sportivo e le sue icone<sup>4</sup>. La scenografia è spoglia, essenziale: sullo sfondo si scorgono alcuni schermi (tipici di uno studio televisivo), la retina di un canestro e i colori della bandiera americana. Il narratore è protagonista assoluto: la telecamera indugia sulle espressioni del volto, sottolineando alcuni momenti focali del racconto. Le foto e le immagini di repertorio sono usate con estrema parsimonia, insieme ad alcuni ritagli di articoli di giornale. Il sottofondo musicale è costruito su brani dell'epoca di differenti generi (dal *jazz* al *rock and roll*, fino al *beat*) che diventano riconoscibili nelle pause della narrazione, grazie a un volume più alto.

Buffa dichiara talvolta le sue fonti, partendo da quelle secondarie. Nel caso specifico fa riferimento alla monografia intitolata *Wilt, 1962. The Night of 100 Points and the Dawn of a New Era* (2005) di Gary Pomerantz, docente di giornalismo a Stanford, già corrispondente sportivo del "Washington Post". Per comprendere l'andamento della narrazione, i metodi espositivi e la selezione degli argomenti di Pomerantz, è utile rileggere qualche riga del testo:

In spring 1962, professional sports in America, like the nation itself, stood at the river's edge, the waters beginning

to rise and churn. The Fifties had seen Connie Mack, the “Tall Tactician”, born during the Civil War, managing the Philadelphia A’s in the Shibe Park dugout for the last time wearing his three piece suit, necktie, detachable collar, and derby or straw skimmer. The Fifties had seen the NBS in its bumbling adolescence, the stepchild of the college game, virtually unloved and unwatched, with crowds so small (the joke went) the public address announcers introduced the players and the fans. In those early years, it was a rough game played by military veterans and other assorted rogues rebounding with their elbows out, so rough some NBA dressing rooms kept boxes in which players deposited their false teeth before they went out to play (2005: XVIII-XIX).

Buffa attinge a piene mani dalle pagine del cronista americano e conduce gli spettatori del programma nell’atmosfera politica e socio-culturale che circonda la “notte dei 100 punti”, fornendo alcune coordinate essenziali. Pur giocando a Philadelphia, Wilt Chamberlain scelse di vivere a New York, divenendo parte attiva della vita culturale di Harlem, incrociando i suoi destini con quelli di Malcom X, divenendo accanito seguace della *stand-up comedy*, partecipando alle serate dedicate al *twist*, usando le sue enormi automobili come segno di distinzione sociale. Crescenti tensioni razziali accompagnavano la lotta per i diritti degli afroamericani.

L’attenzione del narratore si concentra anche sul microcosmo di Hersey, la città che ospita la partita fra i Philadelphia Warriors e i New York Knicks, con il chiaro obiettivo di riportare l’incredibile impresa nei recinti del verosimile, di conferire un margine di realizzabilità a ciò che è teoricamente utopistico. Parte proprio dal campo di gioco, che era solito accogliere “i figli dei minatori e i figli di quelli della fabbrica del cioccolato”: questi ultimi non avevano particolari abilità nel tiro e lanciavano verso i canestri delle “sfingardate spettacolari” che ne riducevano la reattività, trasformandoli in “ferri assorbenti”<sup>5</sup>.

Anche le squadre in campo, stando al racconto di Buffa, avevano qualcosa di insolito. Phil Jordan, il centro titolare dei Knicks, non fu inserito nel quintetto titolare per infortunio e fu sostituito da una riserva – “tale Imo” – capace di commettere tre falli in dieci minuti e di farsi espellere per proteste. Ricorda quindi il narratore:

Per il resto della gara Wilt sarà marcato principalmente da gente che gli arriva qui [Buffa indica alla telecamera la parte del suo braccio corrispondente alla scapola]. In più quell’anno Wilt ha deciso che i liberi si battono dal basso. Aggiungete i ferri conniventi. Tira 28 su 32 ai liberi. La partita è per tre quarti una partita di basket.

L’intento storiografico è centrale nella narrazione e si palesa anche nel tentativo di leggere criticamente le fonti primarie. Non esiste infatti un filmato della partita, ma solo una radio-cronaca<sup>6</sup>. Come se non bastasse, l’unico fotografo presente nel palasport di Hersey lasciò gli spalti alla fine del primo quarto, ritenendosi soddisfatto del lavoro svolto fino a quel momento. I circa 4000 spettatori presenti erano quindi gli unici a poter raccontare l’accaduto, e raramente in anni più recenti hanno perso l’occasione di sottolineare che nell’ultimo periodo di gioco non osservarono più di una normale gara fra due squadre. Buffa usa le loro memorie e racconta:

I Knicks fanno fallo su tutti gli altri per non mandare in lunetta lui. Gli mettono tre uomini addosso. Vogliono evitare di entrare nella storia dalla parte sbagliata. [...] Lo speaker della partita è il leggendario Zinko, quello che anni dopo inventerà la presentazione “Julius Erving”. Inizia un countdown tipo allunaggio: “83... ne mancano 17”. Tutti i compagni di squadra giocano per lui. I Knicks non ci stanno, non ci stanno, fanno fallo, fanno fallo... lui segna sempre ai liberi.

Come si raccomanderebbe a un attento storico, Buffa si interroga sull'attendibilità di questi testimoni oculari<sup>7</sup>. A metterla in dubbio era stato lo stesso Wilt Chamberlain, prima della sua morte avvenuta nell'ottobre del 1999: il ricordo dei 100 punti era diventato patrimonio collettivo della cultura americana e mondiale, ma molti di quelli che pretendevano di essere stati presenti all'evento facevano addirittura fatica a collocarlo nel tempo e nello spazio, spostandolo inopinatamente a New York:

Wilt per tutta la sua vita si sentirà dire da molti: "C'ero quella sera al Madison Square Garden dei 100 punti. Che impresa". E Wilt: "Ah, al Madison per i 100. Grazie. Me lo ricordo". In realtà erano 4000.

Resta anche una foto (FIG. 1) dell'impresa. A scattarla fu Paul Vathis che quella sera aveva promesso a suo figlio Randy, 10 anni, una serata di pallacanestro dal vivo (Bevacqua 2015). Vedendo che Chamberlain era arrivato a quota 69 punti, l'uomo uscì dal palazzetto alla fine del terzo quarto di gioco per recuperare la sua Mamiyaflex lasciata nell'auto parcheggiata.

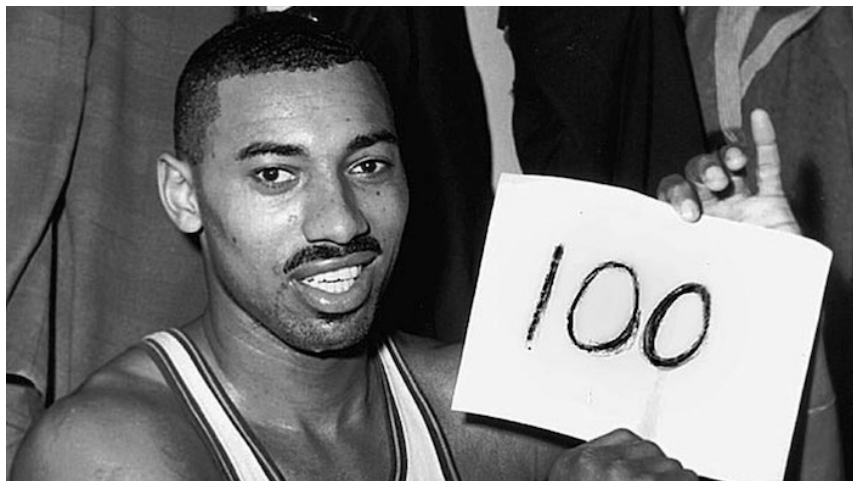


FIG. 1



Il completarsi dell'impresa – 100 punti con 36 canestri dal campo realizzati su 63 tentativi e 28/32 ai tiri liberi – fu accompagnato quindi da una straordinaria coincidenza. Vathis infatti seguì un suggerimento del giornalista Harvey Pollack (che quella sera lavorava per le agenzie United Press e Associated Press, oltre che per il *Philadelphia Inquirer*) e immortalò Wilt che mostrava un foglio di carta con il numero "100". Meno di un anno prima, lo stesso Vathis era stato a Camp David, dove il presidente americano John Fitzgerald Kennedy discuteva col suo predecessore Dwight Eisenhower della crisi cubana e dell'invasione della Baia dei Porci. In quella circostanza era nata *Serious Steps*: la foto che ritraeva di spalle la passeggiata dei due celebri politici e che gli avrebbe procurato il Premio Pulitzer (FIG. 2). Fu lo scatto più importante della sua vita, ma non il più famoso. Molto più nota è infatti l'immagine che ritraeva un giocatore di colore nella notte in cui – per dirla con Federico Buffa – era diventato "il padrone di uno dei principali sport di squadra".



FIG. 2

## 2. *La finale dei mondiali di calcio del 1950*

Nella primavera del 2014 i responsabili della piattaforma satellitare Sky decisero di riproporre la stessa formula sperimentata con *La NBA dei vostri padri* spostando l'attenzione sul calcio, nei mesi che precedettero la messa in onda della coppa del mondo<sup>8</sup>. Ad affiancare Federico Buffa in questa nuova esperienza nelle vesti di coautore fu Carlo Pizzigoni, già collaboratore della *Gazzetta dello Sport* e del *Guerin Sportivo*, direttore responsabile della testata *MondoFutbol*<sup>9</sup>. La struttura del programma televisivo intitolato *Storie mondiali* rimaneva per molti versi simile, ma molto più consistente era lo sforzo produttivo: la qualità delle immagini era molto più alta, leggermente più massiccio era l'uso di materiali di repertorio, il narratore era accompagnato da musicisti che occupavano la scena accompagnando con le loro note alcuni momenti del racconto. I tratti cruciali del testo recitato erano talvolta sottolineati da sovrimpressioni verbali, che sembrano suggerire la volontà di creare un repertorio di *memorabilia* da mettere a disposizione degli spettatori, chiamati a custodirlo e riusarlo. Risulta al contempo evidente il tentativo di uscire dal circuito dei soli appassionati di sport per arrivare a un pubblico più ampio: fra i canali scelti per la messa in onda ci fu infatti anche "Sky Arte"<sup>10</sup>.

L'operazione fu premiata dai recensori delle principali testate nazionali: sulle colonne del *Corriere della Sera*, Aldo Grasso arrivò a definire Buffa "un formidabile storyteller, un narratore di storie che si diramano per mille rivoli" (Grasso 2014). Il consenso fu suggellato qualche mese più tardi dalla pubblicazione di un volume per i tipi di Sperling & Kupfer che riproduceva fedelmente i monologhi recitati in televisione<sup>11</sup>. In tempi più recenti, il famoso giornalista è approdato in teatro raccontando storie sportive con lo stesso metodo e riscuotendo un notevole successo al botteghino<sup>12</sup>.

La puntata scelta come oggetto di analisi in questo contributo è la prima, intitolata *Maracanazo*, la più rappresentativa per

molti versi, dedicata alla coppa del mondo del 1950 svoltasi in Brasile e a quella che è stata – nelle parole di Buffa e Pizzigoni – “la più grande sconfitta della storia del calcio”<sup>13</sup>. Il contesto storico è fondamentale per la narrazione. Federico Buffa esordisce ricordando agli spettatori, con un notevole grado di approssimazione, che dal 1930 c’era al potere Getulio Vargas, un proprietario terriero del sud che aveva instaurato una dittatura militare, anche grazie all’appoggio del miliardario Osvaldo Aranha. Gli agenti del governo brasiliano avevano osservato con attenzione i mondiali del 1934 che si erano svolti nell’Italia fascista, vinti proprio dalla squadra della nazione ospitante: “Sono tornati dall’esperienza romana con due sole parole d’ordine: come Mussolini”. Poco prima della competizione del 1950, Vargas fu esautorato dai militari che lui stesso aveva messo al potere. Le elezioni furono fissate per l’ottobre dello stesso anno. L’obiettivo era quello di dare al nuovo esecutivo una forma di legittimazione democratica.

La prima parte del racconto si dipana in molteplici direzioni, seguendo le vicende delle diverse squadre partecipanti alla coppa del mondo, dall’Inghilterra all’Italia, e guardando costantemente ai contesti socio-politici e culturali di riferimento. Nella seconda parte invece i fili della narrazione si riuniscono ponendo attenzione all’episodio finale del torneo, lo scontro decisivo fra Brasile e Uruguay che si giocò il 16 luglio del 1950. Non si trattò di una vera finale. I padroni di casa avevano infatti a disposizione due risultati su tre: in virtù dei risultati accumulati in precedenza avrebbero potuto aggiudicarsi la coppa anche con un semplice pareggio<sup>14</sup>.

Le testimonianze sulla partita sono molteplici: i filmati, le radiocronache, i resoconti giornalistici, le memorie dei calciatori in campo, quelle dei circa 200.000 spettatori che occupavano gli spalti dello stadio Maracanà di Rio de Janeiro. Ciò nonostante, Federico Buffa e Carlo Pizzigoni si concentrano sul punto di vista di un unico calciatore: Obdulio Varela, capitano dell’Uru-

guay. Le ambizioni storiografiche del racconto vengono messe da parte per privilegiare la dimensione delle emozioni individuali. La fonte non è dichiarata in questo caso, ma è l'analisi testuale a venire in nostro soccorso: un racconto del giornalista e romanziere argentino Osvaldo Soriano – intitolato semplicemente *Obdulio Varela* – presenta infatti significative analogie con la ricostruzione proposta dal nostro programma televisivo<sup>15</sup>. Scrive Soriano:

Ricordo che un dirigente uruguayano ha chiamato Oscar Omar Miguez, il centravanti della squadra, poco prima che uscissimo sul campo, e gli ha detto che stessimo tranquilli, che i dirigenti si sarebbero accontentati di vederci perdere per quattro goal di scarto. Ha detto che dovevamo già essere soddisfatti di essere arrivati in finale e che adesso si trattava solo di evitare una figuraccia, di non beccare una dose troppo grossa di goal. Io l'ho ascoltato e la cosa mi ha indignato. Gli ho detto: "Se cominciamo rassegnati a perdere, meglio che non giochiamo. Sono sicuro che la vinceremo questa partita" (Soriano 2006: 4).

Quasi gli fanno eco Buffa e Pizzigoni, accentuando la dimensione performativa del testo e facendo un uso più largo del discorso diretto:

Quel maldestro dirigente prima del match contro il Brasile ha il coraggio di riferire la seguente frase al "Negro Jefe": "Cumplimos (cioè facciamo il nostro dovere) se non ne pigliamo più di tre". Varela si volta, va verso quell'uomo, lo attacca al muro e gli dice: "Cumplimos si somos campeones" (Buffa, Pizzigoni 2014: 14).

Soriano restituisce ai suoi lettori i gesti e le parole di Varela nei momenti che precedono la partita: "Allora, mentre passavamo per il tunnel, ho detto ai ragazzi: Uscite tranquilli. Non guardate

in alto. Non guardate le tribune. La partita si gioca qui sotto” (Soriano 2006: 5). Buffa e Pizzigoni hanno la stessa predilezione per il capitano dell’Uruguay, proponendo una cronaca della partita incentrata esclusivamente sul suo punto di vista: “Sa perfettamente che i suoi non devono alzare lo sguardo, non si può alzare lo sguardo in quello stadio. Quindi dice: *Los de afuera, son de palo. Quelli fuori, non esistono*” (Buffa, Pizzigoni 2014: 16).

All’inizio del secondo tempo, il Brasile segna la rete del vantaggio. Varela compie gesti apparentemente inspiegabili: ruba la palla, comincia a perdere tempo. È esattamente quello che non ci si aspetterebbe dal capitano di una squadra che deve recuperare. Soriano si affida alla voce del suo protagonista e scrive:

E adesso racconto una cosa che la gente non sa. L’hanno visto tutti che io prendevo il pallone e piano piano me ne andavo in mezzo al campo, per raffreddare gli animi. Quello che non sanno è che io andavo a chiedere un off-side, perché il guardalinee aveva alzato la bandiera e poi l’aveva abbassata prima che loro segnassero il goal. Io lo sapevo che l’arbitro non avrebbe accolto la protesta, ma era un’occasione per interrompere la partita, e bisognava approfittarne. Sono andato da lui con calma e per la prima volta ho guardato in alto quella folla di gente che inneggiava al goal. Li ho guardati di brutto, proprio di brutto, e li ho provocati. Ci ho messo molto ad arrivare in mezzo al campo. Quando ci sono arrivato, avevano ormai fatto silenzio. Volevano veder funzionare la loro macchina da goal e io non la lasciavo ripartire. Allora, invece di posare il pallone in mezzo al campo per ricominciare il gioco, ho chiamato l’arbitro e ho chiesto un interprete. Mentre arrivava, gli ho detto che c’era stato off-side e via dicendo, ed era passato almeno un altro minuto. Cosa non mi urlavano i brasiliani! (Soriano 2006: 6)

Buffa e Pizzigoni propongono contenuti molto simili, ma preferiscono parlare di “versione mitologica”, quasi a voler

prendere le distanze dalla voce del testimone. Rimane fermo il proposito di voler conferire un senso a gesti, documentati da immagini e numerosi cronisti, che altrimenti parrebbero privi di logica:

Viene giù lo stadio. Le immagini sono chiare: Gambetta va dentro la porta e butta la palla fuori con le mani. Questa volta invece è sicuro, che Varela la intercetti, se la mette sotto il braccio e si dirige verso il guardalinee perché è certo che per almeno un secondo avesse alzato quella bandiera. Poi però l'ha subito abbassata, e Reader ha convalidato. Va dall'assistente, con cui non ha una lingua in comune e gli dice "orsai", che allora, come oggi, è l'uruguagio per off-side.

La versione mitologica racconta che Varela abbia anche chiesto un interprete, ma non è questo il problema, sa perfettamente che la sua protesta non verrà accolta, ma vuole evitare che il Brasile li sbrani. Il pubblico sta fremendo, anche i giocatori della squadra brasiliana stanno fremendo... Rimetti 'sta palla in mezzo che te ne mettiamo cinque. Sempre più lentamente il capitano della Celeste la rimette al centro (Buffa, Pizzigoni 2014: 18).

Gli sviluppi successivi sono noti. Varela riesce nel suo intento. L'Uruguay completa una clamorosa rimonta e vince la coppa del mondo in casa del Brasile. Soriano descrive anche le ore che seguono la partita e continua a dar voce al capitano:

Quella sera sono andato con il mio massaggiatore a fare un giro nei locali per berci qualche birra e siamo capitati in quello di un amico. Non avevamo neanche un cruzeiro e ci siamo fatti fare credito. Ci siamo ficcati in un angolo a bere e di lì guardavamo la gente. Tutti stavano piangendo. Sembra una bugia; ma la gente aveva davvero le lacrime agli occhi. [...] Il proprietario del bar si è avvicinato a noi insieme a quel tizio grande e grosso che piangeva. Gli ha detto: - Lo

sai chi è questo qui? È Obdulio -. Io ho pensato che quel tizio mi avrebbe ammazzato. Ma mi ha guardato, mi ha abbracciato e ha continuato a piangere. Subito dopo mi ha detto: - Obdulio, accetta di venire a bere un bicchiere con noi? Vogliamo dimenticare, capisce? - Come potevo dirgli di no! Abbiamo passato tutta la notte a sbevazzare da un bar all'altro. Io ho pensato: "Se devo morire questa notte, così sia. Invece, eccomi qui" (Soriano 2006: 7-8).

Buffa e Pizzigoni abbandonano la dimensione memorialistica per ritornare alla storia: "Le elezioni democratiche brasiliane del 1950 furono vinte da Getulio Vargas. La giunta che gli aveva rubato l'idea perse completamente il supporto popolare per via della sconfitta". Ma sentono comunque l'esigenza di chiudere la parentesi narrativa incentrata sul capitano dell'Uruguay.

Obdulio Jacinto Varela è morto come è nato, in povertà. La notte successiva al Maracanazo non la passò in albergo con i suoi compagni di squadra a bere whisky dalla Coppa Rimet, ma insieme con il massaggiatore si avventurò in città. Riconosciuto, consolò lui i brasiliani. Sapeva di aver ottenuto quello che voleva, oltre al titolo di campione del mondo. E infatti, di lì a poco, i giocatori rioplatensi sarebbero stati considerati professionisti, e lui e gli altri avrebbero avuto un lavoro vero (Buffa, Pizzigoni 2014: 22).

È lecito interrogarsi sulla natura dello scritto di Osvaldo Soriano. Di cosa si tratta? Di un'intervista? Di un servizio giornalistico? Di un saggio? Di un'opera di pura fantasia costruita intorno a un evento storico? È lo scrittore stesso a chiarirlo in una lettera a Daniel Divinsky del 16 luglio 1972: il racconto era destinato alla serie intitolata *Storia vissuta*, pubblicata sul supplemento culturale del giornale *La Opinión*. Si trattava – per riprendere le sue parole – di "una delle forme più difficili di servizio giornalistico":

Consisteva nell'ascoltare, davanti a un registratore, per cinque o sei ore – talvolta di più –, un uomo o una donna che ricostruivano i migliori – o i più terribili – momenti della loro esistenza. Bisognava poi comprimere senza ridurre, rendendo al tempo stesso il sapore del racconto, lo stile narrativo dell'intervistato (Soriano 2006: 3).

Cruciale è senza dubbio il rapporto fra reportage narrativo, inchiesta e finzione letteraria. Tuttavia, come è stato sottolineato negli ultimi anni, altrettanto basilare è il “rispetto” del destinatario del testo, visibile anche attraverso la capacità dell'autore di “mostrare la sutura”, “*tematizzare* le tecniche utilizzate anziché nasconderle”, “*dichiarare le proprie scelte*, esplicitamente oppure inserendo nel testo alcuni *marcatori*, elementi che permettano a chi legge di capire il lavoro fatto, di cogliere e seguire i cambi di passo e di registro” (Wu Ming 2018).

### 3. *L'evento fra cronaca, letteratura e storiografia*

L'operazione di recupero del passato proposta dalla televisione impone un lavoro che non è lontano da quello dello storico di professione: rievocando un celebre giudizio di Lucien Febvre, il compito è ritrovare gli uomini che hanno vissuto, e quelli che più tardi si sono sovrapposti a loro con tutte le proprie idee, per poterli interpretare. Tutti i testi sono d'aiuto per portare a termine questa missione: non solo i documenti d'archivio, ma anche le poesie, i quadri, i drammi, gli oggetti, gravidi di “sostanza umana” e raramente utili a ricostruire realtà identiche, qualità uguali o equivalenti (Febvre 1934: 106). La concentrazione su un unico evento tuttavia può essere nemica della dimensione analitica, può far prevalere il racconto sulla comprensione del contesto, privilegiando la dimensione drammatica, individuale, di breve respiro<sup>16</sup>.

Fin dagli anni Settanta, studiosi come Hayden White proposero analisi delle strutture superficiali del testo storiografico e



delle facoltà poetiche che lo costituivano, facendone emergere le implicazioni estetiche, morali, politiche (White 1973; 2010). Le sue riflessioni influenzarono gli sviluppi successivi della disciplina, fino al punto di ridimensionare la pretesa di veridicità del lavoro storico e di accettare la sua connessione con le "priorità del presente" (Edgerton, Rollins 2001: 4). Ma uno dei nodi da sciogliere rimase comunque la definizione del ruolo della narrazione: se nel 1979 Lawrence Stone constatò e sostenne il "ritorno al racconto" dopo decenni segnati dagli approcci economico-sociali e quantitativi (Stone 1981, ed. 1987: 81), John Tosh abbracciò un decennio più tardi posizioni più severe ritenendo la centralità dello stesso racconto inconciliabile con la comprensione storica: il narratore poteva seguire al massimo "due o tre fili" e aveva un raggio di azione troppo limitato per individuare le cause degli eventi e collocarle in una gerarchia (Tosh 1988, ed. 1994: 131). Sulla veridicità del "discorso storico" pose invece l'accento il semiologo Jorge Lozano sottolineando l'importanza della "persuasione" nella costruzione di senso. Fonti autentiche e fonti false potevano avere un valore simile nel processo comunicativo, essere ugualmente efficaci, ma solo a patto di riuscire a ottenere l'adesione del destinatario, a fargli compiere un'operazione cognitiva fondata su un "atto di credenza" (Lozano 1992: 200).

Il nodo rimane il rapporto fra testo, traccia ed evento<sup>17</sup>. Carlo Ginzburg ha sottolineato quanto la percezione dello storico sia "scomposta dal prisma delle forme del sapere, della lingua e dei generi letterari che la cultura del tempo mette a sua disposizione per rielaborare l'esperienza vissuta". Il problema non è tuttavia "annullare le differenze esistenti tra generi letterari di finzione e non", ma "fornire nuove risposte alla questione, da sollevare caso per caso, del come dall'incontro tra testi tramandati ed eventi irripetibili possa nascere una nuova storia, da raccontare ai contemporanei e ai posteri" (Ginzburg 2000: 19)<sup>18</sup>.

La prevalenza della dimensione narrativa sull'ambizione storiografica è cruciale nelle ricostruzioni proposte da Federico Buffa. L'esigenza di far convivere diverse voci e di seguire diverse trame cede il posto, in alcuni passaggi del racconto, a una dimensione drammatica ed evocativa che privilegia la voce dell'individuo: ne deriva una rappresentazione impressionistica tendente a schiacciarsi sul presente e sul consumo di emozioni. La tragedia del passato rivive, ma non è mai realmente superata o pienamente compresa, rimanendo impigliata nelle trame private della memoria. Ascoltando questo tipo di racconti, il pubblico – come ha scritto Miguel Gotor commentando il volume di Francesco Benigno intitolato *Parole nel tempo* – “crede di ricordare un evento storico, ma in realtà lo memorializza”, ossia lo piega all'attualità lasciandolo “privo di prospettiva storica”. Prima di ricordare, bisogna infatti “saper dimenticare” (Gotor 2013).

#### 4. *La televisione fra attualità e costruzione della memoria*

La comprensione delle basi metodologiche su cui si costruiscono prodotti come *La NBA dei vostri padri* e *Storie mondiali* non può prescindere, inoltre, dall'osservazione delle peculiarità del linguaggio televisivo. La dimensione intima e familiare del piccolo schermo ha favorito nel corso dei decenni – secondo studiosi come Gary Edgerton e Peter Rollins – il proliferare di rievocazioni che stimolano nello spettatore un pronunciato senso di identificazione nelle vicende raccontate. Il fine ultimo è fabbricare messaggi strettamente legati alle priorità culturali, sociali, politiche, religiose ed economiche del tempo presente: del passato vengono selezionati solo gli aspetti giudicati rilevanti per l'agenda dell'attualità (Edgerton, Rollins 2001)<sup>19</sup>.

La narrazione televisiva di argomento storico ha quindi un solido legame con la cronaca, poiché propone agli spettatori figure ed eventi utili prevalentemente a “chiarire il presente e a

svelare il futuro” (Edgerton, Rollins 2001: 4). Talvolta può gettare ombre sul passato più che illuminarlo<sup>20</sup>. Le immagini e i materiali di repertorio diventano punti di appoggio per mettere in piedi una memoria condivisa, intesa come fenomeno negoziato sulla base di precise contingenze socio-politiche e culturali. In un contesto comunicativo del genere non sono tanto importanti le fonti o le prove di autenticità, quanto i processi selettivi attraverso i quali la comunità riesce a usare il passato per rappresentare se stessa e i suoi obiettivi, per definire i suoi valori, per celebrare i successi, per giustificare o condannare i fallimenti (Meywrs, Neiger, Zandberg 2011). Lo stesso passato di conseguenza si smembra, e mentre alcuni segmenti vengono salvati, altri sono destinati irrimediabilmente all’oblio.

Anche nell’epoca della moltiplicazione delle piattaforme e della fruizione dei programmi slegata da palinsesti definiti (*on demand*), la televisione mantiene la sua capacità di connettere il privato con il pubblico offrendo punti di riferimento all’impresa del ricordare: le memorie di nascite, matrimoni, riunioni familiari e morti rimangono nella sfera personale, ma si trasferiscono in quella pubblica se sono collegate a eventi ai quali la collettività riconosce un significato. Grazie allo sport, ad esempio, si possono stabilire canali di comunicazione fra diversi contesti che altrimenti rimarrebbero distanti: i ricordi di persone che vivevano esperienze diverse durante una partita della coppa del mondo possono ricongiungersi: la televisione è di fatto “il vascello” sul quale si frantumano le barriere del privato e prendono forma i rituali sociali della rievocazione, capaci di coinvolgere persino le generazioni escluse (Holdsworth 2011: 1)<sup>21</sup>.

La memoria costruita dal sistema comunicativo aiuta anche coloro che sono stati assenti in momenti che hanno definito la vita della collettività a vivere l’illusione della presenza: l’importante non è esserci stati, ma sentirsi come se così fosse. Nella

sigla iniziale di *Storie mondiali*, la voce di Buffa ripete che “i mondiali hanno scandito i tempi della nostra vita e scandiranno quelli di chi verrà”. Il passato si proietta nel presente e nel futuro. Il racconto televisivo ci aiuta a organizzare i nostri ricordi e a collocarli sulla linea del tempo, a conferire a frammenti di vita individuale una dimensione pubblica, a riconoscerci anche nei ricordi e nei drammi degli altri popoli, che siano brasiliani, uruguaiani, argentini o americani. Eventi come i mondiali di calcio possono diventare punti di connessione fra la memoria individuale e quella condivisa<sup>22</sup>.

Questa operazione è tuttavia subordinata alla narrazione del presente, trasforma il passato in un semplice strumento per costruire una diversa intelligibilità del mondo che ci circonda, consente di sviluppare il linguaggio della cronaca facendo leva su immagini e metafore che provengono da un patrimonio comune e consolidato, offre le coordinate per narrare l’inaspettato attraverso riferimenti a ciò che si è già visto o sentito<sup>23</sup>. La televisione può essere considerata in definitiva non come un contenitore o un diffusore, ma come una “pratica di memoria” (Hagedoorn 2017: 75). I committenti e gli autori di testi per il piccolo schermo sono chiamati a combinare e costruire associazioni, stabilire raccordi, evidenziare conflitti, definire appartenenze. Il loro ruolo non è affatto ridimensionato, ma è anzi valorizzato dalla presenza di altri mezzi – come *youtube* ad esempio – che mettono a disposizione dei fruitori materiali di repertorio talvolta privi di filtri narrativi o di interpretazioni coesive.

Il discorso è ancora più valido per i canali tematici – vuoi quelli satellitari appartenenti nel caso italiano alla piattaforma Sky, vuoi quelli digitali – che mantengono vivo il passato attraverso la nostalgia e mirano a offrire un’esperienza unica e intima, senza rinunciare al carattere collettivo della visione legato all’attualità dell’evento e alla diretta. È esattamente quello che accade per i testi analizzati in questo saggio: gli spettatori

sono chiamati a rivivere la NBA dei loro “padri” nell’attesa di una nuova partita dei giorni nostri, sono chiamati a rivivere le *Storie mondiali* nell’attesa del torneo che sta per iniziare. La celebrazione del passato è quindi funzionale alla promozione dell’evento presente e alla sua rappresentabilità: nelle emozioni delle imprese già compiute appaiono le immagini e le metafore che accompagneranno le imprese future, le basi retoriche, linguistiche e letterarie delle nuove cronache<sup>24</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Una decisione definitiva su come preservare il prezioso nastro della “partita dei 100 punti” è stata presa solo il 23 marzo del 2016: “the Library of Congress announced it will be added to the National Recording Registry, meaning it’ll be preserved for posterity as one of the most significant recordings in America’s oral history” (Ulaby 2016). La rivista *Rolling Stone* precisava: “The Registry’s copy actually comes from two sources – one recorded by a college student, the other by a Warriors fan who had recorded each of the team’s possessions on a Dictaphone – that were combined and cleaned up by NBA archivist Todd Caso” (Montgomery 2016). Per la fonte cfr.: <<https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/complete-national-recording-registry-listing/>>. La registrazione è accessibile anche al seguente indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=anDkZskmQVs>>.

<sup>2</sup> Per i volumi pubblicati in libreria, Buffa è stato in rari casi autore unico: Buffa 1999, Buffa 2005. Più spesso è stato affiancato da colleghi meno noti al pubblico televisivo. Cfr. ad esempio Buffa, Frusca 2015, Buffa, Catozzi 2017, e altri testi che saranno citati in questo lavoro.

<sup>3</sup> Mauro Bevacqua è direttore della *Rivista ufficiale NBA*. Ha collaborato anche con *24 Il Magazine* del *Sole 24 Ore*, *Undici*, *Rivista Studio*, *GQ*. Sulla testata *l’Ultimo Uomo* ha pubblicato un ampio articolo dedicato al celebre cestista americano (Bevacqua 2015).

<sup>4</sup> Dal 2011 Sky conta circa 5 milioni di abbonati (Capasso 2011). La cifra ha subito solo piccoli cali in anni recenti (Pezzali 2018). Non tutti gli abbonati tuttavia (circa 12 milioni di italiani in termini individuali, considerato che a ciascun abbonamento hanno accesso più di due persone in media) hanno po-

tuto usufruire delle serie di racconti di Buffa che sono analizzate nel presente saggio: i prodotti erano infatti riservati ai clienti Sky che avevano accesso al pacchetto di canali dedicati allo sport, ovvero circa il 60% del totale.

<sup>5</sup> L'espressione "ferro assorbente" appartiene al gergo cestistico e identifica canestri particolarmente morbidi, tendenti ad accogliere la palla e non a respingerla, come sarebbe prescritto dal regolamento. I ferri assorbenti favoriscono quindi anche tiratori non precisissimi. Stando a quanto scrive Mauro Bevacqua, coautore del testo recitato da Buffa, "i ferri della Hershey Arena" erano stati "resi morbidi e accoglienti dall'abitudine dei clown di restarci appesi a lungo a conclusione di un numero della loro routine", quando il circo faceva "la sua annuale sosta in città" (Bevacqua 2015).

<sup>6</sup> Cfr. nota n. 1.

<sup>7</sup> Sul rapporto fra testimonianza oculare e metodo storico, d'obbligo il riferimento alle cruciali riflessioni di Burke 2002.

<sup>8</sup> A raccontare brevemente la genesi del progetto fu lo stesso Federico Buffa nel corso di una lezione agli allievi della scuola *Holden* (Buffa, Frusca 2015).

<sup>9</sup> Per comprendere i temi preferiti dal giornalista cfr. il recente Pizzigoni 2016.

<sup>10</sup> Accessibile anche agli abbonati del pacchetto di canali dedicato all'intrattenimento e non solo a quelli tematici sullo sport.

<sup>11</sup> Il volume presenta lo stesso titolo del programma televisivo e un sottotitolo: *Un secolo di calcio in 10 avventure* (Buffa, Pizzigoni 2014).

<sup>12</sup> Ad analizzare questo delicato rapporto fra la televisione e il teatro è stato proprio Aldo Grasso (2017). Cfr. anche D'Avascio 2016.

<sup>13</sup> Da qui in avanti, cito da Buffa, Pizzigoni 2014. La frase riportata nel testo è nell'indice iniziale, in una didascalia di presentazione del capitolo intitolato *Maracanazo*.

<sup>14</sup> Buffa specifica che il torneo era articolato in gironi e non seguiva un sistema a eliminazione diretta.

<sup>15</sup> Osvaldo Soriano (1943-1997) ha collaborato anche con il quotidiano italiano *Il manifesto* e ha costruito la sua intera carriera sull'oscillazione fra cronaca e invenzione letteraria. Basti qui ricordare che uno dei suoi romanzi più riusciti è *Triste, solitario y final* del 1973. Il protagonista è lo stesso Soriano che si reca a Los Angeles per indagare sugli ultimi anni di vita di Stan Laurel che, insieme a Oliver Hardy, aveva formato una delle coppie comiche più famose della storia del cinema. In un groviglio di situazioni al limite del grottesco, fra "vere" star del cinema hollywoodiano, si muove il pachidermico giornalista, affiancato da un investigatore di professione: si tratta di Philip Marlowe, il celebre personaggio nato dalla penna di Raymond Chandler.

<sup>16</sup> D'obbligo il riferimento alle riflessioni ancora attualissime di Braudel 1958.

<sup>17</sup> D'obbligo il riferimento a Ginzburg 2006, Burke 2002. Quest'ultimo scrive: "potrebbe essere utile sostituire il concetto di fonti con quello di tracce del passato nel presente. Il termine tracce si riferisce tanto ai manoscritti, ai libri a stampa, agli edifici, agli arredi, al paesaggio (modificato dallo sfruttamento dell'uomo), quanto ai vari tipi di immagine: dipinti, sculture, incisioni, fotografie".

<sup>18</sup> Commentando il testo di Ginzburg sopra citato, Chiara De Caprio scrive: "Designo con il concetto di *esperienza storica* sia la partecipazione diretta ad avvenimenti sociali o politici sia l'acquisizione e l'impiego di strumenti linguistici e forme letterarie che consentono la classificazione e l'analisi degli eventi e la loro rappresentazione storiografica" (De Caprio 2012: 10).

<sup>19</sup> Fondamentali per l'analisi del problema sono anche Kriwaczek 1997, Treacey 2016. Sul ripensamento del carattere effimero della rappresentazione storica in televisione cfr. Holdsworth 2011.

<sup>20</sup> Sulle funzioni della ricostruzione storica in televisione e sul rapporto fra conoscenza e distorsione del passato si sono interrogati in anni recenti Bell, Gray 2013, Gutiérrez Lozano 2013. Sull'uso pubblico della storia cfr. Gallerano 1995, Gallerano 1999, Caffiero, Procaccia 2008. Ricordiamo che la prima conferenza dell'Associazione Italiana di Public History si è svolta nel 2016.

<sup>21</sup> "Television itself is marked by and generates our obsession with commemoration and anniversaries, through its repetition and continual re-narrativisation of grand historical narratives, for example, of world wars and world cups" (Holdsworth 2011: 1). Inoltre la televisione, secondo l'autrice è "understood as part of both a metrical network of memory and a system of everyday memory-making within and in relation to the home and the family" (Holdsworth 2011: 3). Sulla costruzione della memoria collettiva cfr. Halbwachs 1950.

<sup>22</sup> Il rapporto fra la coppa del mondo di calcio e il mezzo televisivo è fra i temi trattati da Brizzi, Sbeti 2018.

<sup>23</sup> Il tema è stato indagato da Berkowitz 2017 e Hoskins 2004.

<sup>24</sup> Cfr. le fondamentali osservazioni di Field 2014.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Berkowitz, Dan (2017), "Telling the Unknown through the Familiar: Collective Memory as Journalistic Device in a Changing Media Environment", *Film and Media Studies*, 14: 201-12.

- Bevacqua, Mauro (2015), "Wild, Wild Wilt", <<http://www.ultimouomo.com>>, 21 agosto [23/04/2018].
- Bell, Erin; Gray, Ann (2013), *History on Television*, New York-London, Routledge.
- Braudel, Fernand (1958), "Histoire et sciences sociales. La longue durée", *Annales E.S.C.*, XIII: 725-853.
- Brizzi, Riccardo; Sbeti, Nicola (2018), *Storia della Coppa del mondo di calcio (1930-2018). Politica, sport, globalizzazione*, Milano, Mondadori Education.
- Buffa, Federico (1999), *Black Jesus. Un grande viaggio nel basket americano in 23+1 fermate*, Roma, Castelvecchi.
- (2005), *Black Jesus. The anthology*, Castel Guelfo, Libri di Sport.
- Buffa, Federico; Catozzi, Elena (2017), *Muhammad Ali. Un uomo decisivo per uomini decisivi*, Milano, Rizzoli.
- Buffa, Federico; Frusca, Paolo (2015), *L'Ultima estate di Berlino*, Milano, Rizzoli.
- Buffa, Federico; Pizzigoni, Carlo (2014), *Storie mondiali. Un secolo di calcio in 10 avventure*, Milano Sperling & Kupfer.
- Burke, Peter (2002), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci.
- Caffiero, Marina; Procaccia, Claudio (2008), *Vero e falso. L'uso politico della storia*, Roma, Donzelli.
- Capasso, Gabriele (2011), "Sky raggiunge i 5 milioni di abbonamenti e regala due weekend 'free'", <<http://www.tvblog.it>>, 7 ottobre [23/04/2018].
- D'Avascio, Roberto (2016), "Buffa prova uno spettacolo anti-televisivo, ma quasi teatrale", <<http://www.corrierespettacolo.it>>, 6 luglio [23/04/2018].
- De Caprio, Chiara (2012), *Scrivere la storia a Napoli tra Medioevo e prima età moderna*, Roma, Salerno.
- Edgerton, Gary; Rollins, Peter, eds. (2001), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Lexington, The University Press of Kentucky.



- Febvre, Lucien (1934), "De 1892 à 1933. Examen de conscience d'une histoire et d'un historien", *Revue de synthèse*, 7: 93-106.
- Field, Russel (2014), "The Public Sportscaster: Docudrama, National Memory, and Sport History", *Journal of Sport History*, 41/2: 241-50.
- Gallerano, Nicola, ed. (1995), *L'uso pubblico della storia*, Milano, FrancoAngeli.
- (1999), *La verità della storia. Scritti sull'uso pubblico del passato*, Roma, Manifestolibri.
- Ginzburg, Carlo (2000), "Introduzione", *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli: 13-49.
- (2006), *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli.
- Gotor, Miguel (2013), "Quando la memoria cancella la storia", <<http://www.repubblica.it/>> (recensisce il libro di Francesco Benigno, *Parole nel tempo*, Roma, Viella, 2013), 12 luglio [23/04/2018].
- Grasso, Aldo (2014), "I mondiali di Buffa narratore formidabile", <<http://www.ilcorriere.it/>>, 28 aprile [23/04/2018].
- (2017), "Federico Buffa, inventore di una nuova forma di teatro televisivo", <<http://www.corriere.it/>>, 31 ottobre [23/04/2018].
- Gutiérrez Lozano, Juan Francisco (2013), "Television memory after the end of television history?", *After the Break. Television Theory Today*, eds. Marijke de Valck, Jan Teurlings, Amsterdam, Amsterdam University Press: 131-44.
- Hagedoorn, Berber (2017), "Collective Cultural Memory as a TV Guide: 'Living' History and Nostalgia on the Digital Television Platform", *Film and Media Studies*, 14: 71-94.
- Halbwachs, Maurice (1950), *La memoria collettiva*, eds. Paolo Jedlowli; Teresa Grande, Milano, Unicopli, 2001.
- Holdsworth, Amy (2011), *Television, Memory and Nostalgia*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Hoskins, Andrew (2004), "Television and the Collapse of Memory", *Time & Society*, 13: 109-27.
- Kriwaczek, Paul (1997), *Documentary for the Small Screen*, New York-London, Routledge, 2016.

- Lozano, Jorge (1992), *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio.
- Meyers, Oren; Neiger, Motti; Zandberg, Eyal, eds. (2011), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*, New York, Palgrave MacMillan.
- Montgomery, James (2016), "Wilt Chamberlain's 100-Point Game Added to National Recording Registry", <<http://www.rollingstone.com/>>, 23 marzo [28/08/2018].
- Pezzali, Roberto (2018), "Sky, 4.8 milioni di abbonati a fine marzo. Le novità in arrivo: Spotify e la soundbar", <<http://www.dday.it/>>, 20 aprile [23/04/2018].
- Pizzigoni, Carlo (2016), *Locos por el fútbol. Cent'anni di calcio. Pelé, Messi, Maradona e altri sudamericani*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Pomerantz, Gary (2005), *Wilt, 1962. The Night of 100 Points and the Dawn of a New Era*, New York, Three Rivers Press.
- Soriano, Osvaldo (2006), *Fútbol*, ed. Paolo Collo, Torino, Einaudi.
- Stone, Lawrence (1981), *The Past and the Present*, trad. it. a cura di Enrico Basaglia, *Viaggio nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Treacey, Mia E.M., ed. (2016), *Reframing the Past: History, Film and Television*, New York-London, Routledge.
- Tosh, John (1988), *Introduzione alla ricerca storica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.
- Ulaby, Neda (2016), "Rare Tipe of Wilt Chamberlain's 100 Point Game to Be Archived", *National Public Radio*, <<http://www.npr.org/>>, 23 marzo [28/08/2018].
- White, Hayden (1973) *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (2010), *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Wu Ming (2018), "Dopo la lettura di #108metri di Alberto Prunetti: appunti su fiction e non-fiction, problemi etici e poetici", <<http://www.wumingfoundation.com/>>, 1 aprile [28/08/2018].

## FILMOGRAFIA

Buffa, Federico; Bevacqua, Mauro, *La NBA dei vostri padri. Wilt Chamberlain*, Sky Italia, 2012.

Buffa, Federico; Pizzigoni, Carlo, *Storie Mondiali. Maracanazo*, Sky Italia, 2014.

## CONTENUTI MULTIMEDIALI

Buffa, Federico (2015), *Storytelling and Performing Arts*, <[https://www.youtube.com/watch?v=3\\_n1pgMLQsw&t=357s](https://www.youtube.com/watch?v=3_n1pgMLQsw&t=357s)> [31/10/2018].

*Wilt Chamberlain's 100 Point Game (ENTIRE 4th Quarter Radio Broadcast 69-100)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=anDkZsk-mQVs>> [31/10/2018].



GIANLUIGI ROSSINI

*Fattualizzare il finzionale.*  
*The Wire tra cronaca e fiction*

1. *Dalla cronaca alla fiction*

David Simon è probabilmente l'*auteur* di serie TV per eccellenza, almeno negli Stati Uniti. Il suo status deriva, oltre che da un curriculum fatto di molte opere ben riuscite e pochissimi passi falsi, anche dall'impegno civile che caratterizza tutta la sua produzione. Il materiale narrativo per le sue storie è stato spesso tratto da fatti realmente avvenuti, sia nella maniera diretta del *docudrama*, sia in modo più indiretto nella *fiction*.

Simon ha iniziato la sua carriera come giornalista di cronaca nera: da *police reporter* del *Baltimore Sun* ha seguito il crimine, e in particolare gli omicidi, per quindici anni tra il 1982 e il 1995. Baltimora è una delle città con il più alto numero di omicidi di tutto il paese, con numeri che viaggiano tra le duecento e le trecento unità per anno. Le cause di questa piaga sono ovviamente molto complesse ed estese, e Simon ha parlato spesso<sup>1</sup> della sua frustrazione nell'affrontare questi temi da redattore del *Sun*, dove raramente gli veniva permesso di ampliare l'analisi inserendo i singoli eventi all'interno del macrocontesto so-

ziale che li generava. Fu proprio per trovare lo spazio e il tempo sufficienti per comporre un quadro più ampio che Simon diede la prima svolta alla sua carriera: decise di prendere un periodo sabbatico dal giornalismo e di seguire per un anno una unità della sezione omicidi, diventando testimone del lavoro quotidiano dei detective e del funzionamento della polizia come istituzione.

Il risultato di questa indagine fu *Homicide. A Year on the Killing Streets* (1991), libro di *nonfiction* scritto nella tradizione del *new journalism* che incontrò un notevole successo su scala nazionale, tanto che nel giro di un paio d'anni la NBC ne trasse una serie TV, dal titolo leggermente rabbonito *Homicide: Life On the Streets* (NBC, 1993-99). Simon fu ingaggiato come sceneggiatore e scrisse alcuni episodi, pur non avendo realmente un ruolo di potere all'interno della produzione. Solo nelle ultime due stagioni, ad esempio, gli fu riconosciuto il ruolo di *producer*, che nella gerarchia degli sceneggiatori implica la salita di un primo gradino. D'altra parte una serie prodotta da una TV generalista come la NBC non avrebbe mai potuto soddisfare il desiderio di autenticità e di analisi sociale che animava Simon, che nel frattempo aveva scritto un secondo libro di *nonfiction* in collaborazione con l'ex detective e ex insegnante Ed Burns: *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* (1997). La nuova indagine era stata realizzata con la stessa tecnica osservazionale della precedente, ma il soggetto si situava sul versante opposto della legge: una famiglia con problemi di tossicodipendenza e il suo mondo, cioè i ghetti neri e i *corners*, appunto, gli angoli di strada dove stazionano gli spacciatori, punti vendita al dettaglio e presidi territoriali delle bande criminali. Anche *The Corner* fu trasposto in televisione ma come miniserie, e il network non era una TV generalista, era HBO, il canale a pagamento che stava rivoluzionando la serialità televisiva con il motto "It's Not TV, It's HBO"<sup>2</sup>. Qui Simon ebbe la libertà di fare un adat-

tamento molto crudo e molto fedele all'originale, scegliendo la forma del *docudrama*: le vicende sono le stesse raccontate nel libro, ma le scene sono ricreate drammaticamente e i personaggi sono interpretati da attori. Nell'ultimo episodio, però, i veri componenti della famiglia McCullough vengono finalmente mostrati alla telecamera, come a confermare l'autenticità e la fedeltà del racconto.

Da quel momento in poi il rapporto con HBO non si è più interrotto, e ne sono venute fuori altre due miniserie e tre serie<sup>3</sup>. Pur nell'evoluzione stilistica e nelle differenze, tra queste opere c'è una notevole coerenza tematica e formale. La caratteristica comune più evidente, però, è la ricerca di una rappresentazione del funzionamento dei sistemi sociali, con la convinzione che su di essi "una verità – benché non ultima, ma parziale, provvisoria e sempre da verificare – possa essere detta" (Mongelli 2016: 2). È interessante notare una sorta di bipartizione in questa produzione: le tre miniserie sono tutte adattamenti di libri di *nonfiction* e si attengono, con una certa precisione, alla drammatizzazione di eventi realmente accaduti. Le tre serie, invece, seguono una regola diversa, riassumibile con le parole dello stesso Simon:

Some of it happened [...]. Some of it didn't happen. Some of it might have happened. But all of it could have happened. That's the only rule. All of it could have happened (cit. in Barry 2017).

La rappresentazione di una verità, quindi, per Simon non è necessariamente legata alla narrazione di eventi realmente accaduti, ma riguarda più che altro la capacità di ricreare, dare forma, a un determinato mondo in maniera il più possibile autentica. Simon è un *authenticity freak*, ossessionato dalla ricerca dell'autenticità:

I'm the kind of person who, when I'm writing, cares above all about whether the people I'm writing about will recognize themselves. I'm not thinking about the general reader. My greatest fear is that the people in the world I'm writing about will read it and say, 'Nah, there's nothing there' (cit. in Talbot 2007).

*The Wire* è sicuramente l'opera con cui Simon ha ottenuto fama e successo, e resta uno dei capolavori della serialità televisiva statunitense e mondiale. Pur essendo *fiction*, gli elogi che *The Wire* ha ricevuto riguardano soprattutto la particolare attenzione al dettaglio realistico e la rigorosa esattezza nel raccontare la realtà della metropoli statunitense contemporanea. Nel 2015 il presidente Barack Obama, notoriamente un fan, intervistò Simon<sup>4</sup> indicando nella serie non solo uno dei vertici artistici del nuovo millennio, ma anche una fonte di ispirazione per legislatori e statisti impegnati a dare soluzioni ai problemi sociali. Qualche anno prima aveva fatto un certo rumore la dichiarazione di William Julius Wilson, sociologo di Harvard:

The Wire's exploration of sociological themes is truly exceptional. Indeed I do not hesitate to say that it has done more to enhance our understandings of the challenges of urban life and urban inequality than any other media event or scholarly publication, including studies by social scientists (Wilson 2008).<sup>5</sup>

Si può essere più o meno d'accordo con questa affermazione, ma non c'è dubbio che essa trovi riscontro nel modo in cui la serie è stata concepita, realizzata e distribuita. Pur non rappresentando fatti reali, *The Wire* stabilisce un patto di visione con lo spettatore che richiama più il documentario che la fiction. Offre rigore e competenza ma richiede attenzione costante e un atteggiamento attivo e partecipe. Con le parole dello stesso Simon:



[W]e are not selling hope, or audience gratification, or cheap victories with this show. *The Wire* is making an argument about what institutions – bureaucracies, criminal enterprises, the cultures of addiction, raw capitalism even – do to individuals. It is not designed purely as an entertainment (cit. in Pnedolf-Mounce, Beer, Burrows 2011: 154).

Si potrebbe dire, quindi, che laddove *The Corner* o *Show me a Hero* finzionalizzano il fattuale, dando una versione drammatizzata di fatti realmente accaduti, *The Wire* compie l'operazione opposta fattualizzando il finzionale: un racconto di invenzione viene utilizzato per imbastire una gigantesca simulazione che ha l'ambizione di rappresentare, attraverso eventi inventati, il reale funzionamento delle strutture sociali che potrebbero generarli. Come ha scritto Fredric Jameson, *The Wire* non è solo una rappresentazione delle istituzioni, ma anche del lavoro e della produttività, della *praxis* (Jameson 2010: 364). Sono dunque dei fatti ipotetici, ma che vanno intesi come ben poco dissimili rispetto a quelli reali. In questo contributo cercherò di definire che cosa intendo per "fattualizzare il finzionale" e in che modo in *The Wire* questa operazione viene attuata a livello testuale.

Prima di procedere, è doverosa un'annotazione sulla questione dell'autorialità nelle serie TV, argomento complesso e dibattuto, anche più che nel cinema<sup>6</sup>. Una serie TV tipicamente coinvolge un gran numero di sceneggiatori, registi, produttori; subisce sempre l'influenza del network che la distribuisce e può anche passare di mano durante il suo svolgimento. In questa discussione si presuppone un'"istanza autoriale" che presiede al testo, sostanzialmente coincidente con quella che Jason Mittell chiama "inferred author function" (Mittell 2015: 107). Nel caso di *The Wire* la vicinanza tra questa istanza autoriale e David Simon è notevole, poiché la struttura produttiva della serie ha visto Simon saldamente al timone come *showrunner*, oltre che ideatore e sceneggiatore più frequente.

## 2. *Fattuale e finzionale*

La distinzione tra *factual* e *fictional* è enormemente problematica e complessa<sup>7</sup>, ma ai fini dell'argomentazione di questo saggio la si inquadrerà nei termini definiti da Margrethe Vaage (2017) all'interno dei "film and media studies", sulla scorta degli studi di Carl Plantinga (1987) e Noël Carroll (1997). In questa cornice teorica la differenza tra *factual* e *fictional* non è localizzabile nel testo, si trova invece nelle pratiche comunicative tramite le quali il testo viene diffuso. Per quanto esistano strategie retoriche tipicamente utilizzate dai documentari e non dalle serie di finzione, ad esempio, nessuna di esse può darci informazioni certe, perché tutte possono facilmente transitare tra le due forme.

Carl Plantinga (1987) was the first in film theory to argue that the maker of a nonfiction film takes an assertive stance towards the world projected by the film, as compared to a fictive stance in fiction films. Similarly, Noël Carroll (1997) argues that the difference between fiction and nonfiction is anchored in communicative practices. While the director's intention with a fiction film is that the spectator should imagine its content (entertain something in thought or suppose that so and so is the case without actually believing this to be the case), the intention behind a nonfiction film is that the spectator should believe its content (entertain something in thought as asserted). The maker of a nonfiction film can be seen as asserting something about what is presented as true (Vaage 2017: 257).

La distinzione quindi è doppiamente localizzabile sia nell'atteggiamento dell'istanza autoriale, che assume una posizione assertiva o fittiva ("assertive/fictive stance"), sia nella ricezione dello spettatore, che sceglie un approccio basato sulla fede o sull'immaginazione ("believe/imagine").

La comunicazione tra istanza autoriale e pubblico avviene grazie al *contextual indexing*, cioè quel complesso di apparati paratestuali e di discorsi in cui ogni prodotto mediale è immerso: le etichette di genere, il “pacchetto” promozionale complessivo, le recensioni e così via. Una conseguenza importante è che pubblici diversi possono fare scelte di ricezione diverse, potenzialmente anche aberranti rispetto alla volontà dell’istanza autoriale. Non è dunque detto che un testo sarà classificato da tutti allo stesso modo all’interno dello spettro *factual / fictional*, ma ciò non toglie che in sede critica è possibile mettere insieme i singoli tasselli e formulare delle ipotesi che abbiano una certa pretesa di oggettività.

Posto che, secondo questi studiosi, la distinzione tra *factual* e *fictional* esiste solo a livello extratestuale, va osservato anche che essa non è un’opposizione binaria ma un continuum tra due estremi. L’etichetta *docudrama*, ad esempio, molto utilizzata in televisione, comprende al suo interno un ampio ventaglio di modi di strutturare i rapporti tra testo e realtà. Se un *docudrama* è una “fact-based representation of real events” (Paget 2004: 197), possiamo considerare tale sia *American Crime Story* (FX, 2016- ), che sarebbe del tutto indistinguibile da una serie di finzione se non fosse per la nostra conoscenza della realtà storica dei fatti narrati<sup>8</sup>, sia *The Corner* che mima il documentario ma utilizza degli attori, sia *The Jinx* (HBO, 2015), che mescola scene ricostruite a immagini delle persone reali. In questo continuum Paget (2004) distingue, ad esempio, il “drama-documentary” dal “documentary drama”, dalla “faction”, in una scala crescente di rielaborazione dei fatti reali.

Se proviamo a collocare *The Wire* nell’opposizione tra *factual* e *fictional* come appena definita, ci troviamo di fronte a un paradosso: da un lato sappiamo che i fatti raccontati, per quanto a volte attinti dalle esperienze e dalle ricerche di Simon e Burns, sono impacchettati in un racconto di finzione. Dall’altro è chia-

ro, sulla base di numerosi elementi testuali ed extratestuali, che l'istanza autoriale intende fare affermazioni di verità, seppure riferite all'autenticità degli ambienti e non degli eventi. Nessuna delle storie che *The Wire* racconta è una diretta trasposizione di fatti reali, ciononostante la serie chiede allo spettatore di credere nell'autenticità degli ambienti e delle strutture sociali rappresentate.

Numerosi elementi testuali, come cercherò di mostrare, hanno il compito di comunicare il rigore che sorregge questo patto comunicativo, ed è all'interno del testo che lo spettatore "impara" a leggere *The Wire* con un approccio diverso da quello richiesto dai polizieschi tradizionali: "It was never a cop show", ha ripetuto ossessivamente Simon. Tuttavia, innanzitutto, vanno valutati i numerosi elementi extratestuali che confermano la particolare posizione assertiva assunta dagli autori e che sono indispensabili al funzionamento del meccanismo.

Non è un caso, ad esempio, che Simon sia un autore molto presente, e che abbia verbalizzato e diffuso la propria poetica in tutti i modi possibili: interviste, interventi mediatici in genere, libri, il proprio sito personale<sup>9</sup>. Più che per costruire la propria immagine di autore, Simon ha utilizzato questi spazi per orientare spudoratamente la fruizione delle sue opere, producendo in tal modo autodescrizioni del testo (cfr. Kelleter 2014). Ma queste dichiarazioni non basterebbero, se non fossero accompagnate da almeno tre elementi che intendono certificare l'autenticità della serie: il percorso professionale e la conoscenza del territorio dei due autori; l'utilizzo dei luoghi reali come location; l'uso di residenti locali nel cast.

In un articolo uscito sul *New Yorker* nel 2007 prima della messa in onda della quinta stagione, ad esempio, si vedono ben dispiegati tutti e tre questi elementi nella collezione di aneddoti e dietro le quinte che la giornalista sceglie di raccontare. Ad esempio, si sottolinea come l'aderenza della lingua parlata

nella serie al “baltimorese” e allo *slang* di spacciatori e tossicodipendenti non sia affidata agli attori, ma sia frutto della competenza di Simon e Burns:

Gbenga Akinagbe, the actor who plays a drug dealer’s henchman named Chris Partlow, said, “This is David’s domain. He gets the streets of Baltimore better than we do”. The novelist Dennis Lehane [...] whom Simon hired to write several scripts, agrees: “When you hear the really authentic street poetry in the dialogue, that’s David, or Ed Burns. Anything that’s literally 2006 or 2007 African-American ghetto dialogue – that’s them. They are so much further ahead of the curve on that” (Talbot 2007).

Girare *on location* a Baltimora, piuttosto che in una ricostruzione in studio o in una città generica, come spesso si fa per motivi di budget, non serve solo a dotare le riprese di sfondi più autentici, ma fa sì che realtà e rappresentazione interferiscano l’una con l’altra. Baltimora diventa parte integrante di *The Wire*, e viceversa:

Filming on city streets in marginal neighborhoods carries its peculiar risks and rewards. On one occasion [...] a man got shot yards away, staggered onto the set trailing blood, and was treated by the show’s medic. Once, a man pressed a package of heroin into the hands of Andre Royo, the actor who plays the sympathetic junkie and police informant Bubbles, saying, “Man, you need a fix more than I do.” Royo refers to that moment as his “street Oscar” (Talbot 2007).

Allo stesso modo la presenza nel cast di persone prese dalla stessa realtà che si racconta ha un ruolo dichiarativo, che garantisce ulteriore autenticità. Nella terza stagione, ad esempio, il vero ex sindaco di Baltimora Kurt Schmoke interpreta un esperto che offre la sua consulenza al sindaco fittizio a propo-

sito della *drug free zone* illegalmente creata dal maggiore della polizia Bunny Colvin. Le posizioni espresse diegeticamente dal personaggio interpretato da Schmoke riflettono le sue reali posizioni politiche: l'ex sindaco è infatti un noto sostenitore della decriminalizzazione della droga. È chiaro, quindi, che in questo modo le parole da lui pronunciate in scena assumono tutt'altro peso all'interno della narrazione. I residenti locali a cui sono affidate parti minori sono numerosissimi: Malvin Williams, il vero re della droga che ha ispirato il personaggio di Avon Barksdale, interpreta un diacono; Jay Landsman, ex poliziotto su cui è in parte basato un personaggio con lo stesso nome, interpreta un altro detective della omicidi; la redazione del *Sun* nella quinta stagione trabocca di comparsate di veri ex giornalisti. Numerosi ex poliziotti, rapper e ex criminali hanno avuto ruoli minori e cameo. Tutte queste partecipazioni aggiungono un elemento di credibilità e di autenticità alla rappresentazione di realtà così specifiche e così spesso stereotipizzate come i distretti di polizia e i ghetti neri.

### 3. *Affermazioni di verità*

Posto, quindi, che l'istanza autoriale in *The Wire* usi una posizione assertiva e dunque abbia la pretesa di fare delle affermazioni di verità, rispetto a che cosa, esattamente, pretende di farle? William Julius Wilson ha detto:

Although *The Wire* is fiction, not a documentary, its depiction of [the] systemic urban inequality that constrains the lives of the urban poor is more poignant and compelling [than] that of any published study, including my own (Wilson 2008).

Non si tratta, ovviamente, di nulla di mai visto: il cosiddetto *social realism*, nelle sue numerose incarnazioni, ha una poetica molto simile, esplicitata con chiarezza ad esempio nell'epigrafe

di *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi: “I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce”, o nel movimento documentarista e di *mass-observation* inglese degli anni '30 (cfr. Vitale 1993: 14). In televisione il realismo sociale ha avuto la sua stagione d'oro soprattutto in Gran Bretagna, con il *single play* degli anni '60 e '70 (cfr. Rossini 2017). Registi e sceneggiatori come Ken Loach, Mike Leigh, Nell Dunn, Jeremy Sandford, David Mercer, John McGrath hanno lavorato moltissimo in quel periodo sulla forma del racconto televisivo, allo scopo di raccontare i problemi sociali più impellenti del tempo, dai senzatetto al trattamento della malattia mentale, dalla pena di morte allo sfruttamento della forza lavoro. *The Wire*, infatti, è stato spesso accostato al *social realism*. Secondo Jason Mittell:

The Wire embraces a fairly traditional mode of social realism, with minimal stylization and strict adherence to norms of accuracy that befits Simon's background as a journalist; we are asked to judge the storyworld, its characters, and their actions on a metric of plausibility, with success measured by how much the fiction represents society as we know it (2015: 221).

Questo tipo di *fiction*, osserva Vaage, sembra mettere in crisi la distinzione tra fattuale e finzionale basata sul modello comunicativo, perché intende fare delle precise “affermazioni di verità” sul mondo reale, pur non rappresentando fatti realmente accaduti. Il problema teorico può essere risolto, secondo la studiosa, identificando due caratteristiche fondamentali del *social realism*. La prima è la seguente:

Nonfiction typically makes claims about particular or token people, locations and events, and we will assess these claims as more or less truthful depending on whether they are, in fact, true about these tokens. By contrast, social realist fic-

tion asks the spectator to assess what is shown as true as type: this type of person has experienced this type of event in this type of location. [...] The content of the truth claims in social realist fiction is different from that in prototypical nonfiction: one is a claim about a type, the other about a token (Vaage 2017: 263).

Utilizzando la distinzione tra *type* e *token*<sup>10</sup>, è possibile identificare il tipo di “affermazioni di verità” che *The Wire* intende comunicare, e il modo in cui ciò si concilia con il fatto che le storie narrate non sono realmente accadute. La seconda caratteristica del *social realism* è il suo essere “historically specific”: le affermazioni di verità che porta avanti riguardano sì tipi e dunque astrazioni, ma comunque non sono mai verità universali sull’uomo, ma si riferiscono specificamente a un determinato luogo e momento storico.

L’ipotesi di Vaage è convincente e permette di spiegare molti aspetti della serie, tuttavia l’idea del tipo, anche per risonanza con le note teorie di Lukácsiana memoria, rischia di creare quello che io credo essere un fraintendimento: la verità che *The Wire* vuole comunicare non riguarda tanto le singole storie individuali, quanto il funzionamento complessivo delle strutture sociali. *The Wire* è molto più simile a un diorama, un modello in scala della realtà, una gigantesca simulazione che permetta di osservare il funzionamento degli agglomerati umani e le loro relazioni in questa epoca, che a una raccolta di storie esemplari. È uno dei punti di forza della serie, questo: i singoli personaggi possono anche permettersi di essere idiosincratici, eccentrici, poco verosimili e quindi interessanti (si pensi a Omar, a Brother Muzone, ma anche all’estrema intelligenza di Lester Freamon, per niente offuscata da tredici anni di confino in un lavoro di bassissimo livello); è la resa del modello in scala nel suo complesso che deve avvicinarsi il più possibile alla realtà.

Simon ha dichiarato insistentemente il suo interesse per la



rappresentazione delle istituzioni, arrivando a tracciare una differenza tra le serie di impostazione “shakespeariana”, interessate all’indagine psicologica del personaggio, e *The Wire*, che invece si ispira alla tragedia greca:

Our model is not quite so Shakespearean as other high-end HBO fare. [...] We’re stealing instead from an earlier, less-traveled construct – the Greeks – lifting our thematic stance wholesale from Aeschylus, Sophocles, Euripides to create doomed and fated protagonists who confront a rigged game and their own mortality. The modern mind – particularly those of us in the West – finds such fatalism ancient and discomfiting, I think. We are a pretty self-actualized, self-worshipping crowd of postmoderns and the idea that for all of our wherewithal and discretionary income and leisure, we’re still fated by indifferent gods, feels to us antiquated and superstitious (Hornby 2007).

Al di là della visione che Simon ha della tragedia greca, l’intenzione è quella di porre l’accento sul rapporto tra l’individuo e i sistemi e le strutture sociali all’interno delle quali opera. Nel porto di Baltimora non è mai esistito un sindacalista di nome Frank Sobotka che si è reso complice di un’organizzazione criminale allo scopo di accumulare denaro per finanziare il sindacato e cercare di far tornare il porto ai livelli di occupazione degli anni ’70; ma la serie non racconta questa storia perché vuole dire che i sindacalisti sono corrotti, ma perché è funzionale alla costruzione di un modello narrativo del funzionamento dei *docks*, quello sì identico alla realtà e che si fa metafora del modo in cui quel sistema opera non solo a Baltimora, ma in qualunque altra città americana contemporanea.

*The Wire* è infatti una delle pochissime serie televisive prive di un protagonista, con un numero di personaggi talmente elevato che solo considerando tutti quelli che compongono il cast fisso di almeno una stagione si arriva già all’impressionante ci-

fra di trentasei ruoli. In questa folla non c'è spazio per gli eroi, come nota McMillan (2009).

Questa operazione è possibile e riesce così bene soprattutto grazie all'estensione del racconto che il formato serie TV consente. In sei anni, cinque stagioni e 60 episodi, Simon e Burns sono riusciti a disegnare un modello in scala che riproduce in maniera realistica gran parte delle strutture sociali che fanno (non) funzionare una città. Ogni stagione è infatti dedicata in particolare a un segmento: polizia e criminalità organizzata sono al centro della prima e rimangono costanti, ma nelle successive ci si occupa, rispettivamente, del porto e delle conseguenze della deindustrializzazione; della politica municipale e degli enormi ostacoli che fanno naufragare i tentativi di riforma; del disastro della scuola pubblica e delle politiche di standardizzazione dell'apprendimento; della stampa e in generale dei media che dovrebbero dare ai cittadini gli strumenti per comprendere la realtà e invece spesso inseguono il puro intrattenimento. In questa tela gigantesca le individualità dei singoli personaggi scompaiono di fronte alla complessità del sistema all'interno del quale sono, in sostanza, incastrati.

#### 4. *Un metodo per il realismo*

Per analizzare il realismo di *The Wire* intendo prendere a prestito il metodo di analisi proposto da Federico Bertoni in *Realismo e letteratura* (2007), che individua “quattro aspetti, quattro diversi livelli di articolazione attraverso i quali leggere e scomporre qualunque fenomeno di scrittura realistica” (315). Il modello di Bertoni è particolarmente efficace perché, tra le altre cose, allontana l'analisi dall'idea di individuare un *grado* di realismo di un testo, focalizzandosi invece sulla stratificazione e sull'uso (o il non uso) di tecniche realiste nelle varie componenti, e riuscendo così a rendere conto di fenomeni estremamente complessi. Il metodo di Bertoni, tuttavia, è stato pensato per i

testi letterari. Per gli scopi di questo studio sarà quindi necessario adattarlo alla serialità televisiva<sup>11</sup>.

Il primo livello è quello del *profilmico*, dunque il realismo della *mise en scène* e di tutto ciò che viene inquadrato dalla macchina da presa, ovvero l'omogeneità del visibile all'"esperienza empirica (sottomissione alle leggi naturali, coerenza logica, storicità, contemporaneità, familiarità, tipicità politico-sociale ecc.)".

Il secondo livello è quello del *filmografico*, ovvero "ogni effetto [...] risultante dall'apparecchiatura cinematografica e che, senza influenzare in modo concreto il profilmico durante le riprese, trasforma la percezione che lo spettatore ne avrà durante la proiezione" (Gaudreault 2000, ed. 2007: 127). Nel filmografico rientrano dunque sia la composizione della singola inquadratura che il montaggio<sup>12</sup>. Il realismo, in questo caso, è identificabile come "uno specifico repertorio di tecniche, risorse retoriche e procedimenti espressivi con cui un testo produce e mantiene la cosiddetta 'illusione realista'" (Bertoni 2007: 315). Il montaggio hollywoodiano classico è un esempio efficace di questo tipo di tecniche che, sia chiaro, non sono universali né sempre valide e possono variare sia storicamente che geograficamente che nei diversi generi.

Il terzo livello è quello *semiotico*, cioè "il realismo del codice, innervato in quella complessa, ramificata trama culturale che regola la decodifica di un testo e che ne stabilisce la conformità rispetto a un insieme di contesti storicamente determinati (opinioni, ideologie, convenzioni, modelli di comportamento, sistemi di verosimiglianza [...])" (Bertoni 2007: 316). Nel caso della serialità televisiva il genere riveste un ruolo particolarmente importante perché una serie TV ha *sempre* un genere di appartenenza, per quanto rielaborato e stravolto. La classificazione di genere influenza la percezione dello spettatore: in un poliziesco, ad esempio, un inseguimento in auto è più facilmente accettato come realistico, perché fa parte dei cliché di genere.

Infine, il quarto livello è quello *cognitivo*: “il realismo della relazione estetica, che proietta il mondo del testo nell’orizzonte d’esperienza del lettore” (316). Si tratta del livello più astratto e sfuggente, che non a caso può rimanere pressoché invariato nel passaggio da un medium all’altro, e che tuttavia nel caso di molta narrativa televisiva ha un aspetto abbastanza semplice, perché in questo livello rientrano anche i messaggi, le “moralità della storia”, che spesso in televisione non sono poi così complesse.

### 5. *Realismi in The Wire*

La metafora del modello in scala, più volte utilizzata nel corso di questo saggio, cattura in maniera abbastanza precisa il modo in cui *The Wire* gestisce le informazioni narrative. Da un lato non viene visualizzato nulla che non potrebbe essere catturato dalla telecamera di un documentarista: percezioni alterate, ricordi, sogni, fantasie, nulla di tutto ciò trova mai espressione visibile. Dall’altro lato, però, allo spettatore è offerto uno sguardo ubiquo, onnipresente, al quale nessun evento rilevante sfugge. Nella prima stagione Avon Barksdale, il capo della gang criminale oggetto dell’indagine, per i poliziotti è una specie di fantasma: non se ne conosce né il volto, né la data di nascita, né la residenza. Qualsiasi poliziesco tradizionale avrebbe creato un alone di mistero intorno alla sua figura, per poi svelarla con effetto drammatico. *The Wire* invece ci fa conoscere Avon e tutta la gang ai suoi comandi sin dal primo episodio, e drammatizza invece la progressiva scoperta del mondo criminale da parte degli agenti, mettendo lo spettatore nella posizione di giudicare i progressi e gli errori.

Di contro a questa abbondanza di informazione, però, ci sono i pochissimi sforzi che la serie compie per rendere facilmente digeribile la specificità dei mondi narrativi. Laddove la serialità televisiva tradizionale utilizza tecniche piuttosto sofisticate per

catturare anche lo spettatore più distratto e discontinuo, contestualizzando, anticipando e riepilogando costantemente gli avvenimenti (cfr. Newman 2006), *The Wire* invece ci mette di fronte alla vita quotidiana e al gergo specialistico della polizia, degli spacciatori, degli amministratori o degli insegnanti senza preoccuparsi di dare troppe spiegazioni. Allo stesso modo, raramente vengono impiegati i vari metodi di *diegetic retelling* (Mittell 2015: 182) che aiutano lo spettatore a ricordare fatti avvenuti molti episodi prima, ma necessari alla comprensione della storia.

Il senso di questa operazione è chiaro: la serie vuole trasformare lo spettatore in testimone, trasmettendogli l'impressione di essere di fronte agli eventi nel momento stesso del loro svolgersi e nascondendo le operazioni di mediazione e ricostruzione operate dall'istanza narrante. Più che mimare il documentario, quindi, che non ha mai la possibilità di essere così ubiquo, la *mise en scène* di *The Wire* ambisce a mimare direttamente la realtà, concedendo allo spettatore uno sguardo totalizzante che somiglia a quello dello scienziato in un esperimento di laboratorio: è possibile osservare il fenomeno da tutti gli angoli, ma il suo significato resta da stabilire.

È opinione comune che lo stile visuale non sia uno degli elementi più interessanti di *The Wire*. David Bordwell, da questo punto di vista, ha emesso un giudizio piuttosto severo:

I got through four seasons of *The Wire* on DVD [...] but I found it over-hyped. It seemed to me a sturdy policeman's-lot procedural, but rather fragmented and uninspiringly shot (Bordwell 2010).

Questo stile poco esuberante serve, però, lo scopo generale della serie: è funzionale all'effetto di fattualizzazione della finzione. L'idea di base è imitare il documentario: Simon ha più volte indicato come riferimento Frederick Wiseman, leader

dell'“observational documentary movement” e pioniere del cosiddetto *direct cinema*. A volte viene richiamato anche il *look* del *cinéma vérité*, con la macchina da presa che si muove da una parte all'altra nell'apparente tentativo di seguire gli eventi in diretta, come se non fossero sceneggiati. Nei dialoghi, per esempio, al campo/controcampo si preferisce spesso lo spostamento dell'inquadratura da un personaggio all'altro, e lo spostamento avviene dopo l'inizio della battuta, a mimare il comportamento di un cameraman che riprende un dialogo reale, che non ha turni di parola prefissati.

Si potrebbero notare molte altre costanti stilistiche, come ad esempio l'uso degli specchi o delle cornici interne; gli elementi più notevoli dello stile filmografico di *The Wire*, però, sono tutti in negativo, riguardano ciò che *non c'è*: i primi piani sono piuttosto rari; non ci sono né musica extradiegetica né effetti sonori innaturali; non ci sono riprese in soggettiva, né soluzioni espressive che rendano la percezione di un personaggio; non ci sono *slow motion*, *fast forward*, montaggi riassuntivi; non c'è manipolazione del tempo narrativo, il racconto avanza in maniera costante e lineare<sup>13</sup>.

Questo stile “unselfconscious and unobtrusive”<sup>14</sup> non va confuso con una forma di conservatorismo: al tempo era, anzi, una scelta anticonformista e coraggiosa. Proprio in quegli anni si andava affermando *C.S.I.* (CBS, 2000-15), che ha diffuso uno stile visuale basato su colori forti e immagini generate al computer, su bruschi cambi di inquadratura e sulla composizione della storia come elemento di *suspense* (cfr. Turnbull 2007). Ma anche se si considerano i polizieschi coevi più vicini al *social realism*, come la stessa *Homicide* o *NYPD Blue* (NBC, 1993-2005), che pure mimavano il documentario, lo stile dominante era fatto di riprese traballanti con la camera a mano, angoli di ripresa innaturali, effetti sonori ad alto volume, ritmo elevatissimo.

L'eccesso di sobrietà di *The Wire*, quindi, per il genere e l'epoca era molto visibile, forse perfino innaturale. Doveva esserlo, d'altra parte, perché un punto programmatico della serie era proprio differenziarsi dai polizieschi dei network, non solo nel contenuto, ma anche nella forma. Dunque, dove le altre serie mettevano in campo soluzioni espressive il cui scopo era dare l'impressione di essere dentro gli eventi, *The Wire* invece rallenta il ritmo e abbassa il volume per dare allo spettatore il ruolo di testimone esterno, distaccato e oggettivo.

Le infrazioni più evidenti alle convenzioni del poliziesco si collocano, però, al terzo livello. Se *The Wire* nega sistematicamente i cliché di genere, però, non lo fa né per innovare, né per sorprendere lo spettatore, né come segno di autocoscienza testuale: le convenzioni del poliziesco vengono sovvertite invece per affrancarsi dal genere stesso, presentandosi invece come resoconto veritiero del lavoro della polizia. Questa strategia è particolarmente evidente nella prima stagione: nei primi episodi, ad esempio, viene continuamente sottolineata la scarsità dei mezzi a disposizione in dipartimento e la vetustà della tecnologia a disposizione. Kima Greggs, detective della narcotici brillante e votata all'azione, viene introdotta china su un'obsoleta macchina da scrivere, intenta a riempire uno dei mille moduli che fanno parte della vita di un agente tanto quanto gli inseguimenti e le sparatorie.

Il principio di realtà che *The Wire* insegue tende a normalizzare il lavoro dei detective, avvicinandolo all'esperienza di qualsiasi lavoratore di un'organizzazione complessa. La regola fondamentale di questa normalizzazione è che la maggior parte delle persone agisce principalmente all'interno di binari ben delineati dal sistema sociale e seguendo la propria convenienza personale. I poliziotti sono interessati a sapere chi firmerà le autorizzazioni per gli straordinari, più che a fare giustizia. Come ha osservato Jameson, è solo all'interno di questa regola realista

che possono esistere (ma solo per essere sconfitte) le utopie di Frank Sobotka o di Bunny Colvin (Jameson 2010).

Sollevando lo sguardo un po' di più si arriva all'ultimo livello, quello *cognitivo*, dove *The Wire* formula esplicitamente le sue affermazioni di verità. Se da un lato, infatti, siamo messi di fronte a un esperimento scientifico, dall'altro i risultati dell'esperimento sono piuttosto preconfezionati. Le tesi politiche fondamentali di *The Wire* sono, per lo più, molto chiare ed evidenti: la guerra alla droga non funziona; la terziarizzazione dell'economia sta distruggendo il lavoro; la riforma delle istituzioni non può basarsi sugli slogan elettorali; le scuole pubbliche vanno riformate; la stampa quotidiana dovrebbe analizzare la realtà e non confezionare storie appetibili.

Nella sua componente più astratta, che riguarda la strutturazione complessiva della trama e la tessitura delle scene, *The Wire* abbandona la propria pretesa di oggettività e impone un forte filtro autoriale. Nella prima stagione, ad esempio, l'opposizione tra il metodo di indagine basato sulle intercettazioni, utilizzato dalla squadra interdipartimentale in cui lavorano i protagonisti, è evidentemente opposto ai metodi preferiti dalle alte gerarchie, cioè infiltrati, *buy bust*<sup>15</sup>, porte sfondate, conferenze stampa con i sacchi di droga sul tavolo. Il primo metodo è più lungo, lento e costoso, ma permette di capire realmente il funzionamento dell'organizzazione criminale e di identificare i capi; i secondi sono rapidi e spettacolari, ma ottengono come unico risultato quello di vessare gli anelli più deboli della compagine criminale, ragazzi cresciuti nei quartieri ghetto per i quali lo spaccio è l'unica forma di lavoro possibile. L'opposizione tra i due metodi riflette abbastanza scopertamente quella tra *The Wire* e il poliziesco classico. Se molte delle tesi politiche della serie sono piuttosto chiare e dirette, tuttavia, è anche vero che l'enorme estensione del testo comporta un notevole scarto qualitativo. Il modello in scala creato da *The Wire* è talmente va-



sto da diventare ingovernabile, prende vita propria e non parla a tutti gli spettatori con la stessa voce, diventando, stavolta perfino contro la volontà dei suoi stessi autori, simile alla realtà.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. l'indispensabile Alvarez 2009 e il primo capitolo di Williams 2014.

<sup>2</sup> Per una introduzione a HBO cfr., tra i tanti, Leverette, Ott, Buckley 2007.

<sup>3</sup> Le tre serie sono: *The Wire* (2002-8); *Treme* (2010-13); *The Deuce* (2017-). Le miniserie, invece: *The Corner* (2000); *Generation Kill* (2008), *Show Me a Hero* (2015).

<sup>4</sup> Proprio così: Barack Obama ha intervistato David Simon, non l'inverso. *A Conversation with President Obama and The Wire Creator David Simon* (<<https://www.youtube.com/watch?v=xWY79JCfhjw>>).

<sup>5</sup> Wilson pronunciò queste parole all'interno di un incontro interamente dedicato alla serie, ad Harvard, al quale Simon fu invitato, cfr. Wilson 2008.

<sup>6</sup> Mi sono occupato in maniera specifica dell'argomento in Rossini 2015, a cui rimando per una discussione teorica più ampia.

<sup>7</sup> Per una sintetica panoramica sull'argomento cfr. Shaeffer 2014.

<sup>8</sup> Le prime due stagioni di *American Crime Story* hanno ricostruito, rispettivamente, il processo a O.J. Simpson e l'assassinio di Gianni Versace.

<sup>9</sup> Dal pretenzioso titolo di *The Audacity of despair. Collected prose, links and occasional venting from David Simon* (<<https://davidsimon.com>>).

<sup>10</sup> Introdotta da C. S. Peirce in ambito linguistico e poi diffusasi enormemente nel gergo filosofico.

<sup>11</sup> Nella formulazione originale di Bertoni i quattro livelli sono: "tematico-referenziale", "stilistico-formale", "semiotico", "cognitivo" (2007: 315-316).

<sup>12</sup> È chiaro che le tecniche di post produzione digitale, ormai molto comuni, rendono problematica la scomposizione dell'audiovisivo in profilmico e cinematografico. Nel caso di *The Wire*, tuttavia, la questione non si pone perché la serie non ha mai fatto uso di queste tecniche.

<sup>13</sup> Queste regole sono rigide ma non ferree, nel senso che nei 60 episodi si trovano delle eccezioni. La più notevole è il montaggio che chiude ogni stagione, in cui la stessa musica extradiegetica accompagna alcune brevi scene che riguardano i protagonisti, a mo' di conclusione e commiato.

<sup>14</sup> Lo definisce così un interessante *visual essay* realizzato da Erlend Lavik, *Style in The Wire* (<<https://vimeo.com/39768998>>).

<sup>15</sup> Arresti ottenuti tramite finti acquisti di droga organizzati dalla polizia stessa.

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

Alvarez, Rafael (2009), *The Wire: Truth to Be Told*, Edimburgh, Canon-gate Books.

Barry, Dan (2017), "The Deuce Recalls Sex and Sleaze in 1970s Times Square", *New York Times*, <<https://www.nytimes.com/2017/08/24/arts/television/the-deuce-hbo-david-simon.html>> [1/10/2018].

Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi.

Bordwell, David (2010), "Take it from a boomer: TV will break your heart", *David Bordwell's Website on Cinema*, <<http://www.david-bordwell.net/blog/2010/09/09/take-it-from-a-boomer-tv-will-break-your-heart/>> [1/10/2018].

Carroll, Noël (1997), "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis", *Film Theory and Philosophy*, eds. Richard Allen e Murray Smith, New York, Oxford University Press: 173-202.

Gaudreault, André (2000), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, trad. it. a cura di Dario Buzzolan, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2007.

Hornby, Nick (2007), "An Interview with David Simon. Creator-Writer-Producer of HBO's *The Wire*", *Believer*, 46/2007 (August 1st, 2007), <<https://believermag.com/an-interview-with-david-simon>> [1/10/2018].

Jameson, Fredric (2010), "Realism and Utopia in *The Wire*", *Criticism*, 52/3-4: 359-72.

Kelleter, Frank (2014), *Serial Agencies: The Wire and Its Readers*, Alrexford, Zero Books.

- Leverette, Marc; Ott, Brian L.; Buckley, Cara Louise (2009), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York and London, Routledge.
- McMillan, Alasdair (2009), "Heroism, Institutions, and the Police Procedural", *The Wire: Urban Decay and American Television*, eds. Tiffany Potter, C.W. Marshall, New York, Continuum: 50-63.
- Mittell, Jason (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press.
- Mongelli, Marco (2016), "Drammatizzare la verità: la poetica di David Simon in tre miniserie HBO", *Between*, VI/11: 1-24.
- Newman, Michael Z. (2006), "From beats to arcs: toward a poetics of television narrative", *The Velvet Light Trap*, 58: 16-28.
- Paget, Derek (2004), "Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama", *The Television Studies Reader*, eds. Annette Hill, Robert C. Allen, London, Routledge, 2004: 196-208.
- Plantinga, Carl (1987), "Defining Documentary: Fiction, Nonfiction, and Projected Worlds", *Persistence of Vision*, 5: 44-54.
- Pnedolf-Mounce, Ruth; Beer, David; Burrows, Roger (2011), "The Wire as Social Science Fiction", *Sociology*, 45/1: 152-67.
- Rossini, Gianluigi (2015), "Scrittori di televisione. L'autorialità nella serie episodica", *Una vernice di fiction. Gli scrittori e la televisione*, ed. Stefania Rimini, Lentini, Duetredue edizioni: 95-119.
- (2017), "Teatro da salotto. Il single play britannico dalle origini alla scomparsa", *Cinergie*, 12: 281-93.
- Shaeffer, Jean-Marie (2014), "Fictional vs. Factual narration", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, Berlin-Boston, De Gruyter: 179-96.
- Simon, David (1991), *Homicide: A Year on the Killing Streets*, Boston, MA, Houghton Mifflin.
- Simon, David (1997), *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Danvers, MA, Broadway.
- Talbot, Margaret (2007), "Stealing Life. The Crusaders Behind The Wire", *New Yorker*, <<https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life>> [2/10/2018].

- Turnbull, Sue (2007), "The Hook and the Look. CSI and the Aesthetics of the Television Crime Series", *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*, ed. Michael Allen, London, I.B. Tauris: 15-32.
- Vaage, Margrethe B. (2017), "From The Corner to The Wire: On Non-fiction, Fiction, and Truth", *Journal of Literary Theory*, 11 / 2: 255-71.
- Vitale, Marina (1993), *L'altra Inghilterra. Luoghi e stili della scrittura proletaria inglese degli anni Trenta*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Williams, Linda (2010), *On The Wire*, Durham and London, Duke University Press.
- Wilson, William J. et al. (2008), *The HBO Series The Wire - A Compelling Portrayal of an American City*, <<http://www.iop.harvard.edu/forum/hbo-series-wire-compelling-portrayal-american-city>> [1/10/2018].

#### FILMOGRAFIA / SERIE TV

- Le mani sulla città*, Dir. Francesco Rosi, 1963.
- Homicide: Life On the Streets*, created by Paul Attanasio, NBC Productions, NBC, 1993-99.
- NYPD Blue*, created by Steven Bochco and David Milch, Steven Bochco Productions - 20th Century Fox Television, ABC, 1993 - 2005.
- CSI: Crime Scene Investigation*, created by Anthony E. Zuiker, Jerry Bruckheimer Television - CBS Productions, CBS, 2000 - 2015.
- The Corner*, created by David Simon and David Mills, Blown Deadline Productions - HBO Films, HBO, 2000.
- The Wire*, created by David Simon, Blown Deadline Productions - HBO, HBO, 2002 - 2008.
- Treme*, created by David Simon and Eric Overmyer, Blown Deadline Productions - HBO, HBO, 2010 - 2013.
- Show Me a Hero*, created by David Simon and William F. Zorzi, Blown Deadline Productions - HBO Miniseries, HBO, 2015.

*The Deuce*, created by David Simon and George Pelecanos, Blown Deadline Productions - HBO Entertainment, 2017 – 2018.



GIULIA SARNO

*Il racconto della violenza nella popular music  
di lingua inglese: le murder ballad oggi*

La *popular music* contemporanea (quella che consolida i suoi caratteri alla metà degli anni Sessanta del Novecento<sup>1</sup>) è una forma artistica che ha spesso e volentieri raccolto gli stimoli della cronaca coeva fin dalle sue prime espressioni, riformulandoli in chiave poetica e, non raramente, militante. Questa attitudine “sismografica”, questo ruolo di cassa di risonanza, commento e diffusione di notizie e idee legate alla realtà sociale e politica non è un fenomeno inedito né strettamente contemporaneo: nelle forme poetico-musicali cosiddette “popolari” dell’Occidente di epoca moderna, in particolare in quelle che si configurano come espressione dei ceti urbani ancor più che rurali, è spesso possibile rilevare, con i dovuti distinguo, un’attitudine analoga. Il caso specifico analizzato in questa sede, quello delle *murder ballad* di area anglofona, rappresenta un’occasione per vagliare proprio questi dovuti distinguo: un’occasione particolarmente preziosa, perché si tratta di un caso di straordinaria continuità attraverso almeno cinque secoli di storia delle arti. Come vedre-

mo, infatti, la *murder ballad* è un genere di grande longevità, le cui origini si perdono nelle pratiche poetiche di tradizione orale del Medioevo europeo, che prospera nell'epoca d'oro della stampa popolare britannica, si innesta nelle colonie del Nuovo Mondo, dove si rimodulerà poi nelle forme del *folk revival*, per incarnarsi infine nella canzone *popular* di oggi. Una continuità che è in prima istanza tematica – si tratta di opere che narrano casi di omicidio realmente accaduti – ma anche in parte stilistica ed estetica: ed è principalmente in questo secondo campo che l'emergere di tratti di discontinuità, di caratteri inediti, rappresenta il dato di maggiore interesse per questa analisi. A fronte del permanere di un modello di base, che rielaborando la vicenda originaria ne evidenzia alcuni snodi narrativi, si registrano infatti, in epoca contemporanea, alcune trasformazioni cruciali nel modo di trattare la materia cronachistica: da strumento di espressione di un *ethos* collettivo e convenzionale, la *murder ballad* diventa un dispositivo attraverso cui l'autore manifesta una visione del mondo individuale<sup>2</sup>. Questa mutazione innesca una serie di possibilità stilistiche nuove, che allontanano gli esempi contemporanei dalla relativa prevedibilità delle *ballad* di epoca moderna.

Dopo una breve introduzione storica, l'indagine si concentrerà sull'individuazione del paradigma narrativo che informa la *murder ballad* nel contesto della sua fioritura (il Seicento inglese), per poi prendere in esame alcuni casi contemporanei: dal *folk revival* di Bob Dylan all'*indie folk* di Sufjan Stevens e la *new wave* dei Boomtown Rats di Bob Geldof, sarà messo in evidenza il processo di trasformazione del modello tradizionale della *murder ballad* sotto la spinta dell'emergere di una autorialità nuova, pienamente individuale<sup>3</sup>, che si esprime compiutamente nella *popular music* a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento<sup>4</sup>.



### 1. *La murder ballad come sottogenere della broadside ballad*

La tipologia documentaria attraverso cui è possibile tracciare la storia della *murder ballad* prende vita nell'Inghilterra del Sedicesimo secolo. Con l'invenzione della stampa, la tradizione della *ballad* narrativa trova un nuovo, potentissimo mezzo di diffusione, modernamente commerciale, che contribuisce a modificarne i caratteri, portando alla configurazione di un nuovo genere poetico-musicale definito proprio dal suo formato editoriale: la *broadside ballad*<sup>5</sup>. Con questa terminologia si identificano ballate che venivano stampate su un lato di un foglio di carta, ed erano cantate e vendute per un penny nelle strade di Londra da figure specializzate note come *peddler* o *hawker* (ambulanti che "urlavano" – *to hawk* – i propri prodotti nei luoghi pubblici urbani), o portate fuori dai confini cittadini dai *chapmen* (venditori itineranti di prodotti editoriali economici). Gli autori delle ballate, i cui nomi non sono riportati sul foglio, vendevano la propria opera a un editore o stampatore, che deteneva a quel punto ogni diritto commerciale sul testo. Gli acquirenti potevano servirsi da un *bookseller*, oppure – più spesso – comprare i *broadside* dai venditori ambulanti, che li acquisivano "all'ingrosso" e che attiravano la propria clientela per mezzo della performance musicale, una pratica spettacolare-commerciale analoga a quella dei *cantambanchi* e *ciarlatani* che affollavano le piazze italiane nello stesso periodo.

Gli estremi cronologici della produzione del formato *broadside* coprono tre secoli abbondanti, dalla metà del Cinquecento fino a tutto l'Ottocento, ma il periodo di maggiore diffusione è certamente il Seicento, quando si consolidano due caratteristiche distintive del genere: la presenza di incisioni figurative ad accompagnare il testo e l'indicazione del *tune* su cui la ballata va intonata, con il semplice titolo (FIG. 1) o, raramente, con la notazione della linea melodica.

The lamentation of *Edward Bruton*, and *James Riley*, who for the bloody murder committed on the bodies of *Henry Howell*, and his wife, vpon *Queens Downe*, were executed and hanged in chains, neere the same place on the 18. day of March, 1639.

To the tune of, *Peruse my Poë.*

**K**IN Countrymen and our acquaintance all,  
 Observe this by this our fatefull fall,  
 Why we were bound in chains the 18. of March,  
 For wofull sinnes we truly doe repent.

Who crying sinnes of another pleechd becom,  
 Show great repentance evn to the end,  
 Who show such sinnes for the first time,  
 What the betwixt blasse of their bypast.

Who be mercies men that do not want to fall,  
 And be mercies like the thought to be,  
 Who that such sinners be not leaving late,  
 Whom they because of love of life,

Who great to be (as) to be of sinners are,  
 Who be mercies and to be mercies are,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men, who be mercies men.

Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies.

Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies.

Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies.

Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies.

Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies.

Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies,  
 Who be mercies men that use to be mercies.

While each other's cruelties shall see,  
 For you the first we lovers, you they call this way,  
 For you the first we lovers, you they call this way,  
 For you the first we lovers, you they call this way.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever,  
 Who shall we be for ever for ever.

P. I. N. S.



Another Bloody murder committed neere *V Ware*, in *Hartfordshire*, by some notorious offenders, who were executed in the same month. *To the same Tune.*



Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And killing him, they are not mercies to him,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

Who say they be, and kill a man in the prison,  
 And the executioner as he shall be,  
 For leaving him, as they are these for each,  
 Whom his god, and they themselves die.

London, Printed for H.G.

Fig. 1 – Anonimo, *The Lamentation of Edward Bruton [...]*, British Library – Roxburghe 1.486, EBBA 30324<sup>6</sup>

Se le incisioni sono spesso illustrazioni di repertorio, e non opere originali create in relazione al testo specifico, allo stesso modo i *tune* sono canzoni popolari, ben note al pubblico, e ognuno si presta all'intonazione di *ballad* diverse, sulla base dell'analogia metrica tra i testi. Se l'invenzione è dunque riservata per parte editrice, e le immagini servono ad adornare e rendere più appetibile il *broadside*, la musica porta in vita la *ballad* nel suo contesto di elezione, quello performativo, oltre a servire da ausilio alla memorizzazione e a facilitare la diffusione. Immagini e musica allo stesso tempo amplificano la risonanza emotiva del testo, veicolando con la loro forza icastica il senso di attrazione e repulsione suscitato dalle vicende criminali.

All'altezza degli anni Venti del Seicento si giunge dunque a una standardizzazione editoriale che mette in evidenza il ca-



rattere multimediale del *broadside*: un'opera che, coniugando musica, testo e immagine, presuppone una ricezione differenziata – ascolto, lettura, osservazione. La popolarità di questo prodotto, particolarmente nella capitale inglese, è enorme. Di una *ballad* si può acquistare una copia cartacea, o leggerla/osservarla come poster sulla parete di una *alehouse*, ma la stessa si può anche recepire “passivamente” ascoltando i venditori che le intonano o performer occasionali che le cantano nelle osterie, nei mercati, nelle strade.

Se la ballata, nel senso di una composizione poetico-musicale a vocazione narrativa, non nasce certo con la stampa, ma piuttosto si incardina nelle tradizioni orali di pressoché ogni cultura, è però con la stampa che emergono caratteri nuovi. I temi delle *traditional ballad* di area anglosassone, trasmesse oralmente o per via manoscritta, erano “antiche battaglie, cavalieri e dame, fantasmi [...], matrimoni forzati, amori respinti, e Robin Hood” (Nebeker 2007). Nelle *broadside ballad* questi temi permangono, ma ad essi se ne affiancano di nuovi, caratterizzati da uno stretto legame con l'attualità. In questo modo il nostro genere si pone al confine fra intrattenimento, commento e “cronaca”, andando a coprire funzioni estetico-comunicative differenziate e moltiplicando i propri mezzi retorici. Tra i temi ricorrenti, l'omicidio in tutte le sue declinazioni trova larghissima risonanza.

Le ballate che narrano la “vera” storia di un crimine violento sono spesso legate a un'occasione produttiva specifica, l'esecuzione in pubblica piazza di un assassino, e i pressi del patibolo sono il luogo deputato, ma non esclusivo, per la vendita e la performance. Legata in particolar modo alla gogna è la tipologia della *good-night ballad*<sup>7</sup>, in cui si finge che il condannato lamenti in prima persona dalla forca le conseguenze del proprio misfatto: i versi mettono in scena dunque un monologo immaginario del criminale, e lo fanno sulla base di formule stilistiche

e schemi emotivi prestabiliti, per cui il protagonista, pentito dei propri peccati e con un tono dolente, racconta di come abbia abbandonato la retta via e indugia sui dettagli dei propri crimini; riferisce poi della giusta condanna ricevuta dal giudice e del dolore dei genitori, per concludere sull'immane appello alla folla e il monito a non seguire il cattivo esempio. D'altronde è assodato che "spesso le ballate che descrivono eventi importanti (come processioni reali o esecuzioni) venivano composte prima che l'evento stesso avesse luogo, e venivano vendute alle folle radunate ad osservare lo spettacolo" (McAbee, Murphy 2007): una pratica comune anche in altri generi editoriali dell'epoca, come ad esempio le descrizioni ufficiali dei grandi eventi spettacolari delle corti europee (la rinascimentale e barocca *editoria della festa*, per cui cfr. Testaverde 2015: 539-52). Ma in nessuno di questi casi si tratta di pura e semplice invenzione: nelle *good-night ballad* come in altre tipologie di *murder ballad*, il rapporto tra il contenuto lirico e i fatti di cronaca è ben presente, e si configura in modo complesso, innestando semi di realtà in una costruzione narrativa ampiamente prestabilita, con piccole variazioni tra sottogenere e sottogenere: le *good-night ballad* si differenziano in questo senso dalle *murdered-sweetheart ballad* (Pettitt 2010), come da quelle il cui protagonista è un *petty traitor* (Dolan 2010), e così via. Le *murder ballad* di fatto ostentano i propri legami con la realtà dei crimini che raccontano: questi legami si esplicitano spesso nei lunghi titoli, o in apposite sezioni in prosa che riassumono la vicenda (FIGG. 2-3). Se le dichiarazioni di attendibilità che spesso campeggiano nei *broadside* possono essere viste come mere strategie di vendita, non è raro che dettagli reali dei crimini narrati, estrapolati da fonti giornalistiche e *pamphlet*, entrino nel tessuto lirico, subendo un processo di selezione e trasformazione. Un processo che peraltro è già ampiamente presente nelle fonti giornalistiche da cui gli autori delle *ballad* traggono il proprio materiale (cfr. Pettitt 2010: 76-77).

A True and Perfect Relation of  
**A Horrible Murther,**  
committed by a woman in Golden-Lane, on her Neighbour big with Child, who had borrowed Thirty Shillings of her, who is since flaine To the Tune of, *The children in the Wood.*

**Useful Rhemes taught every day**  
Requies to those that  
in this World there is no day,  
This World appears.

**Wife in Golden-Lane,**  
Whillings lent;  
in Golden-Lane,  
and her sister,  
Sister.

**The woman Spongy by the neck,**  
poor wretch was forc'd to be born  
Of her Rich Neighbour, which did her:  
To teach to her forson.

**The Lender first by Small Cole came**  
into a City of State,  
And Spongy lent unto the Poore,  
As a most giving man.

The second Part, to the same Tune.

Amongst the rest, this Neighbour i.e.  
did borrow by the neck.  
The woman stole, which people fear,  
could her Spongy to take.

For on a Day the passing by,  
being full big with Child;  
The Lender unto her did cry,  
the loan by her requite.

But, quoth she, what do you mean,  
and Spongy was to pay,  
That thirty Shillings which I lent  
to you on such a day.

Time is expired, and you know,  
I will no longer trowl;  
Pay but before you what you owe,  
For I must know you must.

This trembling Debit straight reply'd,  
I will no more, for I  
But this time never yet been'd,  
I will not though I be.

Where meant you to defeat  
your self with pain:  
Why therefore no more words repeat,  
but from your mouth be vain.

This curst old woman reply'd,  
I will straight pay for the Debt;  
And then began to rail and bawl,  
much louder then before.

The Debt she a harnesse of sheep,  
and with white cloth,  
And kept us last Chamber-stitch,  
and that without dispute.

Printed for E. Colles, J. Vere, J. Wright, J. Charles, W. Hicockay, and T. Pallinger.

**This Spongy Lyon like commands**  
her Debt to be paid to pay:  
Says she, the less her commands,  
the less I should go away.

At this the Debt, quite ams'd,  
falling for future ill;  
Deliver to her Spongy thus,  
that she should not be still.

But this infamous wretch he said,  
I will no more be lent;  
Falls on the woman big with Child,  
I might could be wretch's revenge.

With kicks and blows this creature by'd  
without any of good,  
And what the father'd no one knows,  
although the thing be true.

The Cooper was sent for straight,  
to whom the Coys when dead:  
When Spongy he did bring it in,  
the Spongy since is dead.

The Sufferer at her latest gasp,  
suffer'd her Child and  
To give this Spongy which fell from  
her mouth, he might be.

The Cooper who was her Sull,  
who for this fact is dead:  
So for the same reason in Spongy,  
for who now is dead.

God grant all people may obtain  
such a victory over sin,  
And keep us last Chamber-stitch,  
teach'd our souls to be true.



FIG. 2 – Anonimo, *A True and Perfect Relation of A Horrible Murther* [...], Magdalene College – Pepys 2.119, EBBA 20741.

*The Downfall of Thomas Carew: Or,  
The fatal fruits of disloyal Love.*

The Second Part to the same Tune.

So foolish was the fatal Example of one Thomas Carew, who lived in *London* in *Westminster*, and there prevailed with his fellow Servant (upon promise of Marriage) to have the use of her body: But finding that she proved with child, he forsook her, and went to live at *Windsor* in *Windsor*, which he followed him, and found him out; from whence he forced her to go to a small Village, called *Baton*, and passing over the River *Legg*, he had violent hands upon her, with intent to strangle her, and throw her into the River; but she crying out for help, some party came to her relief, upon which he retires and home to his Mother, and there in desperate honour hang'd himself in the rein of a Bridle, upon the 20th of September, 1670.

Tune of William Gifford's: *Oh, Adieu for my love I shall die.*

**Some all you faithless Lovers**  
that breathe this awful tale,  
do not be by this example,  
and let not sin prevail.  
Mark well the tale of Carew,  
which should be to be learn'd,  
Though a graceless wretch he did die,  
Remember William Gifford  
who led his graceless friend,  
Which himself did bring him  
to an untimely end.  
And in the self same Camp  
his party did offend,  
And a desperate wretch he did die.

**His of one Thomas Carew**  
that liv'd in Windsor,  
where to his fellow Servant  
promised love to bear,  
And through his delusions  
to have the use of her,  
Though a graceless wretch he did die.

Quoth he, my Dear Mary,  
as thou hast pleas'd to me,  
And it is but my duty,  
I must be true to thee,  
Therefore unto my mansion,  
we'll now now agree,  
Or else to thy love I shall die.

**W**ith such like fair delusions  
tho' a hand he did entice,  
And being promis'd marriage  
the wretch unto vice,  
But he did prove disloyal,  
and left her in disgrace,  
And desperately he did die,  
So should he be perceived  
By his party to have  
But straight he flew to Lempster  
in Herefordshire to dwell,  
He thought that of his being  
the matter could be hid,  
I thought for love, the wretch ready to die.

But when the year of excitement  
in Lempster he did stay,  
By his usage her beauty so parting,  
and to her friends so far,  
And being come to Lempster,  
and taking up her train,  
For to requite for him,  
the wretch did begin,  
In the space of one hour after  
he departed to come in,  
In vain to be ready to die,  
But when he lookt upon her,  
and lov'd her certain,  
he thought for nothing to be  
before the company,  
But to be that more private  
at home he thought best,  
Though in heart he did with the world die,  
The pop and harnesse of sheep  
not bearing any ill  
and was ready to be  
his own self to fall:  
But this wretch being contentous  
quoth he, her death is fall,  
Though a desperate wretch he did die.

London, Printed for R. Barton at the Horsehoe in Smithfield.

Along he did entice her,  
unto the River Legg,  
And on the Bridge he catch'd her;  
and ransack'd her tings,  
For there he was resolv'd  
to give her last kiss,  
Though a desperate wretch he did die,  
He himself did take her,  
to strangle her our right,  
And having the advantage,  
aching just thought,  
He went into the river  
to drown her out of sight,  
Though a graceless wretch he did die.

But providence did order,  
that he should not cry,  
And people to be release  
did come immediately,  
Then he went into his spatters  
he presently did die,  
And there like wretch he did die.

For being by no means  
could he compass his intent,  
And being ready to be  
in his hands incourous,  
And desperately he hang'd himself,  
being an mischief done,  
And like a wretch he did die,  
The wretch he did confess it,  
In the month he gave last child,  
And he was brought to mine  
and being being dead,  
So he thought he had a partner,  
but he left her beautiful,  
Though in heart he did with the world die,  
And like a wretch he did die.

And now I wish all people,  
that hear me in this place,  
See beware by his example,  
and pray to be more grace,  
Then for to be to wretch,  
God's strength to make,  
And like a wretch he did die,  
And like a wretch he did die.

FIG. 3 – Anonimo, *The Downfall of Thomas Carew* [...], Bodleian Library – Douce 1(67b).

Il consolidarsi di un paradigma di genere che orienta la composizione delle *murder ballad*, determinando come la narrazione debba costruirsi e snodarsi, avviene a uno stadio molto alto della tradizione: gli avvenimenti specifici vengono filtrati attraverso la stilizzazione nel modello poetico-musicale, e il racconto della violenza perde in individualità per diventare parte di una macro-narrazione morale, sociale, in cui il male viene spiegato, compreso ed esorcizzato, pur mantenendo la sua carica eversiva. L'attrazione verso comportamenti estremi e contrari all'ordine prestabilito, più che l'orizzonte moralizzante in cui quasi immancabilmente questi sono compresi, è senza dubbio la chiave del successo popolare del genere. La sostanza di questo paradigma di genere si configura come segue.

Il contesto performativo mette in risalto il racconto in prima persona e il dialogo, che possono essere incardinati o meno in una narrazione in terza persona: spesso, e con grande efficacia retorica, sono i protagonisti – gli assassini, soprattutto, e le loro vittime, secondariamente – a dar conto del contesto e dei fatti. La narrazione privilegia alcuni snodi fondamentali. Rispetto alle fonti giornalistiche, i dettagli dell'investigazione e della cattura sono spesso omessi, per lasciar spazio al racconto, sensazionalistico e morboso, del delitto. Lo schema prevede la descrizione degli antefatti, dei personaggi e degli atti criminali seguita dall'inevitabile punizione, che genera il riconoscimento del peccato o, più secolarmente, la presa di coscienza di non avere possibilità di scampare al destino del castigo. E se i fatti vengono modellati sulla base di *topoi* consolidati (l'incontro in un luogo appartato con la vittima, attratta con l'inganno, la richiesta di pietà non ascoltata, la fossa scavata in anticipo come segno di premeditazione...), altrettanto prestabilito è il copione emotiva della vita interiore dell'assassino, dal *furor* omicida al pentimento. Le motivazioni sono per lo più ascritte, esplicitamente o implicitamente, all'influenza del demonio

nelle varie declinazioni dei vizi capitali (in special modo lussuria, ira e avidità), e prevedono dunque una forma di passività, quasi di irresponsabilità: “l’impalcatura emotiva disinnesci i moventi criminali dipingendoli come manie temporanee, che alla fine vengono superate dal riconoscimento viscerale della verità” (Wiltenburg 2010: 184). Pure, la grande intensità con cui sono messe in scena le passioni delittuose, anche se retrospettivamente condannate, le rende il centro risonante della *ballad*: sono le dinamiche emotive del crimine, oltre e ancor più che i lamenti del penitente, a stimolare ambigualmente la partecipazione immaginativa dell’ascoltatore, permettendogli di godere per via indiretta della devianza. In questo quadro, i sentimenti delle vittime hanno generalmente poco spazio (cfr. Wiltenburg 2010: 185).

## 2. *La murder ballad nel contesto del folk revival*

Tra il Sedicesimo e il Diciannovesimo secolo, le *broadside ballad* vivono sulle due sponde dell’oceano nel complesso e fluido rapporto fra trasmissione scritta e trasmissione orale. Ad arricchire il quadro interviene, alla fine dell’Ottocento, la messa a punto delle tecnologie di registrazione sonora. Bisogna però arrivare fino agli anni Cinquanta del Novecento perché il genere balladistico trovi una nuova incarnazione commerciale, migrando dalla stampa alla musica registrata, nel contesto del *country* e del *folk revival* americano. L’evento cruciale per l’esplosione del *revival* è comunemente identificato nella pubblicazione della *Anthology of American Folk Music*, con cui nel 1952 l’etichetta Folkways Records riproponeva sul mercato ottantaquattro registrazioni effettuate negli anni Venti e Trenta del Novecento sotto lo stimolo della nascente etnomusicologia.

Il primo dei tre volumi che compongono la raccolta è dedicato alle *ballad*, e comprende registrazioni i cui materiali di origine possono essere fatti risalire, in alcuni casi, anche fino al

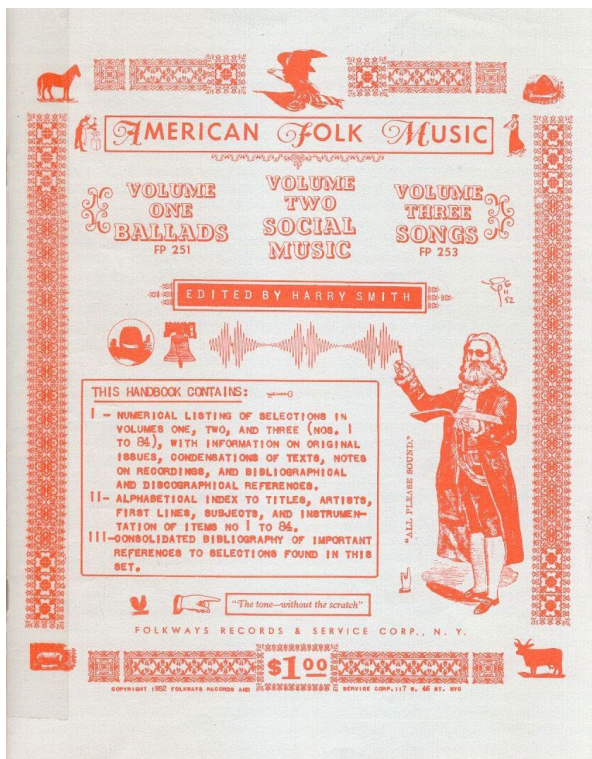


FIG. 4 – AA. VV., *Anthology of American Folk Music*, Folkways Records, 1952.

Cinquecento, e che circolavano nella tradizione scritta e orale americana. Ma non sono solo i materiali anglosassoni a comporre il repertorio balladistico tradizionale degli Stati Uniti: sul modello antico, in America erano state ideate nuove *ballad* per rispondere agli stimoli della cronaca coeva, e tra queste le opere dedicate agli assassini non fanno difetto. Così, il racconto degli omicidi perpetrati nella Londra elisabettiana e vittoriana si accosta e sovrappone alla narrazione delle gesta di “Stag” Lee Shelton, condannato in Missouri nel 1897 per l’assassinio dell’amico William “Billy” Lyons, e protagonista del-



BALLAD OF HATTIE CARROLL

By Don West  
© 1963 by author

(May be sung to tune of "Wayfaring Stranger" or similar.)

|   |   |
|---|---|
| <p>Come all you poor &amp; honest people<br/>If you would like to understand<br/>And listen to a sad and story<br/>Of happenings in this awful land.</p> <p>A story of a brutal murder<br/>Done by a rich &amp; powerful man<br/>Who beat to death a maid of color<br/>With stylish cane held in his hand.</p> <p>Hattie Carroll, an honest worker<br/>Left her home that fateful day<br/>But little did she stop to ponder<br/>That she would never draw her pay.</p> <p>She went to work that cold gray<br/>evening<br/>As she had often done before<br/>Serving food &amp; drink to rich men<br/>At the big hotel in Baltimore.</p> <p>The big man pounded on the table<br/>She hardly heard what he did say<br/>When Hattie went to get his order<br/>He took his cane &amp; flailed away.</p> <p>A pledge that we shall end such sadness<br/>Brought on by men of powerful name<br/>Nor ever forget this honest mother<br/>For we must end this awful shame!</p> | <p>She bent down &amp; then she<br/>staggered<br/>Her eyes could barely see the<br/>lights<br/>But no one turned a hand to help<br/>her<br/>--It was a ball for socialites.<br/>They took her to a place called<br/>Mercy<br/>The doctor checked &amp; shook his<br/>head<br/>There's nothing now I can do/her<br/>--Alas she was already dead.</p> <p>The church was crowded at the<br/>funeral<br/>Good people mourn, her children<br/>weep<br/>She left a family filled with<br/>sorrow<br/>-- And to us all a pledge to<br/>keep.</p> |
|---|---|

### Rich Brute Slays Negro Mother of 10

By NOV H. WOOD

BALTIMORE — Mrs. Hattie Carroll, 55, Negro waitress at the Alverton Hotel, died last week as the result of a brutal beating to a nearby seaside during the Baltimore Senators' Ball at that hotel.

Mrs. Carroll, member of 10 children, was the daughter of the Gillin Memorial Church. She died in the hospital where she had been taken after being taken from blows inflicted by William Devenaux Zantinger, 34, owner of a Baltimore tobacco farm near Nightown, Md.

Mrs. Carroll was one of two waitresses when Zantinger struck with a wooden cane at Mrs. Zantinger, 50, Negro waitress who was clearing a

table near him, then, without being restrained by any of the other members of the social register present at the white-tabled picnic, slote to the bar and raised blows on the head and back of Mrs. Carroll who was working there.

The case was broken in three days.

At the point where hotel employees called the police.

Mrs. Carroll was taken to the hospital, where she died from internal hemorrhages.

As police were taking Zantinger down the stairs from the ballroom, his wife, one of the socially prominent Carroll family, leaped from the landing and struck a policeman, who had to be hospitalized with a leg injury.

A Negro lobbyist at the hotel reported that earlier in the eve-

ning, Zantinger struck also across the back with his cane.

Zantinger's father is a member of the state planning commission in Maryland. Others of his relatives in the Devenaux family are prominent in politics here.

The judge who released Zantinger on bond has already permitted his attorney to claim that Mrs. Carroll died indirectly as a result of the attack rather than directly.

There is speculation here that attempts will be made to get Zantinger off with a slap on the wrist.

Recently a "cat burglar" caught in the washbasin section here, Guilford, received a 90-year sentence. He never once committed violence.

FIG. 5 – D. West, "Ballad of Hattie Carroll"; R. H. Wood, "Rich Brute Slays Negro Mother of 10" (copia da *The Baltimore Sun*, febbraio 1963), *Broadside Magazine*, 23, marzo 1963.

la *ballad* nota come "Stagger Lee"; o a quelle di "John Hardy", impiccato in West Virginia nel 1894 per aver ucciso un uomo in una rissa; o, risalendo indietro nel tempo, alla storia di "Omie Wise", assassinata nel 1808 in North Carolina dal suo amante, come nella migliore tradizione delle *murdered sweetheart ballad*. I protagonisti del *folk revival* riprenderanno questo repertorio misto, dandovi il proprio contributo con ancora nuove *murder ballad*.

"The Lonesome Death of Hattie Carroll" è contenuta nell'album di Bob Dylan del 1964 *The Times They Are A-Changin'*. È tra le prime *murder ballad* del cantautore<sup>8</sup>, e narra di un caso avvenuto appena un anno prima: la morte di una cameriera afro-americana a seguito di un'aggressione da parte di un giovane proprietario terriero. Le fonti da cui Dylan viene a conoscenza

del fatto sono due articoli di giornale: il primo (FIG. 5) scritto da un attivista del Partito Comunista, pubblicato una settimana dopo la morte della donna, e ristampato sul numero di marzo della rivista *Broadside Magazine*<sup>9</sup> a corredare una *murder ballad* scritta per l'occasione dal poeta e attivista Don West (da qui Dylan lo legge); il secondo (FIG. 6) pubblicato sul *New York Times* il giorno della sentenza, nell'agosto dello stesso anno.

È dal primo articolo che Dylan trae sostanzialmente la propria storia: William Zantzinger ha ucciso Hattie Carroll a colpi di bastone a un ballo in un hotel di Baltimora, dopo una



FIG. 6 – “Farmer Sentenced in Barmaid’s Death”, The New York Times, agosto 1963.

serie di aggressioni analoghe ai danni di altri impiegati afroamericani dell'hotel. Come risulta dal secondo articolo, il processo stabilisce invece che non sono stati i colpi, peraltro inferti con un bastone giocattolo, a uccidere la cameriera, ma un problema cardiaco congenito. L'uomo, originariamente incriminato per omicidio di secondo grado, viene condannato a scontare sei mesi di reclusione per omicidio preterintenzionale. La fonte principale di Dylan, ricca di dettagli smentiti dalle investigazioni, si rivela dunque quantomeno parziale, ma il cantautore rimane fedele a quella versione della storia, leggendo il risultato del processo come una beffa del potere. Al di là della accuratezza cronachistica o giudiziaria, per Dylan la storia è piuttosto l'occasione per esprimere un moto di sdegno davanti a una violenza a sfondo razziale, perpetrata da un esponente di una classe privilegiata nei confronti di una povera lavoratrice nera, e davanti a una sentenza emblematica di un problema più vasto. È la prospettiva di protesta politico-sociale a modellare il racconto, e a trasformare la *murder ballad* in un dispositivo di denuncia. Di questo l'autore si mostra perfettamente cosciente, come dimostra presentando la canzone allo *Steve Allen Show*.



FIG. 7 – Bob Dylan presenta ed esegue “The Lonesome Death of Hattie Carroll” allo Steve Allen Show, 25 febbraio 1964.

- STEVE ALLEN: “The Lonesome Death of Hattie Carroll”, what’s the story of this song?
- BOB DYLAN: The story... I took out of a newspaper, and I only changed the words.
- STEVE ALLEN: Changed the words?
- BOB DYLAN: Yeah, I changed the words.
- STEVE ALLEN: I don’t understand, you took the story out of a newspaper...
- BOB DYLAN: It’s a true story.
- STEVE ALLEN: Oh, I see.
- BOB DYLAN: It happened in Maryland.
- STEVE ALLEN: What words did you change? I still don’t know what you mean by that.
- BOB DYLAN: Well, I changed the... the reporter’s view... into a... I used it. I used it for something that I wanted to say. [...] I used a true story, that’s all. *I could have used a made-up story* [corsivo mio].

Il fatto di cronaca è un pretesto per trasmettere le idee dell’autore, la sua visione del mondo. Una visione saldamente ancorata alle coordinate politiche del tempo, e militante: l’io dell’autore si fa voce della protesta, parte di un coro sociale che si proclama portatore del cambiamento (non dimentichiamo il titolo dell’album in cui la canzone è contenuta). Hattie Carroll è “un dispositivo della trama anziché un personaggio centrale: sono le ramificazioni sociali più ampie della sua morte che contano davvero” (Thomson 2009: 89). La cornice socio-politica si sostituisce così a quella morale che inquadrava le *murder ballad* di epoca moderna, innescando una trasformazione del modello narrativo. Gli elementi già presenti nel modello ci sono tutti (la narrazione degli antefatti e del contesto, le motivazioni, la descrizione dell’assassinio, la cattura del colpevole, la condanna), ma la sostituzione della cornice produce una diversa proporzione tra le parti, e un cambiamento radicale di prospettiva.

Non a caso il racconto è condotto esclusivamente in terza persona: Dylan rifiuta l'identificazione con l'assassino, e adopera dunque un meccanismo narrativo distanziante. Abbandonata ogni fascinazione per il carattere eversivo della violenza, la descrizione del delitto perde centralità: è compressa nel giro dei primi tre versi, che allo stesso tempo ne forniscono le coordinate interpretative nell'opposizione tra l'aggettivo "poor" attribuito alla vittima e il dettaglio dell'anello di diamanti attorno a cui rotea il bastone dell'assassino. Seguono i dettagli della cattura e dell'incriminazione, che Dylan fornisce con una imprecisione significativa: l'accusa nei confronti di Zanzinger non è infatti, come nel verso, di omicidio di primo grado (che nel sistema giuridico italiano corrisponde alla specifica di premeditazione), ma di secondo grado (omicidio doloso). Il resto della ballata è dedicato prima alla descrizione dei personaggi (*Strofe 2 e 3*), costruita retoricamente accostando dati reali, immagini paradigmatiche e commenti per stimolare piena empatia con la vittima e totale disprezzo nei confronti dell'assassino, e poi (*Strofa 4*) alla denuncia dell'ingiustizia processuale, portata avanti con un procedimento antifrastico.

*Strofa 1*

William Zanzinger [sic] killed poor Hattie Carroll [corsivo mio]  
With a cane that he twirled around his diamond ring finger  
At a Baltimore hotel society gathering  
And the cops were called in and his weapon took from him  
As they rode him in custody down to the station  
And booked William Zanzinger for first-degree murder  
[...]

*Strofa 2*

William Zanzinger, who at twenty-four years  
Owns a tobacco farm of six hundred acres  
With rich wealthy parents who provide and protect him  
And high office relations in the politics of Maryland

Reacted to his deed with a shrug of his shoulders  
 And swear words and sneering, and his tongue it was  
     snarling

In a matter of minutes, on bail was out walking

[...]

*Strofa 3*

*Hattie Carroll* was a maid in the kitchen  
 She was fifty-one years old and gave birth to ten children  
 Who carried the dishes and took out the garbage  
 And never sat once at the head of the table  
 And didn't even talk to the people at the table  
 Who just cleaned up all the food from the table  
 And emptied the ashtrays on a whole other level  
 Got killed by a blow, lay slain by a cane  
 That sailed through the air and came down through  
     the room

Doomed and determined to destroy all the gentle  
 And she never done nothing to William Zanzinger  
 [...]

*Strofa 4*

*In the courtroom of honor*, the judge pounded his gavel  
 To show that all's equal and that the courts are on the level  
 And that the strings in the books ain't pulled and persuaded  
 And that even the nobles get properly handled  
 Once that the cops have chased after and caught 'em  
 And that the ladder of law has no top and no bottom  
 Stared at the person who killed for no reason  
 Who just happened to be feelin' that way without warnin'  
 And he spoke through his cloak, most deep  
     and distinguished

And handed out strongly, for penalty and repentance  
 William Zanzinger with a six-month sentence  
 [...]

Nel ritornello c'è spazio per l'identificazione di un ulteriore bersaglio polemico: dietro coloro i quali "filosofeggiano" sulle

disgrazie si possono riconoscere gli esponenti della politica istituzionale che, incapaci di agire per la giustizia sociale, piangono le loro lacrime di cocodrillo:

*Ritornello*

But you who philosophize disgrace and criticize all fears  
Take the rag away from your face  
Now ain't the time for your tears

Pure con tutte le differenze rispetto al modello *broadside*, "The Lonesome Death of Hattie Carroll" rimane una *murder ballad* a tutti gli effetti. Anzitutto per un legame genetico con la tradizione balladistica anglosassone, e poi americana, ripresa in chiave revivalistica da Dylan e dagli altri cantautori *folk*. Della ballata narrativa mantiene alcuni elementi di base quali la scansione strofica, una marcata ripetitività musicale, la preminenza della parte vocale sull'accompagnamento strumentale, che in sostanza si limita a fornire un appoggio per le parole cantate. Pur non trattandosi di un *tune* preesistente e fungibile come per le *broadside ballad*, l'arrangiamento musicale della canzone di Dylan rientra in una convenzione stilistica, condivisa con gli altri "revivalisti", che si rifà esplicitamente ai modelli tradizionali. Non stupisce allora che nel 2006 la canzone sia stata ripresa dal cantautore Billy Bragg, il quale ne cambiò il testo e la trasformò in "The Lonesome Death of Rachel Corrie"<sup>10</sup>, in memoria della giovane attivista uccisa nella striscia di Gaza nel 2003 da un bulldozer israeliano. La continuità con il modello *broadside* si gioca però anche su altri piani. "The Lonesome Death of Hattie Carroll" non è certo un'opera anonima, e la presenza dell'io autoriale, criptata dietro una narrazione "oggettiva" in terza persona, si esplicita attraverso scelte poetico-musicali precise e caratterizzanti all'interno della tradizione stilistica *folk*. E però, nel contesto estetico del *folk revival*, l'individualità dell'autore sceglie coscientemente di ritrarsi in una funzione

“neo-collettiva”, accorpando su di sé istanze extra-individuali, sociali, politiche. In stretta connessione a questo aspetto si aggiunga, come ultimo livello di continuità, la presenza di una cornice ideologica che “predetermina” i contenuti e i significati dell’opera, e ne orienta la ricezione. “The Lonesome Death of Hattie Carroll” si colloca in sostanza all’intersezione tra la *murder ballad* e la “canzone di protesta”, e di queste incorpora, sovrappone e reinterpreta stilemi e funzioni.

### 3. In piena autorialità: murder ballad contemporanee

I prossimi esempi di *murder ballad* si distanziano in modo cruciale dai tratti di continuità individuati tra il modello di epoca moderna e la sua trasformazione nel contesto del *folk revival*. Si tratta di opere in cui vengono a cadere gli elementi collettivi – l’autorialità *folk*, la cornice ideologica e la convenzione stilistica – per lasciar spazio a un’esplorazione pienamente individuale e individuata di veri fatti di cronaca criminale.

#### 3.1 Sufjan Stevens, “John Wayne Gacy Jr.”

Al *serial killer* responsabile di almeno trentatré omicidi, perpetrati ai danni di adolescenti e ragazzi tra il 1972 e il 1978, è dedicata “John Wayne Gacy Jr.” di Sufjan Stevens, contenuta nell’album del 2005 *Illinois*. Il processo di Gacy si concluse nel 1980 con una condanna a morte, eseguita nel 1994. Non si tratta dunque in questo caso di una risposta “a caldo” agli eventi di cronaca, ma del risultato di una ricerca sullo stato dell’Illinois, sui fatti, luoghi e personaggi che ne caratterizzano la storia, su cui si gioca l’intero album.

Ma la vicenda di Gacy, nella sua inedita efferatezza, trascende i limiti della cronaca locale, e certamente dovette risuonare nell’infanzia di tutti i coetanei di Stevens, che all’epoca del processo aveva appena cinque anni. Se non si conosce il titolo della



canzone, o se l'ascoltatore non ricollega il nome al *serial killer*, il primo impatto con "John Wayne Gacy Jr." porta a credere di trovarsi davanti al racconto malinconico di una storia comune di sofferenza individuale.

His father was a drinker  
And his mother cried in bed  
Folding John Wayne's T-shirts  
When the swingset hit his head  
The neighbors they adored him  
For his humor and his conversation

Il contenuto lirico, il tono dimesso e fragile del cantato, la costruzione melodico-armonica giocata sul modo minore, l'arrangiamento strumentale delicato: tutto punta verso l'identificazione con il povero protagonista. Siamo il più possibile lontani dagli incipit delle *broadside ballad* o dalla immediatezza dei primi versi della ballata dylaniana, che inquadrano immediatamente le vicende in senso cronachistico identificando in modo inequivocabile vittime e carnefici. I primi accenni, ellittici, alla morte si trovano a partire dalla metà della seconda strofa.

Look underneath the house there  
Find the few living things  
Rotting fast in their sleep of the dead  
Twenty-seven people, even more  
They were boys with their cars, summer jobs  
Oh my God  
Are you one of them?

Mentre gradualmente il senso narrativo della canzone si esplicita, l'ascoltatore si trova in una situazione emotiva ambigua, perché se le parole gli rivelano che John Wayne Gacy è uno spietato assassino, allo stesso tempo il livello musicale continua a indurre un moto di empatia verso il protagonista.

He dressed up like a clown for them  
 With his face paint white and red  
 And on his best behavior  
 In a dark room on the bed he kissed them all  
 He'd kill ten thousand people  
 With a sleight of his hand  
 Running far, running fast to the dead  
 He took off all their clothes for them  
 He put a cloth on their lips  
 Quiet hands, quiet kiss  
 On the mouth

Il finale conferma questa prospettiva, svelandola con un tocco di atroce schiettezza.

And in my best behavior  
 I am really just like him  
 Look beneath the floorboards  
 For the secrets I have hid

Il racconto contiene molti degli snodi classici della *murder ballad*, sostanziandosi di elementi tratti dalla vera storia di Gacy, che Stevens può aver ricavato da fonti giornalistiche, dalla messe di pubblicazioni dedicate all'assassino, diffuse fin dal 1980, o anche più semplicemente da internet: i dettagli di un'infanzia difficile – il legame con la madre, un incidente alla testa, gli abusi subiti dal padre, che svolgono un ruolo potenziale di motivazione per i crimini, nel senso contemporaneo di un'indagine psicologica sul profilo sociopatico del *serial killer*; la descrizione del personaggio, amato dai vicini, e la sua attività di intrattenitore nei panni di "Pogo the Clown"; le indagini, con il ritrovamento dei cadaveri sepolti nelle fondamenta della casa; la narrazione del crimine, a sfondo sessuale, con particolari del *modus operandi* di Gacy, e il riferimento ai giochi di prestigio ("a sleight of his hand"), che riecheggiano la terminologia usa-

ta dall'assassino durante la confessione. Nessuna traccia della condanna e del pentimento, che nel modello *broadside* assicurava la possibilità della compassione: nell'opera di Stevens la compassione slitta nel riconoscimento di una vicinanza umana quanto mai disarmante. La tenerezza con cui Stevens rende conto dei terribili crimini di Gacy è un tratto assolutamente inedito, imprevedibile, e impossibile da ricondurre a qualsiasi convenzione: la *murder ballad* si fa veicolo della visione del mondo di un'individualità poetico-musicale pienamente contemporanea, lontana tanto dall'autorialità collettiva popolare quanto da quella "neo-collettiva" del *folk revival*.

Se la ripetizione dello stesso giro armonico lungo tutto il brano la avvicina al modello balladistico, la melodia cangiante e imprevedibile di "John Wayne Gacy Jr." è un elemento che proietta la canzone fuori dalla convenzione, così come l'assenza di uno schema rimico regolare. La produzione timbrico-strumentale è poi decisamente contemporanea nel raffinato dialogo tra chitarra e pianoforte e tra le voci, che si dirada e intensifica in ondate emotive. Pure, siamo sempre nell'ambito di una scrittura che mantiene un legame con il *folk* americano "chitarra e voce", e infatti *indie folk* viene spesso etichettata almeno una parte della produzione di Stevens.

### 3.2 *The Boomtown Rats, "I Don't Like Mondays"*

L'ultimo esempio di questa breve disamina si distanzia irrimediabilmente da questa linea genetica. Con "I Don't Like Mondays" dei Boomtown Rats, band irlandese capitanata da Bob Geldof, siamo infatti in ambito *punk rock/new wave*: prevedibilmente, il modello balladistico ne risulta trasfigurato.

Geldof iniziò a immaginare il brano immediatamente dopo aver appreso la notizia di quello che sarà il primo di una lunga serie di *school shootings* nella storia degli Stati Uniti.

Stavo facendo un'intervista ad Atlanta con Johnnie Fingers e avevo un Telex accanto. L'ho letto proprio mentre veniva pubblicato. Ci pensavo mentre tornavo in albergo e semplicemente mi sono detto: "Il chip di silicio che ha in testa è andato in sovraccarico". Me lo sono appuntato (Clarke 1979: 6).

È il 29 gennaio del 1979. La protagonista della vicenda è la sedicenne Brenda Ann Spencer, che un lunedì mattina qualunque nella periferia di San Diego decide di imbracciare un fucile e sparare trenta colpi dalla propria finestra in direzione del cortile di una scuola elementare, uccidendo due adulti e ferendo otto bambini e un poliziotto. Mentre si trova ancora nella casa circondata dalla polizia, la ragazzina viene raggiunta dalla telefonata di un giornalista che le chiede il motivo di quell'atto. La risposta è: "Non mi piacciono i lunedì. Questo vivacizza la giornata" (FIG. 8).

Riportate dai notiziari, le parole dell'assassina colpiscono l'immaginazione di Geldof, che ne ricava un ritornello "botta e risposta" che sembra uscito, come il resto della canzone, da



FIG. 8 – "School Sniper Suspect Bragged Of 'Something Big To Get On TV'", *The Evening Independent*, 30 gennaio 1979.



## School Sniper Suspect Bragged Of 'Something Big To Get On TV'

SAN DIEGO (AP) — Brenda Spencer bragged to high school classmates last week that she was going to "do something big to get on TV."

Today the 16-year-old is in police custody, held after a 15-minute burst of gunfire left two persons dead and nine others, including eight children, wounded.

Police said Miss Spencer aimed a semi-automatic .22-caliber rifle she got for Christmas at the Cleveland Elementary School Monday morning, firing 30 rounds of ammunition.

School principal Burton Wragg, 53, was fatally wounded while trying to aid the injured children and custodian Michael Suchar, 56, died attempting to pull Wragg to safety.

Among the wounded was policeman Robert Robb, 23, shot through the neck. He was listed in stable condition.

Three of the children were released after being treated for minor wounds.

Authorities said the children still hospitalized included Monica Selvig, 9, and Christy Buell, 9, in critical condition; Mary Clark, 8, serious condition; Cam Miller, 9, in fair condition; and Craig Verner, 8, good condition.

After firing the 30 rounds, police said the high school junior barricaded herself inside the family home across from the school for almost seven hours, warning police she was going to "come out shooting."

As members of the SWAT (Special Weapons and Tactics) force waited out the tense vigil, the girl finally agreed to surrender after hanging up her telephone on negotiators several times.

Earlier, she told the San Diego Tribune in a telephone conversation: "I don't like Mondays. This lives up the day." She added, "I have to go now. I shot a pig (police-

man), I think, and I want to shoot more."

Wearing a black Navy watch cap, brown corduroy pants and a blue sweatshirt, the freckle-faced, red-haired girl was whisked to police headquarters for questioning after she surrendered.

She was being held at the San Diego City jail. Police said no charges have been filed in connection with the shootings.

Police said the girl had a history of petty theft and drug abuse.

SWAT Officer Mike Hendrickson said negotiators were told by family members that Miss Spencer "fantasized in the past about being a sniper."

"She knew a lot about our operation from watching SWAT on TV," said Hendrickson, who helped pin the girl to the ground after she dropped her weapons on a driveway.

High school friends described the bespectacled Miss Spencer as an honor student, "really quiet... and unhappy that her mother wasn't around."

Miss Spencer lived with her father, Wally D. Spencer, and was an avid hunter, her classmates said. They described her a shy tomboy who had few friends.

The girl had attended the elementary school, and was involved in a window breaking incident there a year ago, police said.

She excelled in photography and recently won an award for her work, a school official said.

The girl had about 600 rounds of ammunition along with an air pellet gun, officials said, adding that the .22-caliber rifle was fitted with a telescope.

"She used to tell us how she went rabbit hunting in the mountains with a 5B gun," said a friend.



Brenda Spencer after arrest.

AP Photo

un musical di Broadway degli anni Settanta, come *Chicago* o *Grease*. La cifra stilistica dell'intero brano è infatti l'ironia, giocata nella frizione straniante tra vicende narrate e trattamento poetico-musicale<sup>11</sup>.

Non amare i lunedì è una motivazione un po' strana per uccidere qualcuno. E i giornalisti che la intervistavano le hanno chiesto "Spiegaci il perché". Era un atto così insensato. Era l'atto insensato perfetto e questo era il motivo insensato perfetto per commetterlo. Quindi forse ho scritto la canzone insensata perfetta per illustrarlo. Non era un tentativo di sfruttare una tragedia (Clarke 1979: 6).

La precisazione in coda si rende necessaria nel momento in cui la canzone, già parte del repertorio *live* della band a poche settimane dai fatti, viene pubblicata come singolo nel mese di luglio e si piazza per diverse settimane al vertice delle classifiche britanniche. La famiglia di Brenda ne richiederà il ritiro, senza ottenerlo. Respingendo l'accusa di sciacallaggio, le parole di Geldof chiariscono la prospettiva artistica che sta dietro l'esplorazione della vicenda. La veste poetico-musicale della narrazione, nella sua forzata spensieratezza, è il correlativo della leggerezza con cui la giovane assassina ha commesso il gesto. Illustrarne la mancanza di senso vuol dire rinunciare a inserire il crimine in una cornice di significati che possano stimolare una reazione morale. L'impossibilità di trovare spiegazioni plausibili, su cui la chiusa di ogni strofa insiste, si riflette anche nella struttura del testo, in cui gli snodi narrativi sono svolti in modo inedito e assolutamente non lineare.

#### *Strofa 1*

The silicon chip inside her head  
 Gets switched to overload  
 And nobody's gonna go to school today  
 She's going to make them stay at home  
 And daddy doesn't understand it  
 He always said she was as good as gold  
 And he can see no reason, 'cause there are no reasons  
 What reason do you need to be sure, oh, oh, oh

*Ritornello*

Tell me why – I don't like Mondays [repeat 3 times]  
I want to shoot  
The whole day down

*Strofa 2*

The Telex machine is kept so clean  
As it types to a waiting world  
And mother feels so shocked, father's world is rocked  
And their thoughts turn to their own little girl  
Sweet sixteen ain't that peachy keen  
Now, it ain't so neat to admit defeat  
They can see no reasons, 'cause there are no reasons  
What reason do you need oh, woah

*Ritornello*

*Strofa 3*

All the playing's stopped in the playground now  
She wants to play with her toys a while  
And school's out early and soon we'll be learning  
And the lesson today is how to die  
And then the bullhorn crackles and the captain tackles  
With the problems and the how's and why's  
And he can see no reasons, 'cause there are no reasons  
What reason do you need to die, die, oh, oh, oh.

*Ritornello e Outro*

Il fatto non viene mai realmente raccontato, ma vi si allude costantemente attraverso immagini cariche di cinica ironia: la ragazzina che gioca con i suoi giocattoli, ovvero con il fucile, la lezione di oggi che è "imparare a morire" (*Strofa 3*), e via dicendo. La prospettiva dominante è quella *ex post*, con la registrazione delle conseguenze immediate – i giochi dei bambini che si fermano, l'uscita anticipata da scuola, il Telex pronto a dif-

fondere la notizia, il capitano della polizia che si trova a dover affrontare la situazione nella sua assurdità, lo shock dei genitori. Gli unici dettagli autenticamente cronachistici sono le parole dell'assassina (che formano il ritornello) e l'ambientazione della scena del crimine, ovvero il parco giochi della scuola. Per il resto, la canzone elabora ironicamente immagini che riecheggiano la trattazione giornalistica di questo genere di vicende.

### 5. Conclusioni

L'emergere di una autorialità nuova, pienamente individuale, fa sì che in epoca contemporanea il modello della *murder ballad* perda i suoi caratteri collettivi / convenzionali, per aprirsi all'esplorazione artistica di casi di cronaca nera scelti per motivazioni del tutto personali, e trattati con uno stile del tutto peculiare. Il racconto della violenza è portato avanti con mezzi retorici nuovi, da prospettive inedite, e mira a creare risonanze emotive e morali imprevedibili nell'ascoltatore. Pure, il modello narrativo con gli snodi fondamentali che abbiamo evidenziato permane come sottotraccia anche quando la personalità individuata dell'autore ne stravolge la disposizione: è questo l'elemento che permette di individuare una continuità di genere nell'arco di cinque secoli. A ben guardare, nel corso dell'evoluzione della *murder ballad*, il tratto di continuità più forte si rivela dunque il legame con la cronaca: è appunto la realtà della cronaca – il fatto che il crimine si componga di antefatti contestuali, azioni violente, conseguenze giudiziarie – a dettare la sostanza del modello. Un legame che si configura in modo specifico come uso strumentale e parziale delle fonti, inteso a selezionare dal calderone dei fatti quelli che meglio si accordano alla visione del mondo, sia essa collettiva o individuale, che l'opera intende trasmettere.



## NOTE

<sup>1</sup> Per una definizione di *popular music* si rimanda al sito della sezione italiana della IASPM (International Association for the Study of Popular Music), in cui si legge: “La popular music non è uno stile musicale, ma una galassia di musiche comprendente un vasto insieme di stili e generi circolanti attraverso i media e fruiti da un pubblico di massa. Ciò vuol dire ad esempio rock, pop, punk, rap e canzone d’autore, ma anche world music, musica per cinema e televisione, e persino musiche ‘classiche’ ed ‘etniche’ riciclate dal sistema dei media”, (<<http://www.iaspmitalia.net/cose-la-iaspm/>>). Gli studi storici che hanno consolidato i *popular music studies* negli ultimi quarant’anni si devono in particolare a Philip Tagg, Allan Moore, Simon Frith, Will Straw e Richard Middleton. Una bibliografia di base si trova sul sito della American Musicological Society: <<http://www.ams-net.org/study-groups/pmsg/bibliography.html>>.

<sup>2</sup> Sul tema dell’identità moderna cfr. Mazzoni 2005 e Taylor 1989.

<sup>3</sup> Le considerazioni che emergeranno riguardo le canzoni di Stevens e Geldof valgono anche per altre *murder ballad* quali “Suffer Little Children” degli Smiths (1984), “Jenny Was a Friend of Mine” dei Killers (2004), “Death Valley ‘69” dei Sonic Youth (1985), o “Nebraska” (1982) di Bruce Springsteen. Un discorso a parte meriterebbe invece l’album *Murder Ballads* di Nick Cave (1996), che si presenta come una riflessione sul genere e attiva una serie di procedure parodiche che differenziano le canzoni che lo compongono dal resto della produzione coeva.

<sup>4</sup> Su questo passaggio cfr. Sarno 2015: 99-101.

<sup>5</sup> Sulla *broadside ballad* esiste una vasta letteratura critica: si veda la Bibliografia per gli studi più recenti (C.L. Preston, M. Preston 1995; Atkinson 2002; McShane-Jones 2008; Fumerton, Guerrini 2010; Fumerton 2012). Inoltre, una lista di riferimenti critici si trova sul sito dell’*English Broadside Ballad Archive*: <<https://ebba.english.ucsb.edu/page/criticism-bibliography>>.

<sup>6</sup> Sul sito dell’*English Broadside Ballad Archive* sono fornite registrazioni moderne delle ballate. Si veda la bibliografia.

<sup>7</sup> Un *topos* che con ogni probabilità deriva dalla pratica tipicamente anglosassone del *gallows speech* (discorso dal patibolo). Cfr. Wiltenburg 2010: 175.

<sup>8</sup> Nello stesso disco del 1964 ne compaiono altre due. “The Ballad of Hollis Brown” non tratta di un caso di cronaca vera, ma compone il racconto verosimile di una tragedia familiare e sociale: il protagonista eponimo è un contadino del South Dakota in miseria, che uccide moglie e figli per disperazione, per poi suicidarsi. “Only a Pawn in Their Game” racconta invece dell’omicidio di Medgar Evers, attivista afroamericano del *Civil Rights Movement* assassinato nel 1963 da un suprematista bianco, e insiste sulle respon-

sabilità del sistema istituzionale e culturale americano. Il primo tentativo sul genere nella produzione di Dylan risale al 1962, con “The Death of Emmett Till”, che narra dell’assassinio di un adolescente afroamericano avvenuto nel 1955 in un contesto di violenza razziale analogo a quello di Hattie Carroll. Nella discografia del cantautore troveranno posto altre *murder ballad*, tra cui ci limitiamo a citare “George Jackson” (1971), “Joey” (1975) e “Hurricane” (1975).

<sup>9</sup> La rivista, che prende ispirazione proprio dal formato editoriale omonimo, fu fondata nel 1962 da Agnes “Sis” Cunningham e dal marito Gordon Friesen come piccola pubblicazione in ciclostile con l’obiettivo di diffondere “una manciata di canzoni sui nostri tempi”, come recita il sottotitolo del primo numero. Ebbe un ruolo cruciale nel *folk revival* americano, promuovendo i più importanti e impegnati *singer-songwriter* dell’epoca. L’intero archivio della rivista è stato digitalizzato ed è disponibile sul sito: <<https://singout.org/broadside/>>.

<sup>10</sup> Originariamente distribuita in download gratuito, a partire dal 28 marzo 2006, sul sito del quotidiano *The Guardian*, la canzone fu poi inserita nell’album del 2011 *Fight Songs*.

<sup>11</sup> Un precedente per questo tipo di operazione è senza dubbio da identificarsi nella produzione di Kurt Weill e Bertolt Brecht: un esempio noto è “Die Moritat von Mackie Messer” da *Die Dreigroschenoper* (1928). Ringrazio Marco Castellari per questa integrazione.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Atkinson, David (2002), *The English Traditional Ballad: Theory, Method and Practice*, Aldershot, Ashgate.
- Clarke, Steve (1979), “The Fastest Lip on Vinyl”, *Smash Hits*, 1/23: 6-7.
- Dolan, Frances E. (2010), “Tracking the petty traitor across genres”, *Ballads and Broadside in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 150-71.
- Fumerton, Patricia; Guerrini, Anita, eds. (2010), *Ballads and Broadside in Britain, 1500-1800*, Farnham, Ashgate.
- Fumerton, Patricia (2012), *Broadside Ballads from the Pepys Collection: A Selection of Texts, Approaches, and Recordings*, ACMRS Publications, Temple, AZ.

- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- McAbee, Kris; Murphy, Jessica (2007), "Ballad Creation and Circulation: Congers and Mongers", *English Broadside Ballad Archive*, <<https://ebba.english.ucsb.edu/page/ballad-creation--circulation>> [07/04/2018].
- McShane-Jones, Angela (2008), "Broadsides and Ballads", *The Oxford History of Popular Print. Volume One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*, ed. Joad Raymond, Oxford, Oxford University Press.
- Nebeker, Eric (2007), "The Heyday of the Broadside Ballad", *English Broadside Ballad Archive*, <<https://ebba.english.ucsb.edu/page/heyday-of-the-broadside-ballad>> [07/04/2018].
- Pettitt, Thomas (2010), "Journalism vs. Tradition in the English Ballads of the Murdered Sweetheart", *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 75-89.
- Preston, Cathy Lynn; Preston, Michael J., eds. (1995), *The Other Print Tradition: Essays on Chapbooks, Broadsides, and Related Ephemera*, New York, Garland.
- Sarno, Giulia (2015), "Lou Reed: American 'poet'", *Appunti di rock 2. Dai Beatles ai Radiohead*, ed. Andrea Gozzi, Piombino, Edizioni Il Foglio: 95-115.
- Taylor, Charles (1989), *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Testaverde, Anna Maria (2015), "L'editoria fiorentina della festa e la memoria storica preventiva", *La vérité. Vérité et crédibilité: la construction de la vérité dans le système de communication de la société occidentale (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, ed. Jean Philippe Genet, Paris-Roma, Éditions de la Sorbonne-École française de Rome: 539-52.
- Thomson, Graeme (2008), *I Shot a Man in Reno. Storia della morte nella popular song: di omicidio, suicidio, incendio, alluvione, droga, malattia, e altre sventure*, Roma, Arcana, 2009.
- Wiltenburg, Joy (2010), "Ballads and the Emotional Life of Crime", *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 173-87.

## DISCOGRAFIA

- Anonimo, *The Lamentation of Edward Bruton*, British Library – Roxburghe 1.486, EBBA 30324<sup>6</sup> (<<https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/30324/recording>>).
- Anonimo, *A True and Perfect Relation of A Horrible Murther [...]*, Magdalene College – Pepys 2.119, EBBA 20741 (<<https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/20741/recording>>).
- AA. VV., *Anthology of American Folk Music*, Folkways Records, 1952 (<<https://folkways.si.edu/anthology-of-american-folk-music/african-american-music-blues-old-time/music/album/smithsonian>>).
- Bragg, Billy, “The Lonesome Death of Rachel Corrie”, *Fight Songs*, Bragg Central Ltd, 2011 (<<https://www.youtube.com/watch?v=WME495PWWJE>>).
- Cave, Nick, *Murder Ballads*, Mute, 1996 (<[https://www.youtube.com/watch?v=et6zXUM5tO4&list=PLLUU\\_YUPvPDR\\_xdpC-cv7x34kq1248SjGJ](https://www.youtube.com/watch?v=et6zXUM5tO4&list=PLLUU_YUPvPDR_xdpC-cv7x34kq1248SjGJ)>).
- Dylan, Bob, “The Death of Emmett Till”, unreleased (<<https://www.youtube.com/watch?v=RVKTx9YIKIs>>).
- , “The Lonesome Death of Hattie Carroll”, live, Steve Allen Show, 25 febbraio 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=1ix9I-goRkG4>>).
- , “The Lonesome Death of Hattie Carroll”, *The Times They Are A-Changin’*, CBS, 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=8YN-9O9eCrU>>).
- , “The Ballad of Hollis Brown”, *The Times They Are A-Changin’*, CBS, 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=uRO-jQ383PQ>>).
- , “Only a Pawn in Their Game”, *The Times They Are A-Changin’*, CBS, 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=ZIKrGg15eds>>).
- , “George Jackson”, *George Jackson*, Columbia, 1971 (<<https://www.youtube.com/watch?v=y2WfzlskJYc>>).
- , “Joey”, *Desire*, Columbia, 1976 (<<https://www.youtube.com/watch?v=EEFG5E6DWTI>>).

- , “Hurricane”, *Desire*, Columbia, 1976 <<https://www.youtube.com/watch?v=piEl-dHGuRk>>.
- Sonic Youth, “Death Valley ‘69”, *Bad Moon Rising*, Blast First / Homestead, 1985 <<https://www.youtube.com/watch?v=0VV4go4U-Jzg>>.
- Springsteen, Bruce, “Nebraska”, *Nebraska*, Columbia, 1982 <[https://www.youtube.com/watch?v=iir\\_xAbt-ak](https://www.youtube.com/watch?v=iir_xAbt-ak)>.
- Stevens, Sufjan, “John Wayne Gacy Jr”, *Illinois*, Asthmatic Kitty, 2005 <<https://www.youtube.com/watch?v=otx49Ko3fxw>>.
- The Boomtown Rats, “I Don’t Like Mondays”, *The Fine Art of Surfacing*, Columbia, 1979 <<https://www.youtube.com/watch?v=-Kobdb-37Cwc>>.
- The Killers, “Jenny Was a Friend of Mine”, *Hot Fuss*, Island, 2004 <[https://www.youtube.com/watch?v=om\\_18WhUddY](https://www.youtube.com/watch?v=om_18WhUddY)>.
- The Smiths, “Suffer Little Children”, *The Smiths*, Rough Trade, 1984 <<https://www.youtube.com/watch?v=ao1OcOxM0g4>>.
- Weill, Kurt; Harsh, Edward; Hinton, Stephen (Hrsg.); Brecht, Bertolt (Bearb.), *Die Dreigroschenoper* (Serie: The Kurt Weill Edition), Partitur und Kritischer Bericht Gesamtausgabe, European American Music Corporation, 2000 <<https://www.youtube.com/watch?v=X7eO7MKEZAY>>.

## CONTENUTI MULTIMEDIALI

- Bob Dylan presenta ed esegue “The Lonesome Death of Hattie Carroll” allo Steve Allen Show, 25 febbraio 1964 <<https://www.youtube.com/watch?v=1ix9IgoRkG4>>.



LEYLA VAHEDI

*Storie urgenti. Cronaca e società  
nella letteratura illustrata per l'infanzia*

*1. Il nodo tra letteratura per l'infanzia e realtà sociale*

Prendiamo le mosse da una tesi volutamente contraddittoria, che verificheremo ed eventualmente attenueremo: la tesi per cui non esiste cronaca nella letteratura per ragazzi. Il tempo attuale è solitamente lontano ed estraneo nel discorso che si rivolge all'infanzia, in cui si parla di un tempo universale, che sia un lontano passato indefinito – quello del *c'era una volta* fiabesco – o un presente poco connotato, anche questo indefinito e talvolta presentato come immutabile. Eppure, attraverso queste astrazioni, la letteratura per l'infanzia è uno di quei luoghi eminenti in cui la società si specchia e dove è molto facile decifrare intenti e ideologie presenti che si vogliono trasmettere al futuro, per il mantenimento della società o per la sua trasformazione<sup>1</sup>.

La letteratura per l'infanzia, in particolare la letteratura illustrata, si affida a più codici, di cui quello ottico-visuale è forse il più pregnante per i lettori che non sanno leggere ma sono in grado, più degli adulti, di leggere le figure. La scansione ritmica del voltapagina, la tattilità dell'oggetto libro, la capacità

del formato codice di racchiudere un'esperienza individuale o condivisa ma soprattutto la potenza narrativa e iconica delle illustrazioni rendono la lettura infantile un luogo importante di trasmissione di una cultura da sempre verbovisuale.

La lettura di albi illustrati è per l'infanzia uno dei più importanti attivatori d'immaginario, capaci sia di rispecchiare la realtà sociale<sup>2</sup> che di partecipare attivamente alla creazione di un orizzonte mito-poetico condiviso.

Si sceglie come punto di osservazione quello della rappresentazione illustrata, con particolare attenzione all'immagine fotografica, utilizzata in maniera oggettiva o artistica, assemblata e montata, decostruita o pura, per verificare come la realtà fattuale e oggettiva entri nei discorsi che la società rivolge alle future generazioni.

Come arco temporale, si sceglie di focalizzare lo sguardo su un'esperienza degli anni Settanta in confronto con alcune proposte editoriali contemporanee. Non è qui possibile proporre un itinerario esaustivo, ma la scelta necessariamente sintetica punta a problematizzare e mettere in evidenza un possibile scarto.

La fotografia come veicolo di rappresentazione della realtà circostante compare nell'editoria per ragazzi a inizio Novecento nei libri catalogo per piccolissimi (Castagnoli 2018; Vahedi 2017): la sua funzione è rappresentare oggettivamente, per far imparare a enumerare e nominare il mondo circostante (Steichen, Steichen Calderone 1930).

Quando l'editoria per ragazzi si arricchisce di istanze di rinnovamento, provenienti dal mondo della scuola e della società in generale, ritroviamo la fotografia nuovamente in funzione oggettiva, ma con una carica sociale maggiore rispetto ai primi esperimenti di rappresentazione della realtà per piccolissimi. È negli anni Settanta, quando la pedagogia alternativa portava "il quotidiano in classe", che la cronaca e l'analisi sociale irrompono in maniera diretta nella letteratura per l'infanzia rivolta ai



bambini delle scuole elementari ma anche alla fascia prescolare, anche se i discorsi che la società rivolge ai piccoli sono da sempre connotati da una forte istanza etica, morale e ovviamente disciplinante (Hollindale 1988; Hunt 2011).

Punto luminoso di partenza, esemplare per il nostro discorso, è la pubblicazione rivolta alle scuole medie di un'opera di Bertolt Brecht: *L'Abici della guerra*, scritto quasi contemporaneamente ai fatti esposti, pubblicato dieci anni dopo nel 1955, e nel 1975 ripensato da Einaudi come materiale didattico per proiezioni e dibattiti in classe. Si tratta di un montaggio di epigrammi fotografici, in cui le immagini oscene della cronaca di guerra vengono radiografate e rilette dalla parola poetica, rielaborata quasi in filastrocca per questa edizione. Le immagini provengono dai quotidiani del tempo e vengono qui rimontate in una successione cronologica che, grazie alla poesia, va oltre il mero valore testimoniale: è una vera e propria proposta di pedagogia dello sguardo, che invita il lettore a osservare le macchine produttrici di morte, abitare i luoghi desolati dalla guerra, prendere posizione.

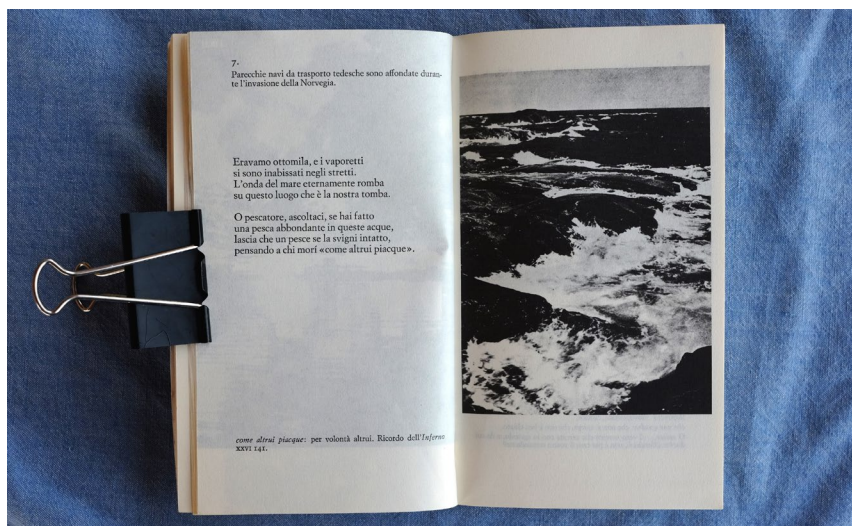


FIG. 1 – Doppia pagina tratta da Brecht (1955).

## 2. *La biblioteca di lavoro: il quotidiano in classe*

Un'esperienza editoriale che possiamo vedere in continuità con l'operazione de *L'Abici della guerra* è quella di una collana pedagogica che attinge dai quotidiani fotografie e notizie, puntando a costruire narrazioni collaborative che tengano conto della cronaca quotidiana della vita dei bambini: "La Biblioteca di lavoro" (Tarantello 2014). Pubblicata da Manzuoli, editore di Firenze, dal 1971 al 1980, frutto di un gruppo di lavoro coordinato dal maestro Mario Lodi, è una collana composta da 127 libretti quadrati (19x17 cm), spillati a punto metallico, in bianco e nero, molto economici (600 lire, con possibilità di abbonamento), da utilizzare nel lavoro quotidiano in classe e di questo lavoro frutto e restituzione. I fascicoli sono classificati in "letture", "guide", "documenti". Come nella collana "Tantibambini", anche questa quadrata e a punto metallico, il testo comincia già nella copertina, senza preamboli, senza frontespizio e spesso termina nella quarta di copertina.

La collana, cui parteciparono diversi autori e illustratori quali Maria Luisa Bigiaretti, Grazia Nidasio, Ivo Sedazzari, Francesco Tonucci, rispecchiava la visione pedagogica, figlia delle idee di Célestin Freinet, che si stava faticosamente affermando in Italia dopo la Seconda Guerra mondiale. Il centro della collana era dunque la valorizzazione delle parole, dei racconti e della vita quotidiana dei bambini stessi, che imparavano attraverso il confronto, secondo i metodi del Movimento di Cooperazione educativa. Scriveva Gianni Rodari:

Prima ancora della comparsa di nuovi mezzi di comunicazione che hanno inserito i ragazzi nel mondo adulto, è stata la spinta ideale della lotta democratica in Italia a mutare il rapporto tra gli scrittori per ragazzi e il loro pubblico, a portare nel loro dialogo temi che una volta dai libri per ragazzi erano esclusi: il tema della pace e della guerra, quello della libertà, le cose e i problemi del

mondo d'oggi [...] parlo dello spirito nuovo, degli ideali nuovi che circolano in romanzi, racconti, avventure, qualche volta anche nelle forme più tradizionali della fiaba (1969, ed. 2014: 98).

In molte delle storie che troviamo in questa collana si respira l'aria del lavoro e della vita in classe. Ci sono storie di fantasia, di cui un esempio è *Come nasce una storia*, dove Luigi fa un disegno e dà il via a una storia che gli altri bambini, che vediamo in immagine fotografica nella seconda e terza pagina, collaborano a rendere libro (Sedazzari 197-)<sup>3</sup>.

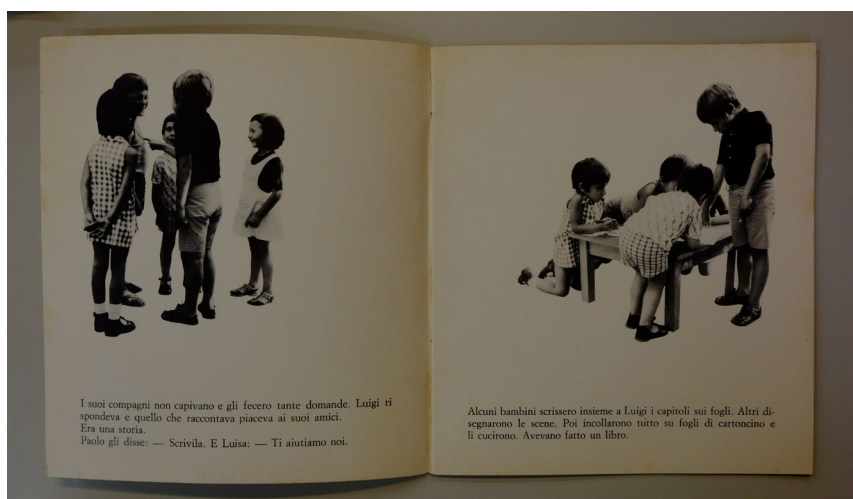


FIG. 2 – Doppia pagina con silhouette fotografiche tratta da Sedazzari (197-).

Oltre alle storie di fantasia, troviamo le “storie vere”, come *Giancarlo operaio* (1974), *Il lavoro di Roberto* (1974) o ancora *La storia di Emilia* (1974), bambina che va a scuola in bicicletta, anche quando piove e fa freddo. Queste storie vere non sono favole educative, genere che solitamente si rivolge ai piccoli. Così *Giovannino senza paura* (Foschi Pini 1977) è una storia collettiva

nata in classe dopo la prima fuga di Giovannino, come spiega la maestra raccontando un'altra fuga, la sesta, dell'11 marzo 1977, giorno dello sciopero generale. Il racconto è una cronaca, illustrata con disegni e alcuni elementi fotografici: il bambino protagonista, elementi reali della città come il Duomo, la vetrina di un negozio di giocattoli, il semaforo. *Giovannino senza paura* si chiude con un messaggio nella quarta di copertina:

A TUTTI I GIOVANNINI - Questo libretto non è una favola e neppure un rimprovero, è una storia vera di un bambino che "fugge" perché "sta stretto", perché vuol vedere il mondo, vuol provare a se stesso e agli altri che è capace di fare da solo. È quindi un invito a tutti i bambini a riflettere sui loro grandi problemi: perché i bambini "stanno stretti"?, forse non stanno stretti solo quelli che hanno la casa piccola, forse anche quelli che non hanno un posto per giocare o non hanno un adulto con cui parlare o...



FIG. 3 – Copertina di Foschi Pini (1977).

C'è senza dubbio ideologia, di quella che Rodari chiamava "educazione alla passione" (Rodari 1966, ed. 2014: 5-11) o, seguendo Gramsci, "ottimismo della specie", eppure non c'è morale né moralismi, non c'è volontà di raddrizzare ma solo di fornire strumenti per guardare, ragionare, criticare e agire nella realtà contemporanea.

Il racconto personale dei bambini, guidati dalla mediazione del maestro, si allarga alla società circostante, con vere e proprie ricerche, indagini, raccolte fotografiche, diari di esperienze. È il caso delle indagini *Uno come noi* (sulla disabilità, Gianola 1976), della *Storia di un ergastolano (intervista ad Alfredo Bonazzi)* (sul carcere a vita, 1976) e di *Vecchi a Cervara* (sugli anziani, Tonucci 1977). Un fascicolo dedicato alle morti sul lavoro, *Muori operaio* (Gianola 1974), raccoglie, oltre a testimonianze e indagini statistiche, numerosi articoli di giornale, alcuni trascritti, altri ritagliati e rimontati. Alla nocività della fabbrica è dedicato un fascicolo che documenta l'esperienza dei lavoratori della Breda Fucine di Sesto San Giovanni (Sedazzari 1974), smascherando la retorica che vorrebbe che i molti assenti per salute siano dovuti alla poca voglia di lavorare degli operai. Ecco che la scrittura, come le fotografie rubate all'esterno della fabbrica e quelle schiette delle facce dei lavoratori, interpellati in prima persona, diventano strumenti per fare cronaca, contrastare le bugie, far conoscere le condizioni degli operai ai bambini ma non solo.

In questa visione pedagogica non c'è nulla che non riguardi il bambino, la realtà non lo lascia indifferente. La semplicità di realizzazione di questi opuscoli a punto metallico e la vivacità del dibattito quotidiano tra bambini fanno sì che la cronaca come l'esplorazione di ciò che si trova sotto un sasso (Antoniani 1979) facciano parte in maniera naturale degli argomenti a cui dedicare un libro. Tutta la realtà circostante, fatta di natura, rapporti sociali, rivolte nelle carceri, vita quotidiana, è d'interesse per il lavoro della classe e la formazione dei lettori, partecipi

sia alla creazione che alla fruizione attiva di questi interessanti documenti.

In molte di queste pubblicazioni la cronaca entra in maniera diretta al punto da funzionare come testimonianza e strumento informativo per conoscere realtà territoriali, sociali e culturali altre. È il caso di *Consiglio di fabbrica dalla parte dei bambini*, che racconta nei suoi aspetti minuti la decisione del consiglio di fabbrica di dedicare una giornata ai bambini (Bonavita, de Simone, Mancini 1977). Il volume sul quartiere fiorentino Isolotto è una storia contemporanea la cui scrittura viene sollecitata dallo stesso Lodi (Gori 1974). Si nota che la riscrittura della cronaca assume il valore di una vera e propria "scrittura della storia", una presa di parola che riguarda i fatti, grandi o minuti che siano, ma anche un'azione: raccontare, indagare e documentare per fare attivamente conoscere agli altri ragazzi.

Colpisce il volume sulla strage di Brescia (Federazione del P.C.I. di Brescia, Sedazzari 1975) per la vicinanza ai fatti: la strage è del maggio 1974, il volume del gennaio successivo. I materiali, provenienti da una mostra per documentare nell'immediato i fatti, sono montati e impaginati da Ivo Sedazzari combinando ritagli di giornali, fotografie, testi d'impatto a grandi caratteri, offrendo indicazioni di metodo per il lavoro in classe a partire dal quotidiano.

La fotografia viene usata per documentare (come in questo caso), o insieme al disegno per indicare la realtà (come abbiamo visto in *Come nasce una storia*), o ancora a scopo oggettivo, esemplificativo, eventualmente accompagnata da schemi (come in *Giochi tradizionali dei bambini italiani* (197-) o ne *Il pane* del 1975). In altri casi, la fotografia viene utilizzata nei testi di fantasia come elemento del collage, modalità oggi molto diffusa<sup>4</sup>, come fa Ivo Sedazzari in *C'era una volta il cielo* (Bigiaretti, Sedazzari 1973), storia in cui troviamo eco delle lotte contro l'industrializzazione delle campagne. È la storia di una fabbrica che ha reso il cielo grigio e malati i bambini di un paese i cui abitanti, di



FIG. 4 – Copertina di Federazione del P.C.I. di Brescia, Sedazzari (1975).

fronte all'ottusità patronale, prendono l'iniziativa di smontare pezzo per pezzo. Il libro termina nella quarta di copertina con delle domande aperte che mettono in moto la fantasia e rendono più complessa quella che solo apparentemente è una storia semplice: "E la fabbrica? E il padrone? E gli operai?". Non c'è dunque un insegnamento univoco ma i bambini - già molto presenti nella storia - vengono interpellati e resi partecipi degli accadimenti contemporanei e delle contraddizioni che ne scaturiscono. Rocambolesco, divertente e anch'esso denso di cronaca l'albo *La strabomba*, sempre del 1973, sempre illustrato da Sedazzari in bianco, nero e arancione acceso.

Non ci soffermeremo sulla drammatica fine della collana (cfr. Lodi 1980 e "Tre domande a Mario Lodi" 1980), né sulle spinte di rinnovamento soffocate, e con un salto passiamo ad analizzare il tempo presente, così come viene presentato oggi nei libri illustrati per l'infanzia.

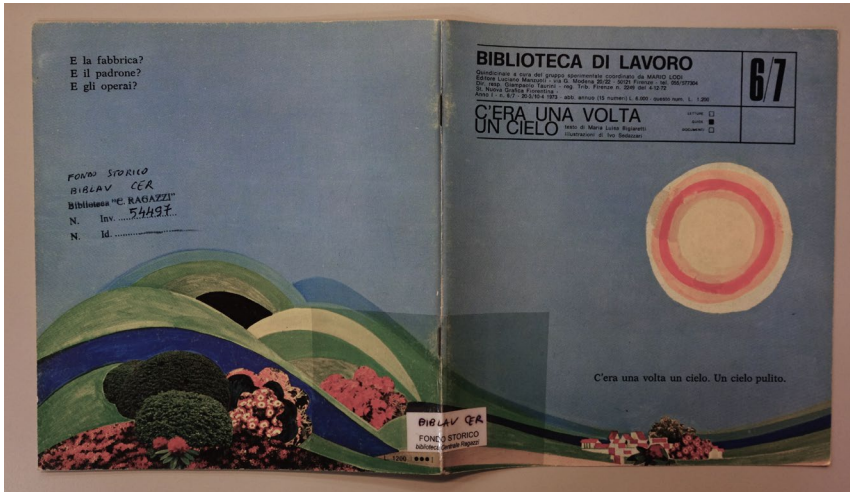


FIG. 5 – Prima e quarta di copertina di Bigiaretti, Sedazzari (1973).

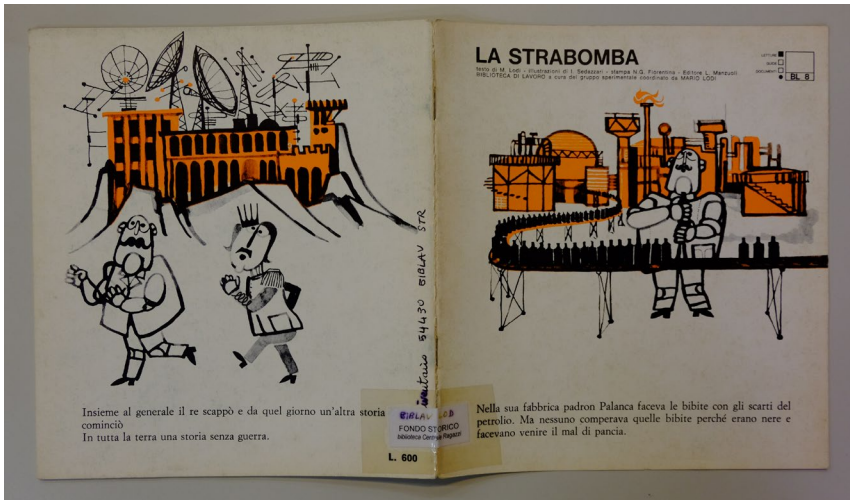


FIG. 6 – Prima e quarta di copertina di Lodi, Sedazzari (s.d., probabilmente 1973).



### 3. Gli anni Duemila: emergenze e tendenze

Ai nostri giorni il mercato editoriale per l'infanzia è, come lo era negli anni Settanta, un settore di sperimentazione e innovazione grafica, visuale e propriamente editoriale in cui la società trova uno specchio e uno stimolo in avanti. Vogliamo qui verificare se è evidente e solido il legame col tempo presente o se invece questo legame appare inconsistente o indiretto. Perché in ogni caso, fosse anche meno evidente, un legame c'è: la letteratura per l'infanzia è sempre espressione del discorso che la società ha urgenza di rivolgere all'infanzia, come ricorda Peter Hunt (2011). Le immagini poi, indispensabili nell'editoria rivolta alla fascia prescolare, sono protagoniste di questo processo di trasmissione e costruzione dell'immaginario.

Proviamo dunque a indagare come viene rappresentato il presente nei libri per ragazzi, quali le istanze principali di chi scrive e illustra rivolgendosi all'infanzia, quali le tematiche maggiormente presenti. Viene in aiuto il decennale lavoro del gruppo di bibliotecari ed esperti della Biblioteca Gianni Rodari di Campi Bisenzio che ruota intorno alla rivista *LiBeR*. Sin dalla nascita della rivista, nel 1987, il gruppo si preoccupò di colmare la mancanza di una bibliografia nazionale corrente per ragazzi, attraverso la pubblicazione dei fascicoli delle "Schede novità"<sup>5</sup>. Ogni anno viene pubblicato un rapporto in cui, tra le tante cose, si rendono noti i temi maggiormente presenti e messi in rapporto con la qualità. Negli ultimi anni (fino al 2015) prevalgono tematiche quali l'emozione, l'identità, il sentimento doloroso e alcuni argomenti che esprimono e rispecchiano le emergenze del momento, probabilmente dipendenti più dai bisogni educativi degli adulti che dei lettori.

L'impressione è che oggi quanto più veloce e immediato sia il rapporto tra esigenze didattiche e pubblicazione, tanto più si perda in qualità. Tanto più un argomento è diffuso e battuto, tanto più si corre il rischio di moltiplicare le pubblicazioni pen-

sate a tavolino. Tra i temi di attualità più martellanti troviamo: il dramma delle migrazioni, la parità sessuale, le nuove famiglie, la mafia, la legalità, lo sfruttamento della natura. Esiste invece una buona e vasta letteratura capace di parlare del presente e di temi forti e attuali anche in maniera indiretta, nel rispetto degli interessi dei bambini di oggi.

L'emergenza migratoria degli ultimi anni ha portato con sé un gran numero di pubblicazioni, cosicché la sovrabbondanza fa sì che si oscilli tra qualità e didatticismo. Su questo tema nel 2017 *LiBeR* ha operato una selezione bibliografica che comprende oltre 400 titoli editi dagli anni Novanta al 2016. Escludendo i libri dal tono edificante, incontriamo una letteratura con alto valore di testimonianza. Sono testi che parlano al presente e che sono un doloroso documento: anche quando non riportano direttamente fatti accaduti, a quei fatti si mettono di fronte, prendono posizione<sup>6</sup>.

Troviamo, tra le tante pubblicazioni che trattano l'argomento della migrazione, l'albo bifronte *Migrando* (Chiesa Mateos 2010) che collega il dramma contemporaneo ad altri viaggi e si legge in due direzioni: da una parte la storia di chi ha attraversato l'oceano in passato, dall'altra il Mediterraneo odierno. È un libro senza parole, ma prima di lasciare spazio alle immagini, nei due sensi di lettura, da entrambi i lati troviamo alcune parole dell'autrice. Da una parte:

I miei parenti arrivarono in Argentina su navi enormi lasciando in Europa guerra e fame. Il bisnonno non è mai tornato. Il nonno Feliciano ha rivisto sua madre dopo quarant'anni. Io invece ricordo i lunghi abbracci con mia nonna a ogni arrivo e a ogni partenza.

Una volta quando America era la terra delle opportunità, da noi migrante era una bella parola. Era come dire coraggio, speranza, futuro.

Da questo verso, le immagini parlano di abbracci e grandi piroscafi.

Dall'altra parte vediamo una spiaggia. Un bagnante avvista degli uomini neri, su una piccola imbarcazione. Prima che l'imbarcazione arrivi, giunge a riva un corpo, quindi la polizia, un'ambulanza. È una storia che parla di filo spinato, reti, uomini e donne imprigionati, immagini che ritroviamo fotografate nei nostri quotidiani. Da questo verso di lettura si legge:

Il mondo si è capovolto. Dall'Europa non si parte, ci si arriva. Su piccole barche, fragili gusci di noce. Lasciando in altre terre guerra e fame. E il mare è diventata una parola amara.



FIG. 7 – Doppia pagina del *silent book* Chiesa Mateos, Mariana (2010).

Mediterraneo è infatti diventata una parola amara, come nel libro di Armin Greder (2017), in cui l'immagine macabra per eccellenza che in questi anni ci sforziamo di allontanare dallo sguardo viene mostrata in tutta la sua violenza: un corpo scivola lentamente verso il fondo del mare, dove è atteso da pesci che iniziano a mangiarlo. La "catena alimentare" viene esplicitata, quei pesci saranno mangiati da chi, alzatosi da tavola, commercia armi, e che quindi è responsabile, come del resto chi legge.

Alla base di questo libro c'è un fatto reale, non isolato, che l'autore vuole raccontare perché oggetto di colpevole rimozione, come esplicita Alessandro Leogrande nella postfazione:

Era l'inverno di vent'anni fa, quando al largo delle coste siciliane affondò una piccola imbarcazione con a bordo circa trecento migranti indiani, pakistani e cingalesi. Nelle settimane successive i pescatori di Portopalo iniziarono a recuperare i cadaveri non ancora decomposti. Se li ritrovavano nelle reti issate sui propri pescherecci, ma anziché avvisare le autorità, preferivano ributtarli in mare. In tal modo non avrebbero avuto rogne con la Capitaneria di porto: non ci sarebbe stato nessun fermo delle loro attività. [...] Corpi pescati e rigettati in mare, corpi mangiati dai pesci, corpi che fluttuano tra le correnti fino a consumarsi, corpi dispersi che rimangono ufficialmente tali anche ad anni di distanza...

Nel gran silenzio che avvolge la quasi totalità dei naufragi avvenuti nel Mediterraneo negli ultimi vent'anni, nella quiete che avvolge una mattanza che ha causato oltre dodicimila morti solo negli ultimi tre anni, questo enorme cumulo di corpi privi di vita viene costantemente allontanato dal nostro sguardo, dai nostri pensieri.

In particolare, due sono le più gravi rimozioni alla base dell'incomprensione verso i morti in mare, secondo Leogrande. Da una parte la rimozione e negazione dell'individualità di chi viaggia, dall'altra quella delle cause che portano al viaggio. Ecco perché Greder ha necessità di raccontare immagini reali in forma di albo illustrato, per ricordare che dietro a storie vere, stragi o infine approdi<sup>7</sup> ci sono persone in carne e ossa, cause ed effetti.

Sono molti gli albi che trattano questo sconvolgente argomento, in alcuni si percepisce il peso delle finalità edificanti, in altri si parla al bambino con rispetto, senza edulcorare la realtà ma anzi nutrendosi di essa.



FIG. 8 – Doppia pagina di Greder, Armin (2017).

*Migrando* è illustrato in maniera sintetica e con toni quasi giocosi, *Mediterraneo* presenta invece disegni capaci di scuotere, al limite del raccapricciante. Sono immagini che rispondono alle fotografie che abitano i giornali, a cui rischiamo di assuefarci e che l'illustrazione restituisce in maniera più vicina, umana, emotiva.

Ma, come è emerso nei lavori del Laboratorio Malatestiano, la cronaca non è esattamente sovrapponibile all'attualità, le tematiche calde non sono necessariamente indizio di un racconto che espone i fatti. La cronaca può essere invece più propriamente intesa come un modo di raccontare.

Un settore che utilizza la narrazione di cronaca è la divulgazione illustrata, di cui un esempio felice è la dettagliata descrizione de *L'incredibile viaggio di Shackleton* di William Grill del 2014. Si offrono qui doppie pagine piene di informazioni: chi

sono i partecipanti alla spedizione (tra cui il fotografo), com'è la struttura dell'*Endurance*, quali i nomi dei cani. Il racconto, documentato e aderente ai fatti di cronaca, è arricchito da un tratto e da un'attenzione capaci di attrarre lettori bambini e non solo.



FIG. 9 – Doppia pagina di Grill, William (2014).

Nel campo della narrazione, troviamo un interessante esempio di uso a più livelli della narrazione di cronaca ne *L'isola di fuoco* di Salgari riletto, o meglio, ridisegnato da Luca Caimmi nel 2012. Il cronista Salgari si era infatti lasciato affascinare da un evento del 1831: l'emersione, a causa di fenomeni vulcanici, di un'isola tra Sciaccia e Pantelleria, subito poi inabissata. Mentre il testo recita fedelmente la cronaca salgariana, l'immagine rappresenta altri bagliori: una petroliera che esplose rilasciando il nero e mortifero contenuto in mare, come è avvenuto al largo delle coste del Messico nel 2010, di cui è rappresentata la carta.

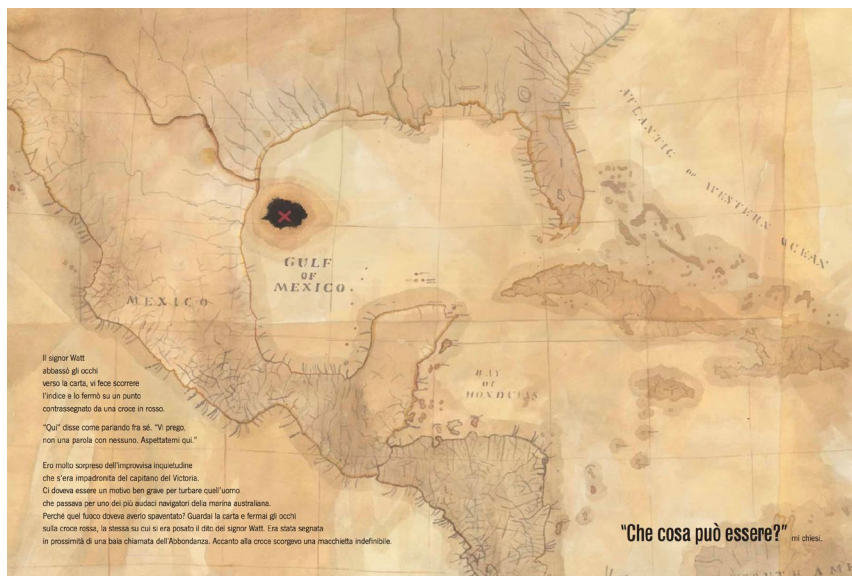


FIG. 10 – Doppia pagina di Salgari, Caimmi (2011).

#### 4. Eccezioni: libri sulle differenze sociali

Oltre ai temi presenti nell'editoria per ragazzi, è per noi interessante notare le assenze, per verificare se, rispetto all'immediatezza con cui negli anni Settanta il dibattito e la cronaca entravano in questo ambito, oggi si assista a un'edulcorazione e rarefazione di tali contenuti di realtà. Rispetto all'analisi di *LiBeR* basata su bibliografie correnti, qui si selezionano alcuni momenti che non vanno ritenuti esemplari, ma indizi positivi di urgenza di realtà nei libri per ragazzi.

La politica è forse il tema che più di altri rappresenta un vero e proprio tabù: dopo la forte spinta degli anni Settanta, sembra che si sia voluto cancellare e bollare come ingenuamente didattico il discorso diretto sulla società. Il motivo di questa distanza è stato forse la difesa del piacere di leggere e la predilezione verso il fantastico rispetto al racconto della realtà? Abbiamo vi-

sto nella collana diretta da Mario Lodi quanto il racconto della realtà non escluda il ricorso alla fantasia. Più probabilmente l'omissione è frutto del mutamento sociale che ha prodotto un allontanamento dell'infanzia e della sua letteratura da determinati argomenti. Ci sono però alcuni isolati casi che è doveroso segnalare, come la recente pubblicazione di *Dio denaro* di Karl Marx (Marx, Maguma 2017), introdotto da Luciano Canfora e tradotto da Norberto Bobbio. Il testo è tratto dagli importantissimi *Manoscritti economico-filosofici del 1844* ed è illustrato con toni apocalittici, quasi raccapriccianti ed espressionistici da Maguma. Tratta dell'ottusità del possesso, del dominio del denaro, della violenza del capitalismo: discorso che raramente viene esplicitato<sup>8</sup>, ancor meno messo in discussione e per questo ci sembra significativo che venga proposto in una pubblicazione illustrata, per ragazzi ma non solo.

Un altro caso significativo è, a nostro parere, la riedizione, attualizzata e nuovamente illustrata, di alcuni titoli di una collana spagnola della fine degli anni Settanta. Ad apertura del volume, l'editore di Media Vaca illustra l'iniziativa:

Questo libro fa parte di una serie, composta da quattro titoli e pensata per i lettori più giovani, che venne originariamente pubblicata tra il 1977 e il 1978 dalla casa editrice di Barcellona La Gaya Ciencia. In quel momento il dittatore Francisco Franco era morto solamente da un paio d'anni e la Spagna stava attraversando un periodo, chiamato Transizione, che avrebbe portato con sé i primi cambiamenti democratici.

Sono passati quarant'anni e riteniamo che lo spirito e, in buona parte, anche la scrittura di questi libri siano ancora completamente validi; di conseguenza, abbiamo deciso di ripubblicarli con nuove illustrazioni.

[...] La collana originale si chiamava Libri per Domani. Se siamo in grado di leggere questo libro senza essere colti da un forte senso di meraviglia è perché, a quanto pare, quel *domani* non è ancora arrivato. Speriamo che non tardi molto.





FIG. 11 – Doppia pagina di Equipo Plantel, Pina (1977).

I quattro volumi editi nel 1977 da La Gaya Ciencia e riproposti oggi in Italia da Becco Giallo sono: *Come può essere la democrazia*, *Così è la dittatura*, *Le classi sociali* e *Le donne e gli uomini*.

Nel primo, illustrato da Marta Pina, l'uso della fotografia non ha funzione realistica e la combinazione del collage rende le pagine giocose e affollate perché questa è innanzi tutto l'immagine della democrazia che si vuole trasmettere, come infatti recita il testo, "la democrazia è come una ricreazione in cui tutti possono giocare a tutto". Si parla delle regole del gioco, delle elezioni, della formazione dei partiti in maniera molto semplice e lineare ma le immagini al contempo rendono il discorso più complesso e quasi esotico, estraniante. Alla fine del libro, come nell'edizione originale, c'è un test sulla democrazia. Fortunatamente però non si tratta di una verifica didattica, ma di un modo per interpellare i bambini, invitarli a scrivere alla casa editrice in maniera che si possa sapere quale sia la loro opinione e eventualmente raccogliere tali testimonianze in un nuovo libro.

In queste pubblicazioni sembra emergere un intento divulgativo e quasi filosofico, nel senso che i lettori sono invitati alla riflessione e al ragionamento.

Ma nel campo nell'editoria per ragazzi non mancano proposte narrative che ugualmente mettono a conoscenza i lettori del mondo circostante, invitando a osservare e ad avere uno sguardo critico. Così ne *L'altracittà*, un albo rilegato alla tedesca, che mostra i tanti aspetti della città contemporanea: la solitudine degli anziani, l'emarginazione dei poveri, la condizione degli immigrati<sup>9</sup>.

Il legame tra invito all'analisi del mondo circostante e narrazione si riscontra in *Bottoni d'argento* (Graham 2014). L'albo racconta un grande avvenimento di vita familiare: mentre Giulia sta per mettere l'ultimo bottone sugli stivali dell'anatra che sta disegnando, suo fratello compie il primo passo. Con fedeltà cronachistica, lo sguardo esce dall'intimità familiare per abbracciare i piccoli avvenimenti che accadono per strada e oltre. Nella città c'è qualcuno che passeggia, una bambina che gioca al parco col nonno, un soldato in partenza che saluta la mamma, una barbona col suo carrello, un bambino nuovo che nasce, una nave container che parte. Forse agli occhi di un piccolo lettore questa narrazione suscita più meraviglia, per la varietà di condizioni e ruoli sociali espressi, di un racconto dalla morale diretta. Questo modo gentile e discreto di accompagnare il bambino verso il ragionamento e l'analisi della società è efficace e ricco.

Una scrittrice con un forte legame affettivo per quei libri degli anni Settanta<sup>10</sup> e che non rinuncia a raccontare ai bambini la realtà quotidiana è Susanna Mattiangeli. Accade così che in un libro che apparentemente parla di matematica (Mattiangeli, Corona 2017) ci sia un personaggio misterioso, emarginato, eppure necessario alla narrazione. Sguardo ironico e curiosità verso gli altri nel suo *Gli altri*, illustrato da Cristina Sitja Rubio

attraverso acquerelli veloci, istantanei, presi sul posto mettendosi a osservare la gente. Come l'illustratrice, che si è messa per strada a schizzare i passanti, l'autrice sembra osservare il mondo da un punto fermo ma immerso nelle cose, in maniera da poter notare i particolari di un'umanità con "sciarpa, cappelli, molti vestiti o nessuno". Una palestra di relativismo, ma anche un invito alla considerazione dell'altro e alla scoperta, senza lasciare indietro l'ironia e i particolari divertenti. Questo libro assume respiro universale e offre spunti di indagine per la realtà contemporanea più di tanti libri sui temi dell'accettazione degli altri, sulla diversità, sull'intercultura.



FIG. 12 – Lettura collettiva di Mattiangeli, Sitja Rubio (2014).

### 5. Conclusioni: i due binari della letteratura illustrata per l'infanzia

Ricordando con Gianni Rodari che la fantasia non è opposta alla realtà ma è uno strumento con cui conoscere la realtà (Rodari 1981, ed. 2014: 39-40), si nota che queste tematiche sono affrontate talvolta in via indiretta e allusiva, come ne *I musicanti di Brema*, fiaba tradizionale ridisegnata da Claudia Palmarucci (Grimm, Palmarucci 2012) o ne *Il fazzoletto bianco* di Antonella Toffolo (Boldis, Toffolo 2010).

L'editoria contemporanea per l'infanzia non esclude dunque la realtà fattuale, ma anzi di essa si nutre e nelle migliori espressioni risulta capace di riportare i fatti a un orizzonte più vasto dei meri limiti cronologici. Le immagini del presente nutrono la letteratura illustrata, come abbiamo visto in *Mediterraneo* dove l'immagine della cronaca dei morti in mare per eccellenza, quella dei corpi che affondano, è mostrata senza veli. Così l'immaginario televisivo e dei quotidiani sportivi è ripreso in *Campioni del mondo* di Fabian Negrin (2008).

Siamo partiti dalla tesi secondo cui questa letteratura, espressione del presente, non conosca un vero e proprio tempo presente. Confrontando, in maniera necessariamente rapida e schematica, l'editoria degli anni Settanta con quella contemporanea si ha in effetti un'impressione di rarefazione, eppure della cronaca possiamo rintracciare delle sopravvivenze, in maniera più o meno diretta.

Risulta ancora significativo lo scarto tra l'idea di infanzia che gli autori e gli editori difendono e propongono. Alison Lurie distingueva all'interno del panorama della letteratura per l'infanzia da una parte i libri che vogliono disciplinare il bambino e mantenere lo status quo, dall'altra quelli che "testimoniano che esistono altre visioni dell'esistenza umana accanto a quella dei centri acquisti e delle grandi aziende" (Lurie 1989, ed. 1993: 8-9), libri insomma che parlano al bambino nella sua interezza,

al bambino che non è separato dalla società ma che ne è motore di cambiamento.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. Corsaro 1997 e Zipes 2002.

<sup>2</sup> È la posizione, tra le altre, di un'indagine condotta dal 1972 al 1974 in Francia intorno agli albi illustrati: Chamboredon, Fabiani 1977.

<sup>3</sup> In questo volume si combinano illustrazione e fotografia, una modalità comune nelle pubblicazioni di questi anni (cfr. i volumi della collana "Tanti-bambini" diretta da Bruno Munari, come *Dove andiamo?* di E. Poi, pseudonimo di Munari stesso, o come *I viaggi di Giovannino Perdigiorno* di Gianni Rodari, e Florenzio Corona). Oggi tale modalità di combinazione tra linguaggi è prevalente: nella maggior parte dei libri in cui viene utilizzata, la fotografia è accompagnata dal disegno.

<sup>4</sup> Cfr. tutti i libri dell'illustratrice e autrice Beatrice Alemagna o, in maniera differente, di Serge Bloch.

<sup>5</sup> Dal 2006 al 2014 la casa editrice di *LiBeR*, Idest, svolse questo servizio proprio per la Bibliografia Nazionale Italiana (BNI) adeguandosi quindi agli standard di catalogazione di questa, finché l'esperienza non finì e *LiBeR* continuò a offrire questo importante servizio su abbonamento. Cfr. Galeotti 2005; Crocetti 1992; ICWA 2013. Dal punto di vista metodologico, oltre a fare una ricerca per temi in questo database, si sono utilizzate le sale ragazzi del circuito Biblioteche di Roma, in particolare la Biblioteca Europea, selezionando materiali inerenti al nostro interesse con l'aiuto della bibliotecaria responsabile.

<sup>6</sup> Cfr., a proposito delle rotte di migrazione, tra i tanti: Carlotto, Sanna 2014; Mateo, Pedro 2013; Meunier, Choux 2005; Sanna 2016; Shaun Tan 2008.

<sup>7</sup> A un viaggio andato a buon fine, ovvero a uno straniero che riesce ad arrivare sano e salvo ma che comunque trova ad accoglierlo una forte diffidenza, cfr. *L'Isola. Una storia di tutti i giorni* (2007).

<sup>8</sup> Un'altra significativa eccezione si trova nell'albo *Il Denaro* (Desplechin, Houdart 2013).

<sup>9</sup> Lecomte, Rivola 2010. Un altro libro che tematizza l'alterità e la percezione della città da parte dei bambini è il pieghevole con finestre *Colore terra* (Hornain 2003).

<sup>10</sup> Cfr. l'esperienza con *l'Enciclopedia Io e gli altri* raccontata sul blog *Topipit-tori* (Mattiangeli 2016a) e con il famigerato *Libro di storia* pubblicato in Italia da Savelli (Mattiangeli 2016b).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Antoniani, Alessandro (1979), *Sotto un sasso*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Guide, 97.
- Bigiaretti, Marialuisa; Sedazzari, Ivo (1973), *C'era una volta il cielo*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Guide, 6/7.
- Boldis, Viorel; Toffolo, Antonella (2010), *Il fazzoletto bianco*, Milano, Topipittori.
- Bonavita, Teodoro; de Simone, Carlo; Mancini, Laura (1977), *Consiglio di fabbrica dalla parte dei bambini. Diario di un'esperienza*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 73.
- Brecht, Bertolt (1955), *L'Abici della guerra*, Torino, Einaudi, Letture per la scuola media, 1975.
- Carlotto, Massimo; Sanna, Alessandro (2014), *La via del pepe. Finta fiaba africana per europei benpensanti*, Roma, Edizioni e/o.
- Castagnoli, Anna (2018), "La fotografia nei libri per bambini", *Le figure dei libri*, <<http://www.lefiguredeilibri.com/2018/01/30/fotografia-per-bambini-castagnoli/>> [27/09/2018].
- Chamboredon, Jean-Claude; Fabiani, Jean-Louis (1977), "Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 13: 60-79.
- (1977), "Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance, II", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 14: 55-74.
- Chiesa Mateos, Mariana (2010), *Migrando*, Roma, Orecchio Acerbo.
- Corsaro, William A. (1997), *Le culture dei bambini*, Bologna, il Mulino, 2003.
- Crocetti, Luigi (1992), "Perché una bibliografia del libro per ragazzi", *Bibliografia del libro per ragazzi, 1988-1992*, ed. Antonella Agnoli, Palermo, Editrice Bibliografica, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, 3-4.
- Desplechin, Marie; Houdart, Emmanuelle (2013), *Il denaro*, Modena, Logos.

- E. Poi [pseudonimo di Munari, Bruno], Diaz, M. C. (1973), *Dove andiamo?*, Torino, Einaudi, Tantibambini, 26.
- Federazione del P.C.I. di Brescia; Sedazzari, Ivo (1975), *La strage di Brescia*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 32.
- Foschi Pini, Caterina (1977), *Giovannino senza paura*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 69.
- Galeotti, Antonella (2005), *BNI/Serie Ragazzi: esigenze, caratteristiche, prospettive*, intervento pronunciato in occasione della Giornata di studio "Chi cerca...Trova? Libri per bambini e ragazzi. Metodi catalografici a confronto", Bolzano, 29 Novembre 2005.
- Giancarlo operaio (1974), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schedario A, 29.
- Gianola, Alberto (1974), *Muori operaio*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 21.
- Gianola, Angelica e la sua classe (1976), *Uno come noi*, Firenze, L. Manzuoli, 1976, Biblioteca di lavoro, Documenti, 48/49.
- Gori, Luciano e i suoi alunni (1974), *Isolotto. Storia di una comunità 1*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 26.
- Graham, Bob (2014), *Bottoni d'argento*, Torino, Giralangolo.
- Greder, Armin (2017), *Mediterraneo*, Roma, Orecchio Acerbo.
- (2007), *L'isola. Una storia di tutti i giorni*, Roma, Orecchio Acerbo.
- Grill, William (2014), *L'incredibile viaggio di Shackleton*, Milano, Isbn edizioni.
- Grimm, Jakob Ludwig; Grimm, Wilhem Karl; Palmarucci, Claudia (2012), *I musicanti di Brema*, Roma, Orecchio Acerbo.
- Hollindale, Peter (1988), "Ideology and the children's book", *Signal*, 55: 3-22.
- Hornain, Pierre (2003), *Colore terra*, Venezia, Editions du Dromadaire.
- Hunt, Peter (2011), "Perché studiare la letteratura per l'infanzia?", *Dall'ABC a Harry Potter. Storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, ed. Laura Tosi; Alessandra Petrina, Bologna, Bonomia University Press: 13-30.

- Il lavoro di Roberto* (1974), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schedario A, 31.
- ICWA associazione degli scrittori italiani per ragazzi (2013), “La cessazione della Bibliografia nazionale dei libri per ragazzi”; *LiBeRweb*, <<http://www.liberweb.it/CMpro-v-p-1015.html>> [18/04/2018].
- La storia di Emilia* (1974), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schedario A, 28.
- Lecomte, Mia; Rivola, Andrea (2010), *L'altracittà*, Roma, Sinnos.
- Liberovici, Sergio (s.d.) [scelti da Sergio Liberovici, foto-riprodotti da Rodolfo Suppo, impaginati da Enrico Zaccheo per conto del “Teatro con i ragazzi” del Teatro Stabile di Torino e del Servizio Scuola Integrata del Comune di Torino], *Giochi tradizionali dei bambini italiani*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, senza numero.
- Lodi, Mario (1980), “Muore la biblioteca di lavoro”, *LG Argomenti*, 4: 11-14.
- Lodi, Mario; Sedazzari, Ivo (s.d., probabilmente 1973), *La strabomba*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Letture, 8.
- Lurie, Alison (1989), *Non ditelo ai grandi*, Milano, Mondadori, 1993.
- Marx, Karl (1949), *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 2004.
- Marx, Karl; Maguma (2017), *Dio denaro*, Roma, Gallucci.
- Mateo, José Manuel; Pedro, Javier Martínez (2013), *Migranti*, Roma, Gallucci.
- Mattiangeli, Susanna (2016a) “Dobbiamo lotare: libri da un angolino degli anni settanta”, *Topipittori*, <<https://www.topipittori.it/en/topipittori/dobbiamo-lotare-libri-da-un-angolino-degli-anni-settanta-prima-parte>> [18/04/2018].
- (2016b) “Dobbiamo lotare: libri da un angolino degli anni settanta, Seconda parte”, *Topipittori*, <<http://www.topipittori.it/en/topipittori/dobbiamo-lotare-libri-da-un-angolino-degli-anni-settanta-seconda-parte>> [18/04/2018].
- Mattiangeli, Susanna; Corona, Marco (2017), *I numeri felici*, Roma, Vanvere.



- Mattiangeli, Susanna; Sitja Rubio, Cristina (2014), *Gli altri*, Milano, Topipittori.
- Meunier, Henry; Choux, Nathalie (2005), *Via di qua!*, Milano, Jaca Book.
- Negrin, Fabian (2008), *Campioni del mondo*, Roma, Gallucci.
- Il pane* (1975), a cura di Gioacchino Maviglia, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Guide, 34.
- Equipo Plantel; Pina, Marta (1977), *Come può essere la democrazia*, Roma, Beccogiallo, 2017.
- Riot, Elen; Zaü (2008), *100 chiffres pour rêver le monde autrement*, Voisins-le-Bretonneux, Rue du monde.
- Rodari, Gianni (1966), "Educazione e passione", *Scuola di fantasia*, Torino, Einaudi, 2014: 5-11.
- (1969), "La letteratura infantile oggi", *Scuola di fantasia*, Torino, Einaudi, 2014: 92-106.
- (1981), "Scuola di fantasia", *Scuola di fantasia*, Torino, Einaudi, 2014: 39-40.
- Rodari, Gianni; Corona, Florenzio (1973), *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, Torino, Einaudi, Tantibambini, 16.
- Salgari, Emilio; Caimmi, Luca (2011), *L'isola di fuoco* (riduzione e adattamento a cura di Orecchio Acerbo; postfazione di Paola Pallottino), Roma, Orecchio Acerbo.
- Sanna, Francesca (2016), *Il viaggio*, San Dorligo della Valle, Emme Edizioni.
- Sedazzari, Ivo (testo collettivo, illustrazioni dei bambini di Vho e di Ivo Sedazzari) (197-), *Come nasce una storia*, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Schede, 6.
- (1974), *L'indagine operaia* (testo collettivo, impaginazione a cura di Ivo Sedazzari [sic]), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 21 [sic].
- Shaun Tan (2008), *L'approdo*, Roma, Elliot.
- Steichen, Edward; Steichen Calderone, Mary (1930), *The First Picture Book. Everyday Things for Babies*, New York, Brace and Company.

- (1930), *The Second Picture Book*, New York, Brace and Company.
- Storia di un ergastolano (intervista ad Alfredo Bonazzi)* (1976), Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 55.
- Tarantello, Letizia (2014), “La biblioteca di lavoro”, *I nostri anni 70. Libri per ragazzi in Italia*, a cura di Silvana Sola, Paola Vassalli, Mantova, Corraini: 120-23.
- “Tre domande a Mario Lodi” (1980), *LG Argomenti*, 4: 12-13.
- Vahedi, Leyla (2017), “Libri fotografici per ragazzi: una ricognizione”, *Topipittori*, <<https://www.topipittori.it/it/topipittori/libri-fotografici-ragazzi-una-ricognizione>> [27/09/2018].
- Vecchi a Cervara* (1977), a cura di Francesco Tonucci, Firenze, L. Manzuoli, Biblioteca di lavoro, Documenti, 70/71.
- Zipes, Jack (2002), *Oltre il giardino: l'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori.

FEDERICO ZECCA

*Trasferimento e riautenticazione. Appunti sul rapporto  
tra cinema contemporaneo e cronaca*

1. *Introduzione*

Questo articolo intende cominciare a esplorare le modalità con cui il cinema contemporaneo – con particolare, anche se non esclusiva, attenzione per quello hollywoodiano – rappresenta e ripresenta al suo interno gli eventi di cronaca, genericamente intesi come quegli “episod[i] che rientra[no] tra le notizie più salienti trattate da un giornale” (Facchinetti 2015: 77). Nello specifico, ci soffermeremo su due dimensioni centrali della relazione cinema/cronaca. Da un lato, tenteremo di analizzare le principali pratiche transtestuali attraverso cui il linguaggio cinematografico traspone e riadatta al suo interno i fatti (e le forme) della cronaca. Dall’altro, cercheremo di individuare le principali strategie estetiche con cui il dispositivo cinematografico riattesta e riautentica la “realtà” degli eventi di cronaca. Considerata l’ampiezza e la complessità delle questioni in campo, i nostri saranno poco più che degli appunti “strutturati”, che ci prefiggiamo di approfondire ulteriormente in futuro.

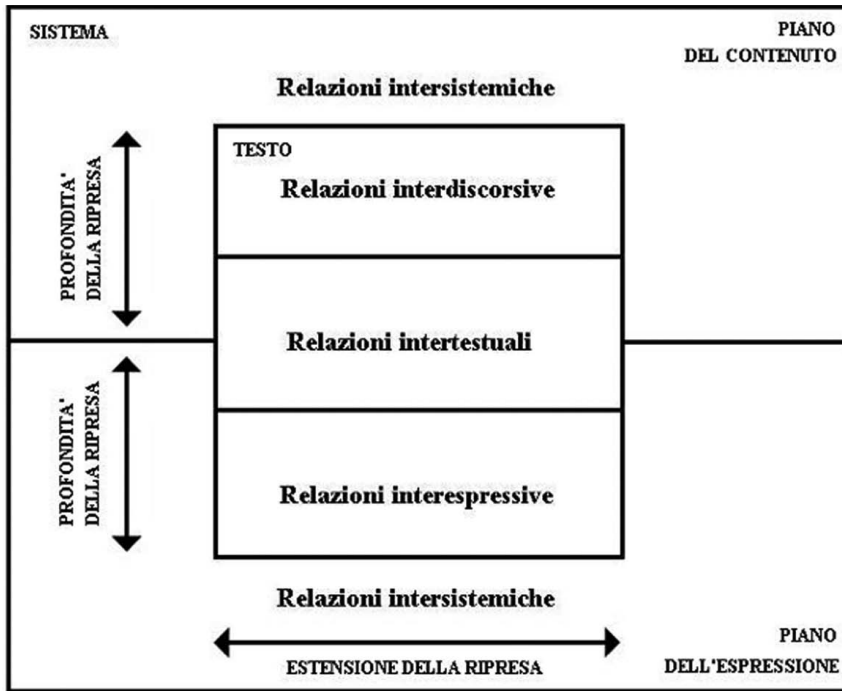
## 2. *La cronaca al "secondo grado"*

La sociologia della comunicazione ha da tempo dimostrato che le notizie di cronaca sono il prodotto di alcune complesse "decisioni di natura semiotica" (Lorusso, Violi 2004: XI) compiute dai mezzi di informazione per segmentare lo sconfinato "materiale del mondo" (Wolf 1985: 185). La funzione primaria della cronaca giornalistica, infatti, è quella di selezionare questo materiale (Barbano 2012: 156), individuando al suo interno i fatti naturali o umani che esprimano dei valori di "notiziabilità" – ossia che appaiano adeguati a essere trasformati, appunto, in fatti *di* cronaca (Wolf 1985: 190). In altri termini, i fatti di cronaca sono edificati dal (e *nel*) discorso giornalistico, in accordo ad alcune precise finalità pragmatiche e ad alcune specifiche regole di composizione interna. Già nei primi anni Sessanta, Roland Barthes (1964) rilevava come ogni notizia di cronaca manifesti una struttura discorsiva invariante, fondata sull'opposizione tra un evento e il contesto in cui è inserito (Marrone 1998: 39-40). Per Barthes, nelle notizie di cronaca l'evento è sempre rappresentato come una "trasgressione della norma razionale, fattuale, statistica, sociale, culturale ed etica" che caratterizza il contesto (Salles 2012). Questa norma, però, è a sua volta il prodotto di una costruzione interna alla stessa notizia. La cronaca mette in scena cioè un mondo "regolare", che viene "sconvolto" dall'irruzione di un evento. In questo senso, la cronaca non si limita a registrare un fatto "bruto" che avviene nella realtà, ma lo ridefinisce e lo "confeziona" secondo le sue convenzioni.

Queste brevi considerazioni introduttive sono utili a inquadrare subito uno dei principali aspetti della relazione cinema/cronaca. Per le ragioni appena esposte, la rappresentazione cinematografica degli eventi di cronaca sembra giocoforza declinarsi al "secondo grado", poiché è sempre mediata da un altro discorso (quello giornalistico, appunto) che ha precedentemente selezionato e (ri)costruito l'evento, trasformandolo in notizia.

In altri termini, per rappresentare un evento di cronaca il cinema deve rapportarsi a uno o più testi giornalistici, stabilendo con questi ultimi una serie di relazioni di carattere meta-discorsivo e “transtestuale”. Secondo Gérard Genette, la nozione di “transtestualità” designa “tutto ciò che [...] mette [un testo] in relazione, manifesta o segreta, con altri testi” (1982, ed. 1997: 33). Su questa scorta, il primo obiettivo di questo intervento è cominciare a rintracciare gli elementi che mettono un film in relazione, più o meno esplicita, con una o più notizie di cronaca. Anzitutto, vediamo però di comprendere meglio il meccanismo generale della transtestualità cinematografica.

Rifacendoci alle riflessioni che su questo tema abbiamo compiuto in altre sedi (Zecca 2009; 2011; 2013; 2015), a loro volta ispirate agli *adaptation* e *translation studies* di ultima generazione (Dusi 2003; Sanders 2005; Torop 1995; Cattrysse 2014), diciamo subito che, a nostro avviso, qualunque relazione transtestuale presuppone sempre un previo processo di trasferimento di alcuni elementi linguistici da un testo di partenza a un testo di arrivo. Sono questi elementi, infatti, a concatenare i due testi, cioè a metterli (e tenerli) in relazione (Popovic 1975). A partire da questa premessa, possiamo tentare di edificare una tassonomia delle relazioni transtestuali, discriminando la “sede linguistica” da cui ha origine il trasferimento. Rifacendoci alla linguistica saussuriana (De Saussure 1916), alla glossematica hjemlsleviana (Hjelmslev 1943) e alla semiotica generativa greimasiana (Greimas, Courtés 1986), due appaiono a questo riguardo le dimensioni discriminanti: il piano del linguaggio, cioè l’asse espressione/contenuto, e l’aspetto del linguaggio, cioè l’asse processo (testo)/sistema. Incrociando l’asse del piano linguistico con l’asse dell’aspetto linguistico, possiamo costruire un modello teorico composto da quattro macro-tipologie di relazioni transtestuali: relazioni interespressive; relazioni interdiscorsive; relazioni intertestuali; relazioni intersistemiche. Tale modello è schematizzabile nel modo seguente:



Le relazioni interespressive e interdiscorsive sono fondate sul trasferimento, rispettivamente, delle unità che costituiscono la forma dell'espressione e la forma del contenuto del testo di partenza – vale a dire su quelle che Louis Hjelmslev definisce "figure": "non segni" che entrano in un sistema di segni come parti di segni" (1943, ed. 1968: 136). In questi casi, il trasferimento è correlato a un processo di rifacimento delle figure linguistiche trasferite: esse vengono infatti ri-semiotizzate nel testo di arrivo, cioè ri-utilizzate per produrre un nuovo segno. Le relazioni intertestuali si basano invece sul trasferimento, dal testo di partenza a quello di arrivo, di uno o più segni *tout court*, ovvero di uno o più "frammenti" testuali già manifestati. In questo caso, il trasferimento è assimilabile a un'operazione

di “trasporto”, da un testo all’altro, di un’unità segnica in senso stretto, di cui viene rispettata l’integrità e lo “spessore” testuale. Le relazioni intersistemiche, infine, si fondano sul trasferimento, all’interno di un testo di arrivo, di elementi provenienti da un *sistema* di partenza. In questo caso, cioè, il trasferimento non ha l’obiettivo di riprendere quanto già apparso in un testo precedente, ma di appropriarsi, per quanto possibile, delle convenzioni linguistiche (del contenuto e/o dell’espressione) di un sistema di partenza.

Nella nostra prospettiva, inoltre, la dimensione della “profondità” del trasferimento (espressione/contenuto/testo/sistema) si intreccia alla dimensione dell’“estensione” del trasferimento, che descrive per così dire la “quantità” del materiale ripreso dal testo o dal sistema di partenza. Nello specifico, l’estensione del trasferimento può oscillare fra una fisionomia “puntuale” e una fisionomia “estensiva”. A un estremo, il trasferimento può coinvolgere per esempio specifiche figure del testo di partenza, o sue singole unità testuali, o ancora sue delimitate “combinatorie di tratti”, ecc. All’estremo opposto, esso può coinvolgere invece grandezze linguistico-testuali maggiori, come l’intera organizzazione narrativa di un testo di partenza, o le sue macro-configurazioni discorsive, o ancora ampi segmenti della sua struttura testuale, ecc.

### 3. *Le relazioni cinema/cronaca*

Per quanto solamente abbozzati, crediamo che gli strumenti teorico-metodologici che abbiamo messo in campo possano essere utili per analizzare (e per cominciare a sistematizzare) le relazioni cinema/cronaca. Nella nostra prospettiva, queste relazioni sono determinate dal trasferimento e dal “re-innesto”, all’interno di un testo filmico, di elementi derivanti da una notizia di cronaca, o dal “genere” cronaca *tout court*. Come abbiamo visto, possiamo inoltre discriminare fra quattro macro-tipologie

relazionali, a seconda del piano linguistico in cui “risiedevano” gli elementi trasferiti. Ci soffermeremo ora su tre specifici casi di relazioni cinema / cronaca, concentrandoci anzitutto sulla tipologia dell’intertestualità.

Seguendo il nostro schema teorico, cinema e cronaca stabiliscono una relazione intertestuale a partire dall’inserzione “letterale”, all’interno di un testo filmico, di frammenti di notizie di cronaca pienamente manifestati. Prendiamo per esempio *JFK - Un caso ancora aperto* (Oliver Stone 1991). La prima sequenza del film dopo i titoli di testa si apre con il famoso *Bulletin* del canale televisivo CBS che, alle 12:30 del 22 novembre 1963, interrompe la soap opera *As the World Turns* per dare la notizia che “il Presidente Kennedy è stato la vittima di un proiettile assassino a Dallas, Texas”. Subito dopo, la macchina da presa ci porta dentro a un ristorante, dove il procuratore distrettuale Jim Garrison (Kevin Costner) guarda inorridito il televisore fissato a una parete del locale mentre un visibilmente provato Walter Cronkite, uno dei più importanti *anchor man* della CBS dell’epoca, comunica ufficialmente ai telespettatori il decesso di Kennedy. Mentre Cronkite legge la notizia, la macchina da presa inquadra in modo ravvicinato il televisore, riprendendo a tutto schermo l’immagine televisiva fino a farla combaciare con i margini dell’inquadratura (FIG. 1). Come vediamo anche da questa breve descrizione, i frammenti del *Bulletin* (provenienti dagli archivi del canale televisivo) vengono trasferiti e interpolati all’interno di *JFK* nella loro “concretezza” segnica, entrando integralmente (e letteralmente) a far parte del suo “arredamento” diegetico. Parafrasando la definizione genettiana di intertestualità (Genette 1982, ed. 1997: 4), in questa sequenza ravvisiamo dunque la “copresenza” di due testi differenti, ovvero la “presenza effettiva” di porzioni di un testo giornalistico (veicolato nella diegesi di *JFK* da un apparecchio televisivo) all’interno del testo filmico. I frammenti del *Bulletin* che appa-





FIG. 1 – Un frammento del Bulletin CBS in *JFK - Un caso ancora aperto*.

iono in questa sequenza (e i molti altri frammenti di telegiornali d'epoca che punteggiano il racconto nelle sequenze successive) sembrano avere la finalità di rafforzare l'immediatezza e la trasparenza rappresentativa di *JFK*, radicandolo per così dire all'interno della realtà storica in cui è ambientato.

Passiamo ora a esemplificare le relazioni interdiscorsive, appoggiandoci a *Insider - Dietro la verità* (Michael Mann 1999). Questa pellicola racconta la vera storia del chimico Jeffrey Wigand (Russell Crowe), che viene licenziato dalla Brown & Williamson, la multinazionale del tabacco per cui lavora, dopo aver scoperto una pericolosa alterazione nella composizione chimica delle sigarette mirante a produrre maggiore dipendenza nei fumatori. Grazie al sostegno di Lowell Bergman (Al Pacino), cronista d'assalto della CBS, Wigand decide di denunciare pubblicamente l'accaduto, rilasciando un'intervista esplosiva al programma della CBS *60 Minutes* che porterà all'apertura di un procedimento giudiziario e alla chiusura della Brown & Williamson. Questa intervista viene accuratamente ri-prodotta all'interno di *Insider*, attingendo dalla registrazione televisiva le principali componenti semantico-sintattiche (spazi, attori, temi) in cui si articolava il suo piano del contenuto. Per esem-

pio, Crowe viene truccato e vestito in modo tale da assomigliare a Wigand; lo studio in cui nel film viene registrata l'intervista è arredato in modo simile a quello televisivo; le battute di dialogo rispettano, sintetizzandoli e semplificandoli, i contenuti della vera intervista trasmessa della CBS, ecc. Sul piano espressivo, questi elementi vengono inoltre (ri)manifestati attraverso le convenzioni del cinema drammatico hollywoodiano: commento musicale enfatico, moltiplicazione dei punti di vista, movimenti di macchina avvolgenti, avvicinamento al primo piano degli attori, e così via (FIG. 2). A differenza di quanto accade in *JFK*, dunque, il film di Mann non trasferisce al suo interno delle unità del testo di partenza ma solo i suoi principali contenuti discorsivi, decidendo di riarticolargli *ex novo* attraverso il linguaggio cinematografico.

Entrambi i casi che abbiamo visto finora rappresentano esempi di relazioni transtestuali "puntuali", poiché si appuntano sul trasferimento nel testo di arrivo di grandezze testuali delimitate. Nel terzo film che prendiamo velocemente in con-

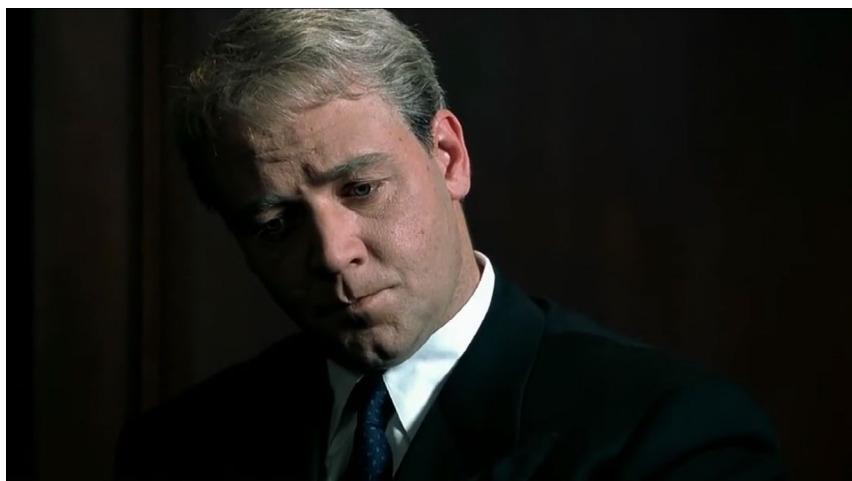


FIG. 2 – Il rifacimento hollywoodiano dell'intervista a Jeffrey Wigand in *Insider - Dietro la verità*.

siderazione, *REC* (Balagueró, Plaza 2007), troviamo invece un esempio di relazione transtestuale “estensiva”, che si declina sulla dimensione sistemica ed espressiva. Questo celebre horror spagnolo racconta la storia di Angela, una giovane reporter di una televisione locale di Barcellona incaricata di seguire per una notte un gruppo di pompieri in compagnia del cameraman Pablo. Quello che ci interessa sottolineare è che buona parte del piano dell’espressione di *REC* si fonda sul trasferimento dei codici di genere del reportage giornalistico, che nell’ultima parte del film vengono ibridati con quelli del cosiddetto *found footage horror*. Più precisamente, *REC* diegetizza all’interno del racconto il dispositivo tecnico-rappresentativo del video-reporting, riprendendone tanto i procedimenti espressivi (macchina a mano, continuità della ripresa, frontalità del piano, ecc.) quanto le convenzioni comunicative (sguardi in macchina, appellazioni, ecc.) (FIG. 3). *REC* non compie dunque un riferimento diretto e orizzontale a uno o più testi precedenti, ma allaccia una relazione estensiva con il sistema espressivo del genere-cronaca.



FIG. 3 – La diegettizzazione del dispositivo del video-reporting in *REC*.

#### 4. *La visualità contemporanea*

Nel paragrafo precedente, abbiamo abbozzato una veloce panoramica di alcune delle relazioni allacciate dal cinema contemporaneo nei confronti della cronaca, scegliendo di soffermarci sugli elementi linguistico-strutturali che fondano tali relazioni a livello formale. Nella seconda parte di questo contributo, ci concentreremo invece sulle modalità con cui il cinema contemporaneo riafferma e riautentica la “realtà” (il *legame* con la realtà) degli eventi di cronaca che trasferisce al suo interno. In particolare, inquadreremo tali questioni all’interno di un dibattito centrale negli odierni *film* e *media studies*: quello relativo all’emersione nel cinema degli ultimi anni di nuove strategie estetiche realiste che si contrappongono alla “crisi” della referenzialità tipica dell’epoca post-moderna e post-mediale. Come vedremo, il cinema contemporaneo trova proprio nella rappresentazione dei fatti di cronaca uno dei principali luoghi di elaborazione di queste nuove estetiche (Coviello 2015), non a caso miranti a (ri)stabilire un “contatto sensibile, immediato, fenomenologicamente denso con la realtà” (Malavasi, Fassone 2015: 174). Anzitutto, tentiamo però di contestualizzare meglio tali questioni.

L’episteme visuale contemporanea sembra trovarsi all’incrocio di due specifici processi storico-culturali: la piena realizzazione della “*koiné* postmoderna”; e l’avvento della “condizione post-mediale”. Il primo processo è stato indagato di recente da Maurizio Ferraris (2012). In massima sintesi, Ferraris sostiene che la realizzazione del postmoderno ha determinato la nascita di quello che egli chiama “*realitysmo*”, cioè di un nuovo regime epistemologico, dominante in ambito televisivo e nel *reality show*, fondato sulla deoggettivazione e sull’*onirizzazione* della realtà. Di conseguenza, per Ferraris “il postmoderno realizzato si manifesta in un utopismo violento e rovesciato”, all’interno del quale “viene revocata qualsiasi autorità al reale, e al suo posto si imbastisce una quasi-realtà con forti elementi

favolistici” (24). Parallelamente all’emersione del realitysmo, la rivoluzione digitale ha radicalmente modificato la fisionomia dei media novecenteschi *tout court*, dando origine a quella che Ruggero Eugeni definisce la “condizione post-mediale” (2015). Nella prospettiva dello studioso, la digitalizzazione ha portato i dispositivi medialità a “de-individualizzarsi” e a integrarsi “perfettamente ad apparati sociali in linea di principio non medialità”, rendendo ormai impossibile “stabilire cosa è mediale e cosa non lo è” (28). Né è più possibile definire “quando entriamo in una situazione mediale e quando ne usciamo” (28). Questa confusione fra cosa è mediale e cosa è sociale ha determinato per Eugeni la “naturalizzazione” dei media, correlata a suo avviso “a una profonda mutazione antropologica complessiva” (45). L’esperienza mediale (artificiale) e l’esperienza quotidiana (naturale), infatti, sono diventate per così dire un “tutt’uno” inscindibile e indiscernibile, provocando tra le altre cose l’implosione (o il superamento) della differenza tra medium e realtà.

Una delle principali conseguenze del nuovo ordine della visione post-moderna e post-mediale è quella che Pietro Montani definisce l’“indifferenza referenziale” (2010: 21). Montani afferma infatti che nel contesto attuale il mondo “non riuscirebbe più a farsi sentire nella sua differenza e ci renderebbe pertanto indifferenti nei confronti della referenzialità dell’immagine” (22). In altri termini, il nostro giudizio sull’immagine “tende a disattivare la modalità del reale in quanto criterio di discriminazione, a vantaggio dei valori performativi dell’immagine stessa”, sottraendo al mondo “la sua capacità di farsi sentire secondo le modalità dell’incontro, dell’esplorazione, della provocazione” (23). Secondo Montani, questo processo “definisce lo statuto derealizzante dell’immaginario mediale [contemporaneo] e ne chiarisce l’essenziale tonalità anestetica” (23).

Un esempio emblematico (anzi, probabilmente l’esempio emblematico) di tale condizione visuale è fornito dalle tristemente celebri immagini dell’attentato terroristico al World Tra-

de Center di Manhattan dell'11 settembre 2001: "Si trattò di un fatto – si chiede Montani al riguardo – recepito nella forma di uno spettacolo trasmesso in diretta a uno sterminato pubblico di telespettatori o non piuttosto di un fatto che accadde in quella forma?" (7). Oltre a Montani, molti altri autori – come Marco D'Inoi (2008), Ruby Rich (2004) o Slavoj Žižek (2002) – hanno notato che la singolarità ripetitiva e anestetizzate delle immagini del crollo delle Torri Gemelle ne ha determinato, per così dire, l'usura semiotica, erodendone le capacità referenziali. Come afferma anche Massimiliano Coviello, tali immagini hanno prodotto "un ripiegamento del concetto di realismo verso un'ideologia della trasparenza, che si fonda sulla cancellazione delle tracce che hanno permesso la sua stessa costruzione. Cancellazione che concorre a un effetto di auto-evidenza, di appiattimento tra l'immagine e ciò che in essa è rappresentato" (2015: 11).

È opportuno domandarsi, ora, quale sia la posizione e la funzione del cinema all'interno di questo contesto. Ovviamente, il cinema è stato trasformato in modo profondo dai processi che abbiamo descritto sopra, tanto da spingere alcuni studiosi a ridefinirlo attraverso la nozione di "post-cinema" (Hagener, Hediger, Strohmaier 2016). A essere venuta meno, infatti, è stata la stessa definizione "ontologica" del cinema (Alonge, Carluccio 2015: 164), in quanto dispositivo caratterizzato da un rapporto privilegiato e indessicale con la realtà grazie alla sua base fotografico-pellicolare (Casetti 1993: 24). Da un lato, a partire dagli anni Ottanta, il cinema ha partecipato attivamente alla *koiné* postmoderna, "facendo cadere" la realtà al di fuori dell'immagine, per eleggere l'immagine stessa a unico orizzonte di (auto) riferimento" (Malavasi 2013: 58). Dall'altro, in seguito alla svolta digitale degli anni Novanta, è stato sottoposto a un duplice processo di "smaterializzazione" della sua dimensione tecnologica (a partire dalla pellicola) e di "deterritorializzazione" delle sue specificità linguistiche (Malavasi, Fassone 2015: 166).

Diversi studiosi (Fadda 2009; Menarini 2010; Malavasi 2013; Uva 2013) hanno osservato però che negli ultimi anni il cinema – o almeno alcune sue forme – sembra aver subito una sorta di *realistic turn*, di ritorno al reale, che lo ha portato a contrapporsi al regime vigente dell'indifferenza referenziale. Scrive al riguardo Luca Malavasi che, a partire dagli anni Duemila, il cinema tende a (e tenta di) “ristabilire i modi di un realismo attivo, contro quell'estinzione indifferente della capacità dell'immagine di far sentire la realtà [...] che caratterizza la visualità contemporanea” (2013: 59-60). In altri termini, tra le facoltà che il cinema oggi esercita (più e meglio di altri media) vi è proprio quella di sapere re-istituire “un rimando denso, problematico, dotato di efficacia simbolica al presente e alla realtà” (Malavasi, Fassone 2015: 172).

### 5. Tre strategie estetiche

Da quanto abbiamo detto, non stupisce dunque che la rappresentazione degli eventi di cronaca fornisca al cinema uno dei campi di applicazione (e dei banchi di prova) privilegiati per ricostruire un rapporto strutturato tra immagine e realtà. Ovviamente, tale rapporto non si declina più “secondo i crismi del vecchio principio di realtà” (Fadda 2009: 38), ma si fonda su nuove strategie di autenticazione aggiornate all'episteme visuale contemporanea. Nello specifico, tre sembrano essere le principali strategie estetiche attraverso cui il cinema degli anni Duemila tenta di riattestare la realtà dei fatti di cronaca, (ri)appropriandosi a suo modo delle potenzialità dei format e dei linguaggi digitali. Reimpiegando liberamente la terminologia corrente, definiremo queste strategie: “ipermediale”, “ipomediale” e “intermediale”.

Cominciamo a soffermarci sulle strategie ipermediale e ipomediale, che sembrano fornire due opposte incarnazioni del realismo digitale. Entrambe condividono l'obiettivo di (ri)sta-

bilire un “rapporto attivo [...] tra spettatore, immagine e realtà” (Malavasi, Fassone 2015: 172), evitando “le fughe tanto nel mero descrittivismo, quanto nell’immaginifico consolatorio” (Malavasi, Fassone 2015: 174). Marcatamente differenti, però, appaiono i procedimenti tecnico-espressivi che le sostanziano. La strategia ipermediale impiega immagini di alta qualità tecnica (e stilistica), magnificando le facoltà (ri)costruttive del digitale per fornire allo spettatore un’esperienza immersiva ed “estatica” della realtà (2013: 45).

Pensiamo per esempio a *World Trade Center* (Oliver Stone 2006), film che racconta la vera storia di alcuni poliziotti che furono sepolti vivi dalle macerie della Torre Sud. Nella sequenza successiva al crollo della Torre, la macchina da presa penetra all’interno delle rovine alla ricerca dei poliziotti sopravvissuti. Dopo essersi soffermata sui loro volti impolverati e sofferenti, la camera compie una vertiginosa carrellata verticale, ergendosi lentamente al di sopra di Ground Zero fino a inquadrare in *plongée* le rovine del World Trade Center. Dopo qualche secondo, uno stacco ci trasporta sopra Manhattan, inquadrata attraverso una ripresa aerea (FIG. 4); subito dopo, un secondo stacco ci spinge ancora più in alto, a costeggiare un satellite in orbita sopra la Terra. Come vediamo, la strategia ipermediale sembra avere dunque due finalità specifiche. Anzitutto, mira “a catturare l’evento nella sua piena visibilità” (Casetti 2015: 121), offrendo allo spettatore un articolato quadro “panottico” degli avvenimenti attraverso punti di vista non-antropici; inoltre, punta a “riscaldare” le immagini (in accezione McLuhaniana) (McLuhan 1964), al fine di intensificare la risposta sensoriale dello spettatore nei confronti degli eventi.

All’estremo opposto della strategia ipermediale, troviamo la strategia ipomediale. Legata a “un’estetica ‘del brutto’ [...] e a una retorica amatoriale e *candid*” (Malavasi 2013: 76), tale strategia impiega immagini “povere”, a bassa definizione e di scar-





FIG. 4 – La macchina da presa si solleva su Ground Zero in *World Trade Center*.

sa qualità tecnica, per fornire alla rappresentazione dell'evento di cronaca "un'aura di autenticità, di documento e di testimonianza" (Perniola 2014: 162). Troviamo un ottimo esempio di strategia ipomediale in *Redacted* (De Palma 2007), film ispirato ai fatti avvenuti a Mahmudiyah nel 2006, quando cinque soldati americani di stanza presso una cittadina irachena violentarono una quattordicenne e ne bruciarono il corpo dopo averla uccisa insieme a tutta la famiglia. *Redacted* è interamente composto da immagini di natura metadiegetica catturate dai più disparati dispositivi *interni* all'universo narrativo: l'handycam con cui un soldato registra il proprio diario; le videocamere di sorveglianza del campo militare; la telecamera utilizzata da due documentaristi francesi; le webcam dei computer portali impiegati dai soldati per parlare via Skype con i loro familiari; le microcamere montate sugli elmetti indossati dai soldati in missione. In tutti i casi, ci troviamo davanti a immagini caratterizzate da uno statuto "opaco", fondate su punti di vista par-

ziali e limita(n)ti, e da forti componenti auto-riflessive (FIG. 5). Come osserva Francesco Casetti, però, questa tipologia di immagini ha un'ambizione più grande di quella di far vedere (e capire) "bene", mirando invece a "raffigurare un evento dall'interno, nel suo svolgimento, per come è esperito da qualcuno che vi prende parte" (2015: 119).



FIG. 5 – Un'immagine da una telecamera di sorveglianza in *Redacted*.

In questo senso, la strategia ipomediale punta a ricostruire "un'esperienza di partecipazione diretta alla scena", implicando "un atto di presenza testimoniale" che si declina più sulla dimensione percettiva che su quella cognitiva (Malavasi 2013: 76). Se insomma la strategia ipermediale vuole far *vedere* la realtà, ricostruendola nella sua totalità per così dire ontologica, la strategia ipomediale intende invece far *sentire* la realtà nel suo carattere fenomenologicamente irrisolto e frammentario.

La terza strategia estetica impiegata da cinema contemporaneo per rappresentare e ri-presentare al suo interno i fatti di cronaca è quella intermediale, che in un certo senso rappresenta

al contempo una sintesi e un superamento delle prime due. Diciamo anzitutto che, con il termine “intermediale”, intendiamo qui l’incontro/scontro tra “le diverse componenti mediali e i diversi formati tecnici delle immagini audiovisive” (Montani 2010: 24). Secondo Montani, quella intermediale è la strategia più potente di cui dispone il cinema per contrastare l’indifferenza referenziale che caratterizza la visualità contemporanea. Presupposto di tale strategia è “che, solo muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell’immagine [...] e tra le sue diverse forme discorsive (fanzionale e documentale, per esempio), si possa rendere giustizia all’alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono” (XIII).

Un esempio emblematico di strategia intermediale è rappresentato da *Valzer con Bashir* (Folman 2008), film che ricostruisce il difficile processo di elaborazione del passato traumatico da parte di un soldato israeliano che ha assistito al massacro di Sabra e Shatila nel 1982. Nell’ultima scena del film un gruppo di donne mussulmane percorre urlando un vicolo. Alcune di loro portano dei bambini feriti in braccio. La macchina da presa riprende le donne di schiena, muovendosi insieme a loro (quasi fosse *una* di loro) fino sbucare in una piazza dove due giovani soldati israeliani sono di guardia a un check point. La macchina da presa continua velocemente ad avanzare, lasciandosi alle spalle le donne per avvicinarsi al volto impietrito di uno dei soldati (il protagonista), mentre fissa intensamente davanti a sé (FIG. 6). Dopo qualche momento, un raccordo sullo sguardo permette anche allo spettatore di vedere quello che il soldato sta fissando. Le donne vengono finalmente riprese in modo frontale, mentre disperate indicano alla macchina da presa le decine cadaveri martoriati che riempiono le strade. Queste ultime inquadrature determinano una forte cesura nella composizione audiovisiva del film. Fino al primo piano del solda-



FIG. 6 – Il primo piano del soldato in *Valzer con Bashir*.

to, infatti, *Valzer con Bashir* è interamente composto da disegni animati dal tratto fortemente stilizzato. Le immagini successive che documentano il massacro di Sabra e Chatila, e con cui il film si conclude, provengono invece da un reportage televisivo realizzato dall'emittente britannica BBC subito dopo il massacro (FIG. 7).

Questa scena unisce quindi immagini finzionali di animazione a immagini giornalistiche dal vero, costringendo lo spettatore a prendere anziutto atto (e coscienza) della loro materialità. Nonostante infatti vengano in qualche modo diegetizzate all'interno del film, le immagini della BBC esprimono una radicale alterità linguistica, che provoca nello spettatore un effetto di straniamento e distanziamento metalinguistico quasi brechtiano. Al contempo, tale meccanismo porta a ri-caricare di un forte valore referenziale le immagini del massacro, rigenerandone il potere di "riagganciare il fatto reale" (Montani 2010: 9). In altre parole, lo spettatore viene prima portato a rapportarsi alle immagini *in quanto* immagini; e poi viene sollecitato a ricondurre tali immagini a un fatto realmente accaduto, di

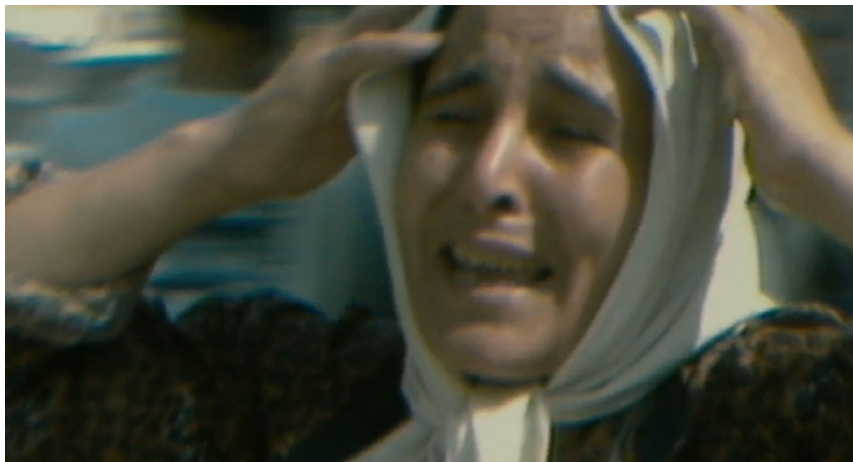


FIG. 7 – Il reportage BBC sul massacro di Sabra e Shatila.

cui esse rappresentano – *proprio* perché immagini – una traccia documentale. In questo senso, la strategia intermediale sembra lavorare su due dimensioni strettamente interrelate. Da un lato, sottopone le immagini a un processo di “de-naturalizzazione”, facendo criticamente riemergere la loro natura discorsiva e materiale, e sollecitando dunque “nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato” (Montani 2010: 13). Dall’altro, e correlatamente, sottopone le immagini a un processo di “referenzializzazione”, rilanciando “la loro capacità di farsi esperire come una testimonianza del fatto reale e non della sua epifania mediale” (8).

## 6. Conclusioni

In questo articolo abbiamo tentato di fornire alcuni spunti per l’analisi delle relazioni tra dispositivo cinematografico e cronaca. Come abbiamo visto, il cinema contemporaneo stabilisce con la cronaca un rapporto complesso, che si declina anzitutto in una articolata serie di pratiche di trasferimento, tradu-

zione e rifacimento linguistico-discorsivo. In molti casi, però, il cinema non si accontenta di impiegare le notizie di cronaca come semplici “testi fonte” da riattualizzare liberamente, e con cui stabilire dunque delle pure relazioni di filiazione genetica. Al contrario, la rappresentazione dei fatti di cronaca fornisce al cinema contemporaneo un campo di sperimentazione espressiva in cui mettere a punto nuove estetiche realiste capaci di riattestare il legame tra spettatore, immagine cinematografica e realtà all’interno del panorama visuale e mediale nato dopo la rivoluzione digitale.

#### BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alonge, Giaime; Carluccio, Giulia (2015), *Il cinema americano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza.
- Barbano, Alessandro (2012), *Manuale di giornalismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Barthes, Roland (1964), “Structure du fait divers”, *Essais critiques*, trad. it. a cura di Lidia Lonzi, “Struttura del fatto di cronaca”, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966: 230-38.
- Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani.
- Casetti, Francesco (2015), *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press.
- Cattrysse, Patrick (2014), *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*, Antwerp-Apeldoorn, Garant Publishers.
- Coviello, Massimiliano (2015), *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari.
- De Saussure, Ferdinand (1916), *Cours de linguistique générale*, trad. it. a cura di Tullio De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1967.

- Dinoi, Marco (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media. La memoria. Il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
- Eugeni, Ruggero (2015), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola.
- Facchinetti, Roberta (2015), *Dizionario giornalistico Italiano-Inglese*, Torino, G. Giappichelli Editore.
- Fadda, Michele (2009), *Il cinema contemporaneo. Caratteri e fenomenologia*, Bologna, ArchetipoLibri.
- Ferraris, Maurizio (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, trad. it. a cura di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Greimas, Algirdas; Courtés, Joseph (1986), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, ed. Paolo Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Hagener, Malte; Hediger, Vinzenz; Strohmaier, Alena, eds. (2016), *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London, Palgrave Macmillan.
- Hjelmslev, Louis (1943), *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, trad. it. a cura di Giulio C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Lorusso, Anna Maria; Violi, Patrizia (2004), *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza.
- Malavasi, Luca (2013), *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Torino, Kaplan.
- Malavasi, Luca; Fassone, Riccardo (2015), "Dopo il postmoderno: il cinema contemporaneo", *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, eds. Carluccio, Giulia; Malavasi, Luca; Villa, Federica, Roma, Carocci: 159-192.
- Marrone, Gianfranco (1998), *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi*, Roma, Meltemi.

- Menarini, Roy (2010), *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano, 2001-2010*, Recco, Le Mani.
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, trad. it. a cura di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Perniola, Ivelise (2014), *L'era postdocumentaria*, Udine-Milano, Mimesis.
- Popović, Anton (1975), *Teória uměleckého prekladu*, trad. it. a cura di Daniela Laudani e Bruno Osimo, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006.
- Rich, Ruby (2004), "After the Fall: Cinema Studies Post-9/11", *Cinema Journal*, 48/2: 109-15.
- Salles, Daniel (2012), "L'Irrésistible attraction du fait divers", *La Presse à la une*, <<http://expositions.bnf.fr/presse/arret/08.htm>> [27/04/2018]
- Sanders, Julia (2005), *Adaptation and Appropriation*, London-New York, Routledge.
- Uva, Christian (2013), "L'immagine dal calco al calcolo", *Fata Morgana*, 21: 39-46.
- Wolf, Mauro (1985), *Teorie della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani.
- Zecca, Federico (2009), "La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica", *E/C*, <<http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php>> [27/04/2018].
- (2011), "Videogame goes to the movies. La traduzione cinematografica del videogioco", *Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, eds. Mandelli, Elisa; Re, Valentina, Venezia, Terra Ferma: 26-39.
- (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum.
- (2015), "Le relazioni tra i media nell'epoca della convergenza", *Fata Morgana*, 26: 203-15.



Žižek, Slavoj (2002), *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, trad. it. a cura di Piero Vereni, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2017.

#### FILMOGRAFIA

*JFK - Un caso ancora aperto (JFK)*, Dir. Oliver Stone, USA, 1991.

*Insider - Dietro la verità (The Insider)*, Dir. Michael Mann, USA, 1999.

*REC (Id.)*, Dir. Jaume Balagueró, Paco Plaza, Spagna, 2007.

*World Trade Center (Id.)*, Dir. Oliver Stone, USA, 2006.

*Redacted (Id.)*, Dir. Brian De Palma, USA, 2007.

*Valzer con Bashir (Vals Im Bashir)*, Dir. Ari Folman, Israele-Germania-Francia, 2008.



VARIA

a cura di

Annamaria Corea, Angela Di Benedetto e Savina Stevanato



ROLAND BÉHAR

*“Horrísimo”: andanzas y fortuna de un neologismo,  
de Camões a Vallejo\**

1. *“Horrísima”, ¿un neologismo de César Vallejo?*

Desde la publicación de *Trilce* (1922), es habitual considerar que la excepcional singularidad del poeta peruano César Vallejo (1892-1938) deriva entre otras cosas de su creatividad verbal fuera de lo común. Libro de vanguardia, *Trilce* se considera como una de las propuestas poéticas más radicales de la lengua española. Numerosas palabras de este poemario han suscitado la admiración de generaciones de lectores y contribuyeron poderosamente a la renovación del lenguaje poético del siglo XX. El mismo título, *Trilce*, es uno de los mejores ejemplos de este tipo de palabras<sup>1</sup>. De ahí que cuando, en obras posteriores de Vallejo, el lector se encuentra también con palabras que parecen creaciones del vate peruano, las juzgue igualmente novedosas. Es éste, en especial, el caso de una palabra que ocupa un lugar destacado en el último de los poemarios de Vallejo, el desga-

\* Reciban desde aquí Hélio J. S. Alves, Mercedes Blanco e Ina Salazar mis más sinceros agradecimientos por su lectura de una primera versión de este trabajo.

rrador *España, aparta de mí este cáliz: horrísima*. Según se verá, “horrísima” no es para nada un neologismo vallecano, y si se le atribuye esta invención, solo es por efecto de la reputación del poeta.

“Horrible”, “horriblemente” y “horrendo” son palabras frecuentes en Vallejo: después de dos apariciones en *Los Heraldos negros* de 1918 (*Romería*: “como una gualdrapa horrenda”, y *Desnudo en barro*: “Como horribles batracios...”), aparecen repetidas veces en su obra de madurez. Así, en los poemas LX (“esta horrible sutura...”) y LXIV (“donde todo duerme horrible mediatinta”) de *Trilce*, en los *Poemas en prosa* (*Algo te identifica*: “Horrible medialuna, convexa y solar...”), en *Poemas humanos* (*Piensan los viejos asnos*: “aquel horrible filamento lujoso...”, *Panteón*: “la vida es/ implacablemente,/ imparcialmente horrible...”, *La Rueda del hambriento*: “y ya no tengo nada, esto es horrendo...”, *Los desgraciados*: “pues es horrible/ cuando le cae a uno la desgracia...”, ¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino...: “rematando en horrendos metaloides...”, *La paz, la abispa, el taco, las vertientes*: “Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo...” y *El alma que sufrió de ser su cuerpo*: “Tú sufres, tú padeces y tú vuelves a sufrir horriblemente...”).

Ninguno de estos tres términos – “horrible”, “horrendo”, o “horriblemente” – aparece sin embargo en el último de los libros poéticos de Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz* (1938). El detalle, significativo, podría parecer paradójico, cuando se sabe todo el horror de la guerra de España al que el poeta busca responder con la fuerza de su inspiración poética. Un único lexema del horror aparece, en la estrofa central del sobrecogedor *Invierno en la batalla de Teruel*:

¡Y horrísima es la guerra, solivianta,  
lo pone a uno largo, ojoso;  
da tumba la guerra, da caer,  
da dar un salto extraño de antropoide!

Tú lo hueles, compañero, perfectamente,  
 al pisar  
 por distracción tu brazo entre cadáveres;  
 tú lo ves, pues, tocaste tus testículos, poniéndote rojísimo;  
 tú lo oyes en tu boca de soldado natural.

“Horrísima” abre el primer endecasílabo, como un desgarrero que afecta hasta la misma pronunciación. El verso, con su cadencia heroica, invierte el orden esperable de los términos y, en vez de un enunciado banal (“la guerra es horrrísima”) o incluso trivial (“la guerra es horrible”), reproduce el horror en la misma dicción del poema. El poeta ha ido acrecentando la expresividad del verso, ya que “horrrísima” es el resultado de las correcciones de formulaciones anteriores, en las que el epíteto empleado era “triste” (Vallejo 1997: 472) o “cruel” (Vallejo 1987: 256; véase aquí la FIG. 1):

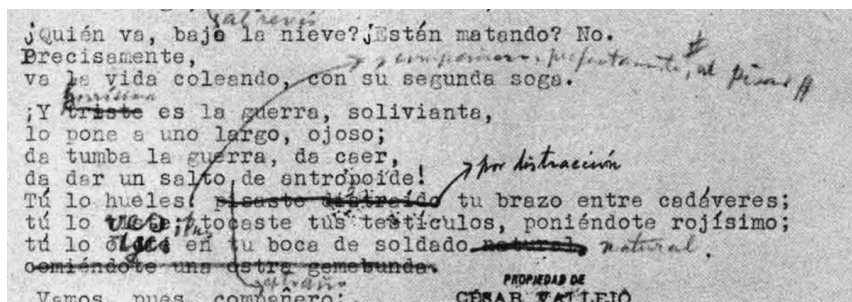


FIG. 1 – Detalle del manuscrito de *Invierno en la batalla de Teruel* (Vallejo 1968: 468).

Si la fórmula “Y+adjetivo” se deja hallar en otros poemas de Vallejo<sup>2</sup>, cobra aquí un relieve especial, merced a la introducción de un término, “horrrísima”, que en apariencia es una invención del poeta. Debido a la reputación de su inventiva lé-

xica desde *Trilce*, este efecto ha sido atribuido por la crítica a la creación de un neologismo, “atrevido superlativo irregular”, en palabras de Giovanni Meo Zilio (derivado de “horridísima”)<sup>3</sup>, o síncope de “horr(oros)ísima”, según la registra – no sin prudencia – Mario García-Page:

Es posible igualmente que “horrísima” sea tan solo el término resultante de efectuar una operación de síncope (casi una “haplografía”) sobre el superlativo “horr(oros)ísima”. Pero el contexto admite que, aun también por síncope, se trate de un cruce de “horroroso” con “horrisona”, con el sufijo de superlación [(“con ruido que causa horror”)] (1994: 151).

Si bien se podría explicar así el origen del término, éste no era, sin embargo, tan nuevo como se podría pensar. De hecho, distaba mucho de ser una creación *ad hoc* de Vallejo, ya que su existencia se deja comprobar en la lengua castellana desde finales del siglo XVI.

Es más: la palabra ya asoma en un pasaje anterior del propio Vallejo, en la prosa de *La danza del Situa (Cuentos extranjeros)*, publicado en *La Voz*, Madrid, 17 de junio de 1931. Resulta de interés el contexto en que asoma la palabra, porque abre la pista de su proveniencia – épica, según se verá en lo que sigue –:

En la mañana de aquel día del Situa, en contra de los cálculos astronómicos registrados en el “Kalasasaya”, el aire se enrareció de repente y todo quedó oscuro, como si la noche cayese. El “yllapa” cruzó el espacio y siguió un “horrísimo” sacudimiento de tierra. Cayeron algunos muros y techumbre. Un anciano quedó muerto en medio de la calle. Lloraban las madres y en sus brazos gemían los niños, arañando los senos maternos. Muchas esposas dieron a luz violentamente criaturas dormidas para siempre. En el Hurin-Cuzco salió una doncella enloquecida y se arrojó al río Huatanay.



El terror de los quechuas no tuvo límites. Salían todos de sus viviendas a las plazas ululando de miedo y clamando al “yllapa” para que cesase en su cólera. La ciudad se conmovió en un inmenso espasmo de pavor (Vallejo 2007: 369).

En este inicio de relato, el horror empieza precisamente con la aparición de la palabra “horrisimo”. Siendo el primer epíteto de la descripción de la visión terrorífica, se irá cargando con todos los matices que desgranarán las líneas subsiguientes. Y es que la palabra difícilmente se deja definir, en este pasaje como en muchos otros que se van a examinar a continuación. ¿Significa “horrisimo” simplemente horrible, o cabe añadirle el sentido de “algo que produce un sonido horrible”, como sinónimo de “horrisono”? Probablemente no se limite a ello, sino que añade otro matiz: lo “horrisimo” es lo terrible de origen sobrenatural. Un casi-sinónimo podría ser entonces, quizás, “infernol”. El surgimiento del “yllapa”, forma indígena de Santiago Matamoros, es de hecho una aparición divina e inquietante, que justifica el empleo de tamaño epíteto.

Escribe Javier Domínguez García respecto a la figura del yllapa:

En la zona central de los Andes el dios *Yllapa* se asociaba con el trueno y el relámpago, que reinaban sobre las comunidades indígenas no incaicas. [...] El proceso mediante el cual el apóstol Santiago llegó a identificarse con el dios *Yllapa* no es muy evidente, pero sí cabe decir que fue esta imagen, que cabalgaba bordada en los estandartes de las banderas cristianas provocando la muerte bajo el trueno de los cañones y el ruido impetuoso de los cascos de los caballos, la que finalmente quedó sedimentada en la vida de los pueblos andinos (2008: 100).

Y cita un pasaje de Felipe Guamán Poma de Ayala sobre esta asimilación:

Santiago Mayor de Galicia, apóstol de Jesucristo, en esta hora que estaban acercados los cristianos, hizo otro milagro Dios, muy grande, en la ciudad del Cuzco [...]. Como rayo cayó del cielo a la fortaleza del Inca llamada Sacsa Guaman, que es *pucura* del Inca, arriba de San Cristóbal. Y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído *yllapa*, trueno y rayo del cielo [...] y así bajó el señor Santiago a defender a los cristianos. Dicen que vino encima de un caballo blanco [...] y el santo todo armado [...] y su bandera y su manta colorado y su espada desnuda y que venía con gran destrucción y muerte [para] muy muchos indios y desbarató todo el cerco de los indios a los cristianos que había ordenado Manco Inca y que llevaba el santo mucho ruido y de ello se espantaron los indios [...] y desde entonces los indios al rayo lo llaman y le dicen Santiago (Poma de Ayala 1980: 17, citado por Domínguez García 2008: 100-01 – se corrigen algunos pasajes).

Resulta interesante, además, apuntar que en la versión completa de la novela *Hacia el reino de los Sciris* (escrita entre 1924 y 1928, pero de publicación póstuma, en 1944), Vallejo integra este breve pasaje en el conjunto más amplio: el capítulo “Bizancio, longitud occidental”. En esta versión, sustituye la frase “El ‘yllapa’ cruzó el espacio y siguió un horrísimo sacudimiento de tierra” con “El yllapa cruzó el espacio y siguió un “horrísono” sacudimiento de tierra” (Vallejo 2007: 223). Queda abierto saber si “horrísimo” era la primera versión, y que el poeta la cambió a la hora de perfeccionar la versión completa, o si, más bien, podría haber escrito en un primer momento “horrísono” y que, a la hora de entregar un breve extracto para su publicación en *La Voz*, en 1931, lo retocaría para poner la palabra más expresiva “horrísimo”. En todo caso, se observa como una vacilación, en el tratamiento de la palabra, que conviene interpretar a la luz de su tradición, que nunca ha llegado a integrarla completamente al patrimonio lexicográfico castellano.

## 2. “Horrísimo”, ¿un error tipográfico?

La amplia difusión del término “horrísimo/a” se debe en realidad al éxito del gran poema épico portugués, *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões y, más concretamente, a un error tipográfico que prosperaría no en portugués, donde se le corregiría rápidamente, sino entre los admirativos lectores castellanos de la misma época.

En la edición *princeps* del gran poema que canta las glorias de Vasco da Gama y la conquista de las Indias, se lee la estrofa 96 del canto segundo como sigue:

Com hum redondo emparo alto de seda,  
numa alta et dourada astea enxerido,  
hum ministro aa solar quentura veda,  
que nam offenda et queime o Rei sobido:  
musica tras na proa estranha et leda,  
de aspero som, horrissimo ao ouvido:  
de trombetas arcadas em redondo,  
que sem concerto fazem rudo estrondo  
(Camões 1572: fol. 35v)<sup>4</sup>.

En lo que alcanzo, he aquí la más antigua ocurrencia de este término, en un contexto especialmente propicio para su uso. Muchas de las reediciones antiguas, pero no todas, de *Os Lusíadas* mantienen esta lección, en especial las numerosas de Crasbeeck, en Lisboa, a partir de 1607, 1609, 1626, 1631, 1644, 1651, 1669, 1670, 1720 – que, según Reinhardstoettner (Camões 1874: “Zur Textkritik der Lusiaden”, § 4), siguen con relativa fidelidad la edición de 1572<sup>5</sup>.

Otras ediciones, sin embargo, y desde el siglo XVII, corrijen “horrissimo” y prefieren “horrissono”, palabra de rancio abolengo poético, en latín como en las lenguas vernáculas. La primera de ellas parece ser la edición de *Os Lusíadas* realizada por Manuel Corrêa, en 1613, que explica, en su nota: “Som ho-

rrisono'. Som espantoso, & que faz estrondo" (Camões 1613: fol. 61v). Del mismo modo, Manuel de Faria i Sousa aplica tácitamente la enmienda, explicando tan solo que "Débase notar, que en estos 4 versos con que describe la música de aquel género de trompetas, parece se está oyendo el propio ruido dellas; y en particular el segundo dellos, *De aspero som horrisono ao ouvido*, porque el mismo número del verso está áspero" (Camões 1639: col. 528).

Un lugar destacado merece, en la discusión de la lección "horrisono vs. horris[s]imo", la ya mencionada edición de *Os Lusíadas* por Reinhardstoettner (1874). Señala, en el aparato crítico (Camões 1874: 55), que "horrísono" es la lección de G, L, M y R, es decir, de muchas de las ediciones del siglo XIX<sup>6</sup>. En su tesis sobre el texto de *Os Lusíadas*, Reinhardstoettner ofrece unas consideraciones más detalladas sobre el término. Al tratar de las palabras que Francisco José Freire menciona en el *Diccionario preliminar* de su *Diccionario poético* como "vozes novas estranhas tiradas da linguagem que inventáram os poetas Latinos", menciona los adjetivos compuestos, como "grandiloquo", "horrisono", "altisono", "fatidico", "undivago", y escribe, en una nota especialmente dedicada a "horrísono", que habría que preferir "horrisono"<sup>7</sup>. Según Reinhardstoettner, pues, hay que considerar que "horrissimo" carece de cualquier fundamento etimológico y que, además, "horrisono" conviene mejor para un "som aspero". Sin embargo, después de esta argumentación a favor de "horrísono", edita dos años después, en 1874, "horrissimo", reformulando levemente la argumentación de su nota<sup>8</sup>. El cambio de adjetivos<sup>9</sup> y de modos verbales<sup>10</sup> basta para darle la vuelta a la opinión que antes había expuesto, y añade, para rematar su decisión, que un buen poeta como Camões no podría incurrir en una falta de gusto tan evidente como la aposición de "horrisono" a "som", redundancia a la que conviene preferir "horrissimo"<sup>11</sup>. En última instancia, pues, es un

argumento de índole estilística el que logra convencer a Reinhardtstoettner de que "horrissimo" debe ser la lección correcta. Pero no faltaron críticos para mantener, pese a estas consideraciones, la necesidad de la enmienda<sup>12</sup>. En realidad, la cuestión permanecerá abierta, salvo si se encuentra un manuscrito de puño y letra de Camões que zanje la cuestión a favor de una u otra lectura. Bien es cierto que la lección enmendada, "horrisono", tendría a su favor el hecho de que, por un lado, goza de una larguísima tradición clásica<sup>13</sup> y que, por otro lado, ha sido empleado al menos una vez más por Camões, cuando escribe, apenas cuatro estrofas más tarde (II, 100, v. 5): "As bombardas horrisonas bramavan". A favor de esta lección podría abogar, asimismo, que "horrissimo" se podría explicar con suma facilidad como lectura errónea, por el cajista, de un "horrisono" escrito con pluma<sup>14</sup>.

Por su raíz léxica, la palabra "horrísimo" entronca pues con un campo semántico que las poéticas del Renacimiento afecionan especialmente para la evocación de la *asperezza* heroica. Quizás solo fuera, inicialmente, un desliz tipográfico, pero su difusión fue favorecida, a lo largo de los siglos posteriores, por las resonancias épicas del término<sup>15</sup>. Es precisamente Camões quien formula esta exigencia sonora del género épico, en el exordio de sus *Lusiadas* (I, 4-5):

E vos Tágides minhas, pois criado  
tendes em mí um novo engenho ardente  
se sempre em verso humilde, celebrado  
foi de mi vosso rio alegremente,  
dai-me agora um som alto e sublimado,  
um estilo grandíloco e corrente,  
por que de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me uã fùria grande e sonora...<sup>16</sup>

### 3. “Horrísimo”: primeros éxitos castellanos

Bien sea “horrissimo” un neologismo creado en portugués por el vate de *Os Lusíadas*, bien sea un error tipográfico que convendría enmendar, lo cierto es que el éxito inmediato del poema, tanto en Portugal como en España – estando ambos países unidos bajo un mismo mando, entre 1580 y 1640 –, le aseguró al texto y, especialmente, a sus novedades léxicas, una fama que las hizo aceptar rápidamente. Curiosamente, ninguna de las tres versiones castellanas de finales del siglo XVI de *Os Lusíadas* conservaron la palabra “horrísimo”: ni la de Benito Caldera, de 1580<sup>17</sup>, ni la de Luis Gómez de Tapia, publicada a finales del mismo año 1580<sup>18</sup>, ni, por fin, la de Enrique Garcés, de 1592<sup>19</sup>, lo cual tendería a demostrar que para un lector atento de la época “horrisono” parecía preferible. Tampoco conservarían “horrissimo” los traductores del siglo XIX – pero esto sorprende menos –: Lamberto Gil, en 1818<sup>20</sup>, o el Conde de Cheste, en 1872<sup>21</sup>.

Sin embargo, la renovación del lenguaje poético que causó en España la lectura de *Os Lusíadas* – renovación observable hasta en poetas del calibre de Luis de Góngora<sup>22</sup> –, trajo consigo el uso del epíteto “horrísimo/a”, hasta entonces desconocido. Bajo el efecto probable de la lectura no de las traducciones de Camões, sino del texto portugués, la palabra empieza en efecto a asomar en textos castellanos de inspiración épica<sup>23</sup>. La primera ocurrencia que me haya sido posible ubicar se halla en la siguiente octava del tercer canto de la *Saguntina* de Lorenzo de Zamora:

La voz de Fermentado y el ruido  
 por la ciudad soberbia retumbando,  
 ser el difícil trance concluido  
 los niños y las vírgenes pensando.  
 Levantan un horrís[s]imo alarido  
 con voces la victoria celebrando,

y junto todo el sexu [sic] alharaquiento  
al muro sube a ver el vencimiento (1589: fol. 29r).

Revela a la perfección este fenómeno el ejemplo el *Cortés valeroso* (1588) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, a través de los cambios que conoce el texto para su reedición aumentada, editada en 1594 bajo el título *La Mexicana*. En el *Cortés valeroso*, el poeta había escrito los siguientes versos, con evidentes reminiscencias de Camões, pero transponiendo la palabra a la descripción no de un combate, sino de una tempestad – otro *locus classicus* de la poesía épica renacentista –:

Ven las lucientes Ursas retirarse,  
cubiertas de terror sus frentes bellas,  
y de un color horrible, y ceniciento,  
ocupado el celeste movimiento.

Con gran violencia “horrisono” bramando  
al mar se arroja el Aquilón furioso,  
al favorable viento desterrando,  
con son desacordado, y temeroso (1588: fol. 15r).

Ahora bien, este pasaje se ve ligeramente retocado en la reedición de 1594. En especial, “horrisono” queda substituido por “horrísimo” – ¿errata, corrección voluntaria con recuerdo de “As bombardas horrisonas bramavan” (*Os Lusíadas*, II, 100, v. 5, que, de hecho, se editaba a menudo, en el s XVI, con la errata “bramando”)? –:

Ven los Astros lustrosos ofuscarse,  
cubiertas de terror sus faces bellas,  
y de un color horrible ceniciento,  
ocupado el celeste movimiento.

Con gran pujanza “horrísimo” bramando,  
al mar se arroja el Aquilón furioso,

al favorable viento desterrando,  
con son desacordado, y temeroso  
(Lasso de la Vega 1594: fol. 10r).

Otro caso, algo posterior, sería éste, de 1623, en el que Francisco Hernández Blasco describe la lucha de los vientos en el medio de la tempestad, en el momento – terrible entre todos – de la muerte de Jesucristo, cuando el mundo pareció oscurecerse por completo:

Los Notos con los Euros forcejando,  
abren, y hienden el turbado seno,  
y en escuadrón “horríssimo” bramando  
taladra el agua un trueno, y otro trueno  
Las olas con las olas palmeando,  
siguen el Austro valido, y sin freno,  
el cual la blanca espuma al cielo echaba  
y el hondo abismo a veces demostraba (1623: 283<sup>24</sup>).

Este pasaje, evidentemente, compite con los celebérrimos versos de Virgilio (*Eneida*, I, 102 *sqq.*<sup>25</sup>). De nuevo, sin embargo, la asociación de “horríssimo” con “bramando” parece delatar una reminiscencia de *Os Lusíadas* II, 96, v. 6 (“De aspero som, ‘horrissimo’ ao ouvido”) y II, 100, v. 5 (“As bombardas horrisonas bramavan”), ya constatada en *La Mexicana* – si no es que se acuerda directamente del sintagma de Lobo Lasso de la Vega –, y que le permite al poeta competir con Virgilio para sobrepujarlo.

Pese a ello, el profundo apego del Siglo de Oro a la lengua clásica, al latín, impide la proliferación de la palabra “horríssimo/a”, que se sigue percibiendo como error frente a “horrisono”, derivado del latín “horrisonus”. Es a finales del siglo XVI-II, probablemente bajo el efecto de la estética de lo sublime del romanticismo incipiente, cuando la palabra vuelve a aparecer, con cierto éxito, en especial en el ámbito de la joven América independiente.



Asoma en España: en periódicos, en 1782<sup>26</sup>, en poetas como José María Blanco White, en 1799<sup>27</sup>, o José Ferrer, en 1845<sup>28</sup>; pero también se lee en el *Nuevo Mundo*, en el argentino Juan Cruz Varela<sup>29</sup>, en el mexicano Francisco González Bocanegra, en 1853<sup>30</sup>, o en el peruano Benjamín Vicuña Mackenna, en 1881<sup>31</sup>. Después de lo cual se multiplican las ocurrencias del término, en contextos ya no románticos, sino modernistas, como en Eduardo de Ory<sup>32</sup>, o vanguardistas, como en Enrique Jardiel Poncela<sup>33</sup>. En el contexto de la posguerra española, la palabra se encuentra aún, aquí y acullá, como en tal novela de Eduardo Blanco-Amor<sup>34</sup>, o en la *Presentación del VII Salón de los Once* (1949) por Eugenio d’Ors<sup>35</sup>, o en Colombia, en una novela costumbrista como *Gente maicera: mosaico de Antioquia la grande* (1950) de Benigno A. Gutiérrez<sup>36</sup>. Después, se atestigua aún en autores cuyos usos lingüísticos resultan, a esas alturas del siglo XX, francamente paseístas, como en Fernando Vizcaíno Casas<sup>37</sup>.

Incluso se hallan testimonios más recientes que confirman que la palabra empieza a percibirse como un resto de los tiempos de la colonia o de los entusiasmos de las liberaciones románticas del siglo XIX. Se da el caso en autores que califican el estilo del siglo XIX, como cuando Cintio Vitier escribe, a propósito de la poesía cubana del siglo XIX (*El obseso*):

Juan Ramón decía que el *Niágara* era un poema espantoso. Esto da risa, porque uno piensa cómo debió retumbar el torrente de palabras (eso sí: palabras vivas) en el oído hiperestésico de Juan Ramón. Lo cierto es que, después del horrísimo trueno de Zequeira, las retumbancias de Heredia y “la voz pavorosa en funeral lamento” de la Avellaneda, se apetece disfrutar de la calma y sencillez de la naturaleza: salir al campo, no al romántico paisaje de las grandes meditaciones, sino al campo lindo y tranquilo que, contrastado con la ciudad de provincia y como fondo de ella, cobra su mayor precio (1969, en Zaldívar 2014).

Y otro ejemplo lo brinda, más claramente, y con un tono irónico, el venezolano Salvador Garmendia, en *La vida buena*, cuando escribe, a modo de cierre de párrafo:

Y un día de mediados de 1947, un provinciano boca abierta pasaba por la esquina de Pajaritos, cuando casualmente levantó la cabeza y la vio. Era como la lágrima de un dinosaurio; el gran cojón de la era industrial que se mecía a 20 metros por encima de la calle, colgado del brazo de una grúa. La dimensión de este artefacto, así como los cuatro pisos de la fachada que se alzaba delante, correspondían a una escala de proporciones asombrosas y jamás vistas por el recién llegado. Pero el asombro se revirtió instantáneamente en pánico, cuando una tonelada de acero basculante se estrelló de frente contra la fachada del Hotel produciendo un *horrísimo* estruendo, como hubiera dicho un cronista de entonces (1995: 117, cursivas del autor).

#### 4. Conclusión

Son muchos los usos de “horrísimo/a” aquí examinados, y no cabe duda de que podrían ser más, pero bastan para dar una idea aproximada del origen, de los usos y de las connotaciones que la palabra fue adquiriendo en castellano desde finales del siglo XVI y hasta el momento en que Vallejo decidió emplearla en uno de sus últimos poemas.

El purista, apoyándose en la lección de los antiguos, siempre tenderá a preferir “horrísono” a “horrísimo”. Es obvia la tensión entre ambas palabras, observada tanto en las tachaduras de Vallejo, en los años 1920-1930, como en la historia de las ediciones de Camões, desde el siglo XVI. Cuando no se traduce por la simple elección de “horrísono”, esta tensión se deja detectar en la vacilación entre ambas formas, que hace que a menudo se condene “horrísimo” como simple errata<sup>38</sup>. Se da el

caso inverso, incluso, de un copista del siglo XIX de un texto de Bartolomé de Las Casas que, animado por las asociaciones que rodean en su tiempo el término "horrísimo", escribe "horrisono" en vez de "horrísimo"<sup>39</sup>.

Lo interesante, en este proceso, es que "horrísimo" tiende a ser, inicialmente, un estricto sinónimo de "horrisono", en cuanto epíteto del trueno, del mar o del cañón, es decir, de aquellos fenómenos acústicos que menos armonía y más ruido causan. Y en este sentido lo emplea también Vallejo, en *La danza del Situa*, cuando escribe "un 'horrísimo' sacudimiento de tierra", en vez de "un 'horrisono' sacudimiento de tierra". Cuando, en cambio, decide cambiar "triste" o "cruel" por "horrísimo", en *Invierno en la batalla de Teruel*, le añade algo al término que no estaba en las acepciones más frecuentes de la palabra: el horror ya no es sonoro, sino que, a través del morfema léxico "horr-" (que comparte con "horrible", "horriblemente", "horrendo" o – pero Vallejo no lo emplea –, "horroroso"), expresa lo inefable de la guerra. Sin ser un neologismo, se puede interpretar el uso de "horrísimo" por parte de Vallejo como un acto de creación poética de un neologismo semántico. Cuando decidió sustituir "triste" para escribir "Y horrísima es la guerra...", quizás sintiera que era palabra "como hubiera dicho un cronista de entonces", con resabios épicos de la época de las independencias; quizás, incluso, le pareciera algo *kitsch*; pero quizás, también, sintiera en el momento de su gesto, algo de aquel "inmenso espasmo de pavor" que suscitaba en los Andes el surgir del temido y temible illapa.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre esta palabra, véase el útil estado de la cuestión de Bravo (2000).

<sup>2</sup> Véase por ejemplo el poema IX de *Trilce*: “Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía”.

<sup>3</sup> Meo Zilio (2002: 84), pero ya anotaba el término en Meo Zilio (1967: 49).

<sup>4</sup> Se puede consultar la edición facsímil: Camões (1897), o el ejemplar digitalizado de la Biblioteca Nacional de Portugal, <<https://web.archive.org/web/20171112001207/http://purl.pt/1>>.

<sup>5</sup> Véanse por ejemplo Camões (1626: fol. 26v.) y Camões (1644: fol. 28r). Algunas ediciones del siglo XIX mantienen la misma lección, como Camões (1873: 38, que menciona, 226, la variante “e de outrem não sabido”, en vez de “horrisimo ao ouvido”, pero sin dedicarle ninguna nota al final, 260).

<sup>6</sup> G = Camões (1810 – edición dedicada a W. Von Humboldt); L = Camões (1834); M = Camões (1846); y R = Camões (1869).

<sup>7</sup> Véase Von Reinhardstoettner (1872: 30): “Bei diesem Worte ist auf die offenbar richtige Lesart von GKL hinzuweisen, welche II, 96 ‘horrisono do ouvido’ haben, statt *horrisimo* (A A B M [es decir, las dos primeras ediciones, de 1572, la de Craasbeck, 1631 y la de París, 1847]). Diese Lesart ist nicht nur an sich vorzuziehen, da *horrisono* besser von einem ‘som aspero’ gesagt wird, sondern auch etymol. richtiger. Der Superl. ‘*horrisimo*’ liesse sich mit *miserrimo* (V, 48), *asperrimo* (III, 34) nicht vergleichen, wenn auch ähnliche Beispiele von Abwerfung der Silben in der Mitte (z.B. *imigo* – was mit *Gendon* wohl auch VII, 8 zu lesen ist – *cuidosos* (III, 132) *is* = *ides* (IV, 91) den Ausfall der Silbe *di* hier zulässig machen könnten”.

<sup>8</sup> Véase Camões (1874: xxiv): “Bei diesem Worte ist auf die beachtenswerthe Lesart von GLMR hinzuweisen, welche II, 96 ‘*horrisono ao ouvido*’ haben, statt des gewöhnlichen *horrisimo*. Diese Lesart ist darum der Beachtung werth, weil *horrisono* von einem ‘*som aspero*’ gesagt werden kann und auch etymol. richtiger ist. Der Superl. ‘*horrisimo*’ lässt sich mit *miserrimo* (V, 48), *asperrimo* (III, 34) kaum vergleichen, wenn auch ähnliche Beispiele von Abwerfung der Silben in der Mitte (z.B. *imigo* – was *Gendron* (1759) auch VII, 8 liest – *cuidosos* (III, 132) *is* = *ides* (IV, 91), *lisonge* = *lisongeie* (IV, 106) u. dgl. den Ausfall der Silbe *di* hier zulässig machen”.

<sup>9</sup> Die offenbar richtige Lesart > die beachtenswerthe Lesart.

<sup>10</sup> Gesagt wird > gesagt werden kann; den Ausfall [...] zulässig machen könnten > den Ausfall [...] zulässig machen.

<sup>11</sup> Camões (1874: xxiv): “Das Hauptbedenken ist gegen die Zusammenstellung eines Substantives und Adjektives von gleichen Stamm (*sonus*) ‘*horrisono som*’ zu äussern”.

<sup>12</sup> Camões (1889, vol. 1: 321): “Freire de Carvalho escreveu, no v. 6, *horrisimo*; e na sua tabella de correccões, lembra *que conviria fazer-se ainda esta...* que já estava feita, desde 1613! Todos os editores de boa nota emendam; mas ha

ainda muito quem ame os erros typographicos! – Não deixa de ser curioso o modo por que alguns iam escrevendo esta lição, antes da publicada por Pedro de Mariz: até á de 1597, liam *horrissimo*; na de 1609, *horrísino*; e só a supposta de Manuel Corrêa, lê bem, *horrísono*”. Muy recientemente, Álvaro Júlio da Costa Pimpão escribe “*horrissimo* (II. 96. 6) é erro por *horrísono*, que aparece logo em II.100” (Camões 2000, “Prefácio”: xxx).

<sup>13</sup> Se recoge en el *Diccionario de autoridades* (vol. 4, 1734), s.v.: “HORRISONO, NA. adj. Lo que con su ruido cáusa horror y espanto. Es voz más usada en lo Poético. Viene del Latino *Horrisonus*, que significa lo mismo. CERV. Quix. tom. 1. cap. 20. Pareció descubierta y patente la misma cáusa, sin que pudiesse ser otra de aquel horrisono, y para ellos espantable ruido. HERN. Eneid. lib. 1.: ‘Ellos en torno por la gran caverna, / Andan haciendo horrisono ruido’”.

<sup>14</sup> Sobre las erratas en la edición *princeps* de *Os Lusíadas* y su importancia en la historia de la recepción crítica del texto, que llevó, ya en el siglo XVII, a la idea de una doble emisión, cuando no de una doble edición del mismo año 1572, véase la útil síntesis de Alves (2015).

<sup>15</sup> Señal del afianzamiento de la palabra en el idioma es su entrada en los diccionarios portugueses del siglo XIX – así en Vieira (1873, vol. 3: 988), donde se define como “*superl. Irregular de Horrido*”, con mención del pasaje camoniano –, o en las gramáticas, donde se interpreta “horrissimo” como síncopa de “horribilissimo” (Oliveira 1884: 112). En cambio, la lexicografía española nunca ha admitido el término. Ninguno de los numerosos diccionarios del *Nuevo Tesoro lexicográfico de la Lengua Española* (<<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>, s. v.) lo reseña entre “horrido/a” y “horrísono/a”, a veces entre “horrífico/a” y “horrísono/a”, o incluso entre “horripilativo/va” y “horrisonante”, como tampoco aparece en el Fichero del *Nuevo diccionario histórico del español* (<<http://web.frl.es/fichero.html>>). Y mucho menos lo admite el sistema de corrección ortográfico del programa informático con el que este mismo artículo se está escribiendo.

<sup>16</sup> Cita estos versos Vega Ramos (1992: 247), en un libro esencial sobre el uso de los sonidos en la poesía épica del Renacimiento. Véase también, para el ámbito italiano, Afrifo (2001).

<sup>17</sup> Véase Camões (trad. Caldera, 1580: fol. F2v): “Con un redondo amparo, alto de seda/ en una alta y dorada hasta injerido/ un ministro al calor ardiente veda/ que no queme ni ofenda al Rey valido./ Va música en la proa extraña y leda/ de áspero son, horrísono al oído/ de corvas trompas, que le van haciendo/ que sin concierto causan grave estruendo”.

<sup>18</sup> Camões (trad. Gómez de Tapia, 1580: fol. 54r): “Y con un tirasol de rica seda/ en un palo de lanza bien asido/ un ministro el calor pesado veda/ que

no ofenda ni queme al rey subido/ música trae en la proa extraña y leda/ de son confuso y áspero al oído/ de trompetas arcadas, que en tañendo/ hace un sin concierto y rudo estruendo”.

<sup>19</sup> Camões (1591: fol. 34v): “Hecho un alto reparo trae de seda/ en una hasta dorada alta enjerido,/ un page el gran calor del sol veda,/ porque no fuese el Rey del ofendido:/ con música en la proa extraña y leda/ y otra áspero, y horrisona al oído,/ de enarcadas trompetas en redondo,/ que con el son atruenan el mar hondo.”

<sup>20</sup> Camões (1818, t. 1, vol. 1: 175): “Con un gran quitasol de rica seda,/ en un astil dorado bien asido,/ uno de sus ministros al sol veda/ que ofenda o queme al rey esclarecido. Música lo acompaña extraña y leda/ de áspero son, horrisono al oído,/ de trompetas arqueadas, que tañendo/ hacen desconcertado y rudo estruendo”.

<sup>21</sup> Camões (1872): “Con un redondo quitasol de seda,/ en excelsa y dorada asta ingerido/ un ministro al rigor del sol le veda/ que el rostro ofenda al Rey esclarecido/ música trae a prora extraña y leda,/ de bronco son, aspérrimo al oído,/ de arqueadas trompas, que en redor tañendo/ producen sin concierto un ruido horrendo”.

<sup>22</sup> Véanse sobre este asunto Asensio (1974), Blanco (2012), Alves (2014) – quien subraya como problema historiográfico lo mucho que queda por hacer en el campo de los estudios comparados entre España y Portugal –, Dos Santos (2015) y, ahora, el artículo de Plagnard (2017), así como el conjunto de artículos de la revista *e-Spania* en que éste ha sido publicado, que replantea de modo interesante la cuestión de las relaciones hispano-lusas durante los siglos XVI y XVII.

<sup>23</sup> Curiosamente, la palabra no aparece en el *Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español* (<<http://web.frl.es/CNDHE/org/publico/pages/consulta/entradaCompleja.view>>), donde aparecen registradas palabras hasta más improbables aún, como “horrisonífico” (España, 1837) o “horrisono-tonante” (España, 1880). Las ocurrencias que se dan en lo que sigue son en buena parte el fruto de pesquisas con instrumentos como GoogleBooks.

<sup>24</sup> Reediciones de Sevilla (Mathias Clavijo, 1628) y Alcalá de Henares (Juan de Villodas Orduña, 1629), con idéntica paginación, mantienen la misma lección “horrísimmo”. Sin embargo, Hernández Blasco había publicado una versión anterior de su poema (1584: 107v), donde la descripción apocalíptica del mundo obscurecido por la muerte de Cristo es mucho más escueta, y donde falta cualquier descripción de la tempestad.

<sup>25</sup> *Aeneis*, I, 102-08: “Talia iactanti stridens Aquilone procella/ uelum aduersa ferit, fluctusque ad sidera tollit./ Franguntur remi; tum prora auertit, et undis/ dat latus; insequitur cumulo praeruptus aquae mons./ Hi sum-

mo in flucta pendent; his unda dehiscens/ terram inter fluctus aperit; furit aestus harenis. Tris Notus abreptas in saxa latentia torquet...".

<sup>26</sup> *Gaceta* del 24 de diciembre de 1782, en Martínez de Campos y Serrano (1963: 24): "A muchas leguas de la Plaza se oía aquel estruendo *horrísimo*, que agitaba mares...".

<sup>27</sup> Es éste el caso más antiguo registrado por el CORDE de la RAE, s. v.: "La virtud sola es fuerte. Denegrida/ cubre su faz la esfera,/ y con luz espantosa reverbera/ en llamas encendida;/ o estallando del monte la alta frente/ con *horrísimo* estruendo/ se despedaza: pálida gimiendo/ vaga la triste gente" (ed. 1994: 128).

<sup>28</sup> "horrísima cadena", *Proscritos y encarcelados* (1845: 4).

<sup>29</sup> "horrísima cadena", *La corona de Mayo*, en Carilla (1979: 133).

<sup>30</sup> "horrísimo trueno", en Peñalosa (1998: 213).

<sup>31</sup> "horrísimo estruendo" y "horrísimo fuego de fusilería y de cañón", *La Campaña de Lima*, citado por CORDE.

<sup>32</sup> "horrísimo mar", en el poema *Todo canta*.

<sup>33</sup> "la azota un *horrísimo* tormento/ cual azota la roca/ del verde océano el líquido elemento!", Jardiel Poncela (1963: 965).

<sup>34</sup> "oyóse un *horrísimo* fragor de cristales y cacharrería", Blanco-Amor ([1948] 1997: 233).

<sup>35</sup> "horrísima utilización", en un pasaje citado por Ureña (1982: 335).

<sup>36</sup> "en *horrísimo* fracaso se hundían en el lago incandescente", Gutiérrez (1950: 263).

<sup>37</sup> "horrísimo pecado", en Vizcaíno Casas (1979).

<sup>38</sup> Blanquer pide así, en la "Fe de erratas" (1838: 120) que "'horrísimo' trueno" (*ibíd.*, 71) se corrija, poniendo "'horrísono' estruendo". La forma "horrísimo" asoma a veces en la edición de textos donde el texto correcto, desde el origen, reza claramente "horrísono". Perfecto ejemplo de ello es el siguiente pasaje de "7 de julio", de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós: "andar precipitado, arrastrando con *horrísono* repiqueteo marcial el sable, como quien va siempre de prisa a comunicar algo importante". Este pasaje, en la edición que Federico Carlos Sáinz de Robles (1898-1982) prepara para la editorial Aguilar, opera la sustitución de una palabra por otra (Pérez Galdós 1976: 233): "andar precipitado, arrastrando con 'horrísimo' repiqueteo marcial el sable, como quien va siempre de prisa a comunicar algo importante").

<sup>39</sup> Durante las pesquisas realizadas para hallar ocurrencias de "horrísima" anteriores a Camões, una pista pareció abrirse con la *Historia sumaria y relacion brevisima y verdadera* de Las Casas, primero consultada en la edición que Antonio María Fabié dio en 1879, cap. XL: "aun sin se declarar su *horrísima*

y dañada yntencion encubierta” (Las Casas 1879, t. II: 364). El ms. 19691 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copia del siglo XIX del ms. original de la Biblioteca de Palacio, revela sin embargo que el pasaje da, en realidad: “aun sin se declarar su perrísima y dañada yntencion encubierta” (*Historia sumaria y relacion brevisima y verdadera de lo que vio y e scribio el reverendo padre fray Bartolomé de la Peña, de la orden de los predicadores, de la lamentable y lastimosa destruicion de las Indias*, 1548: 183).

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Afribo, Andrea (2001), *Teoria e prassi della “gravitas” nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.
- Alves, Hélio J. S. (2014), “Góngora y Corte-Real a la luz de dos intuiciones de Eugenio Asensio”, “Hilaré tu memoria entre las gentes”. *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, coord. a cura di Alain Bègue; Antonio Pérez Lasheras, Poitiers/Zaragoza, Celes XVII-XVIII/Universidad de Zaragoza: 25-53.
- (2015), “O problema da edição *príncipeps* e as edições do século XVI”, AAVV, *Camões nos Prelos de Portugal e da Europa (1563-2000)*. A Biblioteca de D. Manuel II, Coimbra, Universidade de Coimbra/Fundação da Casa de Bragança: 15-22.
- Asensio, Eugenio (1974), “La fortuna de *Os Lusíadas* en España”, *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian: 303-324.
- Blanco, Mercedes (2012), *Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*, Madrid, CEEH.
- Blanco White, José María (1994), “A Albino. Firmeza de la virtud”, *Obra poética completa*, eds. Antonio Garnica Silva; Jesús Díaz García, Madrid, Visor.
- Blanco-Amor, Eduardo (1948), *La catedral y el niño*, Vigo, Galaxia, 1997.
- Blanquer, José (1838), *La Religión triunfante de los extravíos de la razón: o bien sea la Religión Católica fundada en la recta razón*, Alcoy, Marti.
- Bravo, Federico (2000), “La palabra Trilce: origen, descripción e hipótesis de lectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48/2: 333-58.



- Camões, Luis de (1572), *Os Lusíadas* [...], Lisboa, Antonio Gõçalvez.
- (1580), *La Lusíada* [...], traducida en verso castellano de Portugués, por el Maestro Luys Gómez de Tapia, vecino de Sevilla. Dirigida al Ilustrísimo Señor Ascanio Colona, Abad de Santa Sofía, Salamanca, Ioan Perier.
- (1580), *Los Lusíadas* [...], traducidos en octava rima Castellana por Benito Caldera, residente en Corte. Dirigidos al Illustriss. Señor Hernando de Vega de Fonseca, Presidente del consejo de la hacienda de su M. y de la santa y general Inquisición, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
- (1591), *Los Lusíadas* [...], traducidos de Portugués en Castellano por Henrique Garcés. Dirigidos a Philoppo Monarcha primero de las Españas, y de las Indias, Madrid, Guillermo Drouy.
- (1613), *Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens, Principe da Poesia Heroica. Comentados pelo Licenciado Manoel Correa, Examinador sinodal do Arcebispado de Lisboa, & Cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria, natural da cidade de Eluas, Dedicados ao Doctor D. Rodrigo d’Acunha, Inquisidor Apostolico do Sancto Officio de Lisboa. Per Domingos Fernandez seu Liureyro* [...], Lisboa, Pedro Crasbeeck.
- (1626), *Os Lusíadas* [...]. *Cõ todas as licenças necessarias*, Lisboa, Pedro Crasbeeck.
- (1639), *Lusíadas de Luis de Camoens, Príncipe de los poetas de España, al Rey N. Señor, Felipe Quarto el Grande, comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Caballero de la Orden de Christo, y de la Casa Real* [...], Madrid, Juan Sánchez, vol. 1, 2.
- (1644), *Os Lusíadas* [...]. *Cõ todas as licenças necessarias*, Lisboa, Paulo Crasbeeck.
- (1810), *Lusíada* [...]; *acrescentavam-se as estancias depresadas por o poeta, as lições varias e breves notas* [...], ed. a cura di J. E. Hitzig, Berlin, Dümmler.
- (1818), *Los Lusíadas, Poema épico* [...], que tradujo al castellano Don Lamberto Gil, Penitenciario en el real Oratorio del Caballero de Gracia de esta Corte, Madrid, Migue de Burgos.
- (1834), *Obras completas* [...], correctas e emendadas pelo cuidado e diligencia de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro, Hamburg, Langhoff.
- (1846), *Os Lusíadas, poema épico* [...], restituído a sua primitiva lingua-

- gem, auctorizada com exemplos extrahidos dos escriptores contemporaneos a Camões [...], Paris, Baudry.*
- (1869), *Os Lusíadas, epopea [...]. Edição popular, conforme a 2<sup>a</sup> de 1572 [...], Porto, Imprensa Portuguesa.*
- (1872), *Los Lusíadas, Poema épico [...], traducido en verso castellano por el Conde de Cheste, Madrid, Antonio Pérez Dubruli.*
- (1873), *Os Lusíadas [...]. Nova edição segundo a do Visconde de Juro-menha conforme á segunda publicada em vida do poeta; com as estancias desprezadas e omitidas na primeira impressão do poema e com lições varias e notas, Leipzig, F. A. Brockhaus.*
- (1874), *Os Lusíadas [...], unter Vergleichung der besten Texte, mit Angabe der bedeutendsten Varianten und einer kritischen Einleitung herausgegeben von Dr. Carl von Reinhardstoettner [...], Strasbourg/London, Trübner.*
- (1889), *Os Lusíadas [...]. Edição crítica e anotada em todos os logares duvidosos, restituindo, quanto possível, o texto primitivo pela correção de erros que nunca se tinham expungido, ed. a cura di Francisco Gomes de Amorim, Lisboa, Imprensa Nacional.*
- (1897), *Os Lusíadas [...]. Fac-simile da primeira edição dos Lusíadas com um prefácio do Dr. Theophilo Braga. Anno cccclviii do nascimento de Luiz de Camões, auctor dos Lusíadas, Lisboa, s.n.*
- (2000), *Os Lusíadas [...], prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões, (4<sup>a</sup> ed.).*
- Carilla, Emilio (1979), *Poesía de la independencia*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Domínguez García, Javier (2008), *De apóstol matamoros a Yllapa mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Dos Santos, Cidália Alves (2015), “Os Lusíadas de Camões como modelo literario de las *Soledades* de Góngora”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6: 41-71, <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5095405.pdf>>, consultado el 13 de julio de 2018.

- García-Page Sánchez, Mario (1994), “Metagrafos en César Vallejo”, *Epos: Revista de filología*, 10: 137-72.
- Garmendia, Salvador (1995), *La vida buena*, Mérida-Venezuela, Universidad de los Andes.
- Gutiérrez, Benigno A. (1950), *Gente maicera: mosaico de Antioquia la grande*, Medellín, Bedout.
- Hernández Blasco, Francisco (1584), *Universal Redención, Pasión, y Muerte, y Resurrección de nuestro Redentor y Salvador Iesu Christo, y angustias de su Santísima Madre, según los cuatro Evangelistas, con muchas devotas contemplaciones, compuesto en instancias [estancias]*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
- (1623), *Universal Redención, Pasión, y Muerte, y Resurrección de nuestro Redentor Iesu Christo, y angustias de su Santísima Madre, según los cuatro Evangelistas, con muy devotas contemplaciones [...] ahora nuevamente corregido y enmendado*, Sevilla, Francisco de Lyra.
- Jardiell Poncela, Enrique (1963), *Obras completas*, Madrid, Editorial AHR.
- Las Casas, Bartolomé de (1879), *Vida y escritos de Don Fray Bartolomé de Las Casas, Obispo de Chiapa*, ed. a cura di Antonio María Fabié, Madrid, Miguel Ginesta.
- Lasso de la Vega, Gabriel (1588), *Primera parte de Cortés valeroso, y Mexicana*, Madrid, Pedro Madrigal.
- (1594), *La Mexicana [...], emendada y añadida por su mismo Autor. [...] Lleva esta segunda impresión trece cantos más que la primera*, Madrid, Luis Sánchez.
- Martínez de Campos y Serrano, Carlos (1963), *Dificultades y evolución de la metodología bélica*, Madrid, RAH.
- Meo Zilio, Giovanni (1967), “Neologismos en Vallejo”, *Lavori della sezione fiorentina del gruppo ispanistico C.N.R.*, Firenze, D’Anna: 13-98.
- (2002), *Estilo y poesía en César Vallejo*, Lima, Editorial universitaria.
- Oliveira, Bento José de (1884), *Nova grammatica portugueza: compilada de nossos melhores auctores e coordenada para uso das escholae*, Lisboa, J.A. Orcel.

- Peñalosa, Joaquín Antonio (1998), *Francisco González Bocanegra: vida y obra*, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Pérez Galdós, Benito (1976), *Episodios nacionales*, ed. a cura di Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, vol. 1-2.
- Plagnard, Aude (2017), “A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano”, *e-Spania*, 27: <<http://journals.openedition.org/e-spania/26742>>, consultado el 13 de julio de 2018.
- Poma de Ayala, Guaman (1980), *El primer nueva corónica y buen gobierno*, ed. a cura di John Murra; Rolena Adorno, Madrid, Editorial Siglo XXI.
- Proscritos y encarcelados* (1845), *Proscritos y encarcelados. Corona cívica dedicada a los mártires de la Libertad*, Madrid, D. Francisco Fuertes.
- Ureña, Gabriel (1982), *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo.
- Vallejo, César (1922), *Trilce*, Lima, Talleres tipográficos de la penitenciaría.
- (1939), *España, aparta de mí este cáliz*, Montserrat, Ediciones Literarias del Comisariado del Ejército del Este.
- (1968), *Obra poética completa, edición con facsímiles*, ed. a cura di Abelardo Oquendo, Lima, Francisco Moncloa Editores.
- (1987), *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, ed. a cura di Francisco Martínez García, Madrid, Castalia.
- (1997), *Obra poética*, ed. a cura di Américo Ferrari, Madrid, ALLCA, (2ª ed.).
- (2007), *Narrativa completa*, ed. a cura di Antonio Merino, Madrid, Akal.
- Vega Ramos, María José (1992), *El secreto artificio. “Qualitas sonorum”, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura.
- Vieira, Domingos (1873), *Grande dicionario portuguez ou Thesouro da lingua portuguesa*, Porto, Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.

Vitier, César (1969), *Poetas cubanos del siglo XIX. Semblanzas*, La Habana, Ediciones Unión, citado por Alfredo Zaldívar, “Dos siglos de romanticismo intemporal”, <<http://www.juventudrebelde.cu/suplementos/el-tintero/2014-08-02/dos-siglos-de-romanticismo-intemporal>>, publicado el 2 de agosto 2014, consultado el 13 de julio de 2018.

Vizcaíno Casas, Fernando (1979), *Hijos de papá*, Barcelona, Planeta.

Von Reinhardstoettner, Carl (1872), *Beitraege zur Textkritik der Lusiadas des Camões. Habilitationsschrift*, München, F. Straub.

Zamora, Lorencio de (1589), *Primera Parte de la Historia de Sagunto, Numancia y Carthago*, Alcalá, Iuan Iñiguez de Lequerica.



LORELLA BOSCO

*Configurazioni messianiche in Die Juden Von Zirndorf  
(Gli ebrei di Zirndorf) di Jakob Wassermann*

1. *Un romanzo sionista*

Nel 1897, l'anno del Congresso di Basilea che segnò la nascita del sionismo politico, l'allora giovane scrittore Jakob Wassermann (era nato nel 1873 a Fürth in Franconia), oggi quasi completamente caduto in un immeritato oblio, pubblicò un libro destinato in pochi anni a diventare una delle opere più significative della sua produzione e della letteratura ebraico-tedesca: *Die Juden von Zirndorf (Gli ebrei di Zirndorf)*. In una lettera apparsa nel 1928 sulla *Jüdische Rundschau*, Wassermann, assunto nel frattempo al rango di affermato autore della Repubblica di Weimar, menziona esplicitamente la coincidenza non solo temporale che aveva unito la genesi del suo romanzo a quella del movimento sionista: "Ingegneri insigni all'interno e al di fuori dell'ebraismo ritengono che il prologo, la storia di Šabbetay Ševi, abbia costituito uno degli impulsi più importanti per l'intero movimento sionista" (Wassermann 1928: 660). Il romanzo riscosse un grande successo editoriale e trovò un'accoglienza positiva perfino tra critici orientati in senso nazionalista e an-

tisemita come Adolf Bartels, il fautore di una *Heimatkunst* tesa alla promozione di talenti schiettamente e autenticamente germanici (cfr. Kraske 1987: 46-65. Sul concetto di *Heimatkunst* cfr. anche Grazzini 2010: 51 ss.). I lettori ebreo-tedeschi, invece, si divisero. Mentre i più vicini a posizioni assimilazioniste ritennero offensiva la rappresentazione spietata che l'autore dava di un retrivo *milieu* ebraico di provincia, bollando così l'autore come un "rinnegato" (cfr. Wassermann 2006: 97), i sionisti e i cultursionisti plaudirono proprio alla critica feroce che Wassermann aveva rivolto alla condizione di straniamento e sradicamento dell'ebreo assimilato della diaspora (cfr. Och 2002: 177-93, qui 184 ss.; Müller-Kampel 2007: 36 ss.). Essa infatti svelava quanto fosse illusorio il sogno di una *Symbiose* con il mondo germanico tenacemente perseguito dagli ebrei emancipati per oltre un secolo. Fu soprattutto il prologo (*Vorspiel*), ambientato nel 1666 a Fürth, a riscuotere il plauso degli ambienti sionisti. Esso narra la storia del fallimento delle speranze messianiche riposte dagli ebrei di quella comunità in Šabbetay Ševi. Questo episodio del romanzo fu letto come un monito a non cedere a false credenze religiose o a sogni impossibili di integrazione, concentrandosi piuttosto sulle concrete opportunità che poteva fornire un progetto laico e secolare quale quello sionista, teso a radicare nuovamente gli ebrei nella terra vecchia e nuova della Palestina. Il prologo inoltre, denso di vitalismo dionisiaco, ben si armonizzava con la ricezione di Nietzsche da parte dei sionisti in quanto si proponeva di ricostruire la tradizione ebraica come "mito", come legame incorrotto con le proprie radici e con le profondità più autentiche della propria cultura (cfr. Och 2002: 187 e Golomb 2006).

*Gli ebrei di Zirndorf* è un romanzo discontinuo e ambizioso che intende fornire un affresco completo dell'articolato panorama della vita ebraica tra il XVII e il XIX secolo e della sfaccettata complessità delle relazioni ebreo-tedesche. Zeppo di lunghi



dialogi, commenti e riflessioni sull'ebraismo e le varie tipologie ebraiche individuabili nella società *fin de siècle*, il testo brulica di una fitta costellazione di personaggi tedeschi ed ebrei che esemplificano in modo plastico la varietà delle posizioni, spesso inconciliabili, presenti all'epoca nei confronti della questione dell'identità e dell'appartenenza, nell'*in-between* tra assimilazione e sionismo. Se, come ha scritto Andreina Lavagetto, Theodor Herzl con il suo progetto politico compie un'opera di radicale semplificazione del dibattito all'interno dell'ebraismo europeo, azzerando "con la spregiudicatezza, il narcisismo e l'audacia di visione che lo contraddistinguono [...] le differenze", sia storiche, sia geografiche, tra la pluralità di sionismi in "un cortocircuito politico" (Lavagetto 2013: X ss.), ciò non determina *ipso facto* la scomparsa di altre voci che proclamano una visione nettamente diversa e alternativa della questione identitaria: si pensi ad esempio all'appello all'autoemancipazione proclamato da Leo Pinsker o ad Achad Haam con il suo monito a una presa di coscienza da parte del popolo ebraico della propria cultura e tradizione come base indispensabile per una rinascita della vita nazionale. Le posizioni di Haam non mancheranno di esercitare il loro influsso sul culturzionismo buberiano.

Il ruolo della religione, divenuto ormai problematico per la definizione identitaria dell'ebreo emancipato, costituisce il nucleo intorno a cui addensano molti degli interrogativi sull'ebraismo e le relazioni ebraico-tedesche sollevati nel romanzo. Balza tuttavia all'occhio che la messa in discussione di un ideale tradizionale di religione e religiosità e la critica feroce della sua prassi degenerata in vacuo rituale sia diretta anche contro il cristianesimo. Entrambi i culti costituiscono l'obiettivo polemico di una critica più generale di carattere storico e culturale che risente della spietata disamina nietzschiana. La posizione complessa e irta di ambiguità che il romanzo assume nei confronti dell'ebraismo e del cristianesimo, visti come manifestazioni di una

inarrestabile decadenza, trova espressione nelle configurazioni messianiche che prendono forma nella narrazione. Il testo è infatti denso di riferimenti alle figure di Šabbetay Ševi e di Gesù. Agathon Geyer, il protagonista del filone narrativo principale del romanzo, ambientato nel 1885, reca tratti di entrambi. Egli è un messia di stampo nietzschiano che oltrepassa e trasvaluta i suoi predecessori, esautorandone e portandone a compimento l'eredità. Nella sua progressiva messa in discussione di tutte le istituzioni fondamentali della società borghese (la scuola, la famiglia, la religione), egli giunge a una disincantata e nichilistica conclusione che sancisce la decadenza dell'epoca: "L'ebreo e il cristiano avevano contribuito in egual misura a condurre il secolo fino al punto in cui si trovava" (Wassermann 2003: 261). Il suo giudizio nei confronti delle religioni rivelate è dunque senza appello e improntato a un radicale culturpessimismo. Esse sono ritratte in una luce ambigua, talvolta addirittura fosca, e appaiono istigare in ogni loro manifestazione all'odio e al fanatismo. Istruttiva in tal senso è già la frenesia che percorre taluni dei seguaci di Šabbetay e che li accomuna ai loro persecutori cristiani antisemiti, in un reciproco gioco di riflessi. La religione appare in generale un fenomeno ormai privo di intima vitalità, irrigidito in una pratica sterile. Al cospetto dei suoi correligionari "dai brutti volti colmi di zelo da bottegai e di fede ipocrita" Agathon avverte con profondo disprezzo che "questa antica religione degli ebrei doveva essere un'entità morta, pietrificata, spettrale, impossibile da resuscitare" (Wassermann 2003: 86). Poco dopo il giovane contempla la passione di Cristo, tuttavia non nello spazio solenne di una chiesa, ma all'interno di uno spettacolo triviale, quello di un gabinetto di figure di cera. Questo episodio funge da perfetto *pendant* alla descrizione delle figure ebraiche irrigidite in una fede ipocrita e opportunistica prima descritte: il redentore cristiano è qui un pupazzo inanimato di cera, alla cui passione in diciassette stazioni può assistere chiunque paghi i

venti centesimi del biglietto d'ingresso. Tuttavia tra le pieghe di questo spettacolo da baraccone si insinua un coinvolgimento estetico-religioso invece assente nella descrizione degli ebrei pii ed ipocriti:

Su quelle figure aleggiava un non so che di quieto, sublime, santo che induceva all'adorazione. [...] È il Redentore, pensò Agathon straniato, quando si trovò davanti all'immagine della deposizione dalla croce. [...] Amici e genitori gli passarono davanti come una schiera di figure roteanti di cera e le immagini inanimate davanti a lui presero a vivere. Egli [...] comprese di essere stato defraudato di qualcosa, senza averlo potuto impedire (Wassermann 2003: 87).

In questa scena è possibile scorgere un riferimento al secondo comandamento che proibisce agli ebrei la rappresentazione di Dio in forma di immagine. In quanto ebreo, Agathon si sente escluso dalla tradizione occidentale della raffigurazione artistica del divino, pur essendone al contempo attratto. Il gabinetto delle figure di cera coinvolge immediatamente la sfera dei sensi, senza avvalersi di una mediazione attraverso la lettura e l'ascolto, come è tipico della tradizione ebraica. L'aspetto sensuale dell'esperienza religiosa che diviene quindi anche esperienza estetica va letto nel contesto di quella riscoperta della sfera terrena dell'uomo che, nel solco della lezione heiniana e nietzschiana, è uno dei tratti salienti del romanzo, legato alla cultura della *Lebensreform* molto viva negli ambienti monacensi frequentati da Wassermann, come vedremo in seguito. L'incarnazione, il verbo fattosi carne, prende nel cristianesimo il posto della Torah, la cultura della parola viene sostituita da quella dell'immagine (cfr. Assmann 2006: 17-32). Solo nell'apertura alla possibilità di un'esperienza estetica si può scorgere una netta linea di demarcazione tra la religione cristiana e quella ebraica, che altrimenti sono accomunate da una profonda e ineluttabile decadenza.

## 2. Il 'falso profeta' Šabbetay Ševi

*Gli ebrei di Zirndorf* presenta diverse declinazioni e nozioni di messianesimo, non interamente riconducibili alla tradizione ebraica. Pur se nel prologo la redenzione promessa da Šabbetay è presentata in una luce ambigua poiché egli con la sua conversione condanna al fallimento le speranze di riscatto degli ebrei, l'adolescente ebreo Agathon scorge in lui il precursore di una nuova religione sensuale fatta di "feste della gioia" e non dubita "della sincerità del profeta che aveva vissuto la vita così pienamente, rendendo felici tutti coloro che erano con lui" (Wassermann 2003: 167).

Il *Prologo* di circa sessanta pagine, la parte più interessante anche da un punto di vista letterario, per l'audacia visionaria della prosa che sembra preludere all'espressionismo, è ambientato nell'anno messianico 1666. Esso descrive la vita della comunità ebraica di Fürth, in preda a furore mistico e a incontrollabile frenesia religiosa per l'annuncio dell'avvento del Messia Šabbetay Ševi. Siamo in epoca preilluministica in cui l'emarginazione ebraica è sancita dalla legge e dagli ordinamenti dell'*ancien régime* e tuttavia sono già pienamente visibili le strategie adottate dagli ebrei per preservare la propria identità culturale, negoziando la propria posizione nell'ambito di un territorio e di istituzioni potenzialmente ostili, ma indispensabili per la sopravvivenza. "Ricorsi da un lato a entità primordiali, ancestrali, a mito e leggenda di un popolo di cui dovevo considerarmi discendente; dall'altro, volevo rappresentare anche la vita presente, in divenire, di questo popolo, in un senso mitico, molto generale, molto sintetico" (Wassermann 2006: 96), scrive Wassermann nella sua autobiografia. Il *Prologo* e con esso il romanzo si apre in effetti non a caso con un'ampia descrizione del paesaggio della Franconia che è poi anche quello natio dell'autore. Esso assurge quasi al ruolo di protagonista della vicenda, costituendo uno dei principali *traits d'union* tra la

prima e la seconda parte del libro. È un luogo che reca iscritti contemporaneamente i contrassegni dell'estraneità e dell'identità. L'appartenenza al medesimo paesaggio francone unisce ebrei e tedeschi, plasma il loro carattere e le loro vite, definisce un'identità trasversale che precede la divisione in razze, religioni, gruppi sociali egemoni o marginali. L'intreccio di appartenenza e marginalità, connaturato all'esperienza dell'ebraismo diasporico, è il vero filo conduttore del *Prologo*, dove raggiunge il suo punto massimo di aggregazione simbolica proprio nella figura di Šabbetay Ševi (cfr. Bosco 2013: 74 ss.). Il falso Messia non prende parte in prima persona alle vicende descritte, ne è il motore assente, evocato solo dalla forza del racconto.

Šabbetay era nato a Smirne nel 1626 da una famiglia di mercanti di probabile origine ashkenazita. Ricevette presumibilmente un'approfondita educazione religiosa e talmudica. Nel 1648, l'anno della pace di Vestfalia e di una serie di sanguinosi pogrome in Polonia e in Russia, indicato però come anno della risurrezione nello *Zohar*<sup>1</sup>, Šabbetay pronunciò in pubblico il santo e ineffabile tetragramma che costituisce il nome di Dio. Egli si proclamò Messia per la prima volta. Sarà tuttavia solo dopo l'incontro con il giovane cabbalista Nathan di Gaza e il pubblico riconoscimento di Šabbetay come Messia che il movimento sabbatiano si diffonderà a macchia d'olio dal Levante e Gerusalemme fino all'Italia, alla Polonia e ad Amsterdam.

Fin dalla prima giovinezza Šabbetay si era messo in luce per le sue numerose eccentricità e bizzarrie che Scholem ha interpretato in chiave patologica, come sintomi di un grave disturbo bipolare (Scholem 2001: 130-42). Alternava infatti momenti di euforia ad altri di profonda depressione e angoscia. Naturalmente questi comportamenti potevano allo stesso modo venir letti dai suoi fedeli come prove di santità. A volte sembrava rasentare la blasfemia, trasgredendo apertamente la legge nella

convinzione che fosse giusto farlo. Šabbetay cominciò ad esempio ad apportare variazioni arbitrarie al calendario liturgico, sospendendo i digiuni e celebrando festività al di fuori del loro periodo di ricorrenza. La sua fede nel “comandamento antinominiano” di “compiere un’azione buona peccando”, come dice il Talmud, portò alla fine alla sua scomunica ed espulsione da Gerusalemme. Ciò peraltro non nocque al movimento sabbatiano che continuò a diffondersi finché nel 1666, anno indicato anch’esso da fonti sia cristiane sia ebraiche come messianico, Šabbetay affrontò il sultano Maometto IV, reclamando la sua corona. Imprigionato, si convertì all’Islam, ma la sua apostasia non segnò la fine della setta che persistette in Europa per tutto il XVIII e il XIX secolo e in Turchia persino fino al XX secolo. Il movimento sopravvisse quindi in parte all’apostasia del suo fondatore, un evento straordinario che Scholem attribuisce alla lettura positiva fatta di tale gesto estremo dalla teologia messianica dei seguaci di Šabbetay. Il Messia agisce seguendo la logica del paradosso e della trasgressione in una sorta di “trasvalutazione’ radicale dei valori tradizionali” (Scholem 2001: 778). In quest’ottica il tradimento della propria fede equivale per il redentore all’adempimento della sua missione profetica.

Proprio per il suo percorso paradossale, l’esperienza sabbatiana acquista un valore simbolico agli occhi degli intellettuali ebreo-tedeschi di fine secolo, in particolare di coloro che non aderirono alla causa sionista del ritorno in Palestina (sulla ricezione della figura di Šabbetay in Herzl e Wassermann cfr. Bosco 2013: 65-78). Essa appare come il tentativo di negoziare una doppia identità, ad esempio di ebreo e musulmano (Halperin 2007: 10 ss.), ma anche di tedesco e di ebreo. Non era quindi la fondazione di uno stato nazionale ebraico in Palestina, ma la condizione diasporica tra le culture a costituire per gli ebrei l’adempimento della promessa messianica. L’alterità di Šabbetay è infatti di segno doppio sia rispetto alla tradizione

ebraica sia rispetto all'ideale assimilazionistico propugnato dai Lumi. Figure come Šabbetay Ševi (ma anche Spinoza) nella loro opposizione all'ortodossia tradizionale incarnavano per gli ebrei che non avevano sposato *in toto* la causa sionista un ideale eretico di appartenenza che attraversava gli steccati delle definizioni troppo rigide e sciovinistiche di nazionalità e cultura. Esse, rimaste al margine della cultura ufficiale ebraica, quando non apertamente bandite, offrivano nella loro limarietà "modelli alternativi" (Brenner 1996: 149) che ben si adattavano alla situazione degli ebrei la cui identità non poteva più essere definita nei soli termini dell'appartenenza etnica e religiosa e che si trovavano a vivere nella diaspora. Gli emissari del profeta che spingeranno la popolazione di Fürth a mettersi in viaggio verso il Levante per raggiungere il Messia sono a loro volta degli *outsiders* all'interno della stessa comunità ebraica ed intrattengono rapporti con un altro gruppo etnico tradizionalmente contrassegnato dallo stigma dell'esclusione: gli zingari. Il profeta Zacharias Naar che compare ad annunciare la rivelazione di Šabbetay ha un volto segnato dall'estraneità e tratti non rassicuranti, tuttavia sconvolge la vita religiosa della comunità di Fürth, irrigidita nell'osservanza del precetto, facendo balenare una speranza estatica e dionisiaca di redenzione:

I loro occhi furono circonfusi di luce, intorno a loro fu giorno, la pavida sorte della sottomissione parve giungere a termine: sole, libertà, elezione divina a grandi cose, splendore e gioia e desiderio estatico – come il miracoloso adempimento di millenari servizi divini (Wassermann 2003: 15).

Di grande interesse è inoltre, come ha sottolineato David Bi-ale (2001: 87), il fatto che la vicenda di Šabbetay si svolga in Oriente e che egli sia un esemplare (per citare la nota definizione di Jakob Wassermann) di "ebreo come orientale" (non già di "ebreo orientale"), testimone cioè di un modo di essere ebreo

in diretto contatto con le radici primigenie e le fonti incorrotte della propria cultura e del proprio credo, con il suolo in cui ebbe origine il suo popolo. Alla caratterizzazione dell'“ebreo come orientale” lo scrittore Jakob Wassermann dedicherà un saggio famoso pubblicato nel volume collettaneo *Vom Judentum (Dell'ebraismo, 1913)*, delineando un mito, una nuova positiva via di confronto con le radici. L'“ebreo come orientale” è un archetipo mitico non segnato, come l'ebreo assimilato, dalla frattura della storia, è il luogo della pienezza in cui vengono superate tutte le ambivalenze della civiltà, è il dentro che non ha bisogno del fuori per definirsi, l'identità pienamente appagata, la *coincidentia oppositorum*.

L'intera comunità ebraica di Fürth incorre nella trasgressione, conseguenza del comandamento antinomiano che guida il movimento di Šabbetay. La frenesia messianica si impadronisce dei pii ebrei del villaggio che cominciano a non rispettare più il sabato e le altre festività comandate, smettono di lavorare per dedicarsi interamente alla preparazione del lungo viaggio verso il Levante, abbandonandosi a orge, a rituali di autoflagellazione e a intense e lunghissime sessioni di preghiera. Nel generale clima di esaltazione che si diffonde a macchia d'olio in Europa ovunque vi siano insediamenti ebraici, l'enclave di Fürth sovverte le norme che ne avevano regolato l'esistenza fino a quel momento. Quando, dopo alcune settimane, gli ebrei di Fürth si mettono in marcia verso la loro meta di elezione, il viaggio si rivela subito infausto. I soldati di Norimberga tendono loro un agguato e la foresta va in fiamme. Ma l'ostacolo più grande è costituito da una notizia terribile che si diffonde all'improvviso nell'accampamento, gelando ogni speranza di redenzione: “Šabbetay Şevi si era convertito all'Islam” (Wassermann 2003: 62). La carovana si disperde. Alcuni ebrei tornano indietro a Fürth, altri, ottenuto il permesso del signorotto locale, fondano un nuovo villaggio dal simbolico nome di Zions-



dorf (villaggio di Sion), mutato in Zirndorf dai cristiani stabiliti in seguito. È questo il paradosso intorno a cui si dipana la narrazione del *Prologo*: gli ebrei muovono dal loro paese natio verso il luogo delle origini, l'Oriente intriso di memorie bibliche, falliscono nell'impresa ma trovano lo stesso un *ubi consistam* nella diaspora, fondano un villaggio che reca già inscritta nel nome la traccia dell'adempimento messianico, la Sion celebrata dalle loro tradizioni sacre. L'apostasia di Šabbetay permette agli ebrei di realizzare la sua profezia, ma nel territorio della diaspora. La delusione dell'attesa messianica è dunque la condizione per la negoziazione di una nuova identità interstiziale di tedeschi e di ebrei che è poi il contrassegno dell'ebreo moderno secondo Wassermann. "Anche Šabbetay Ševi era un ebreo, forse l'immagine più eloquente dell'ebreo, un pezzo di destino ebraico: potere o schiavitù" (Wassermann 2003: 63).

### 3. Gesù, l'ebreo

La vita del giovane Agathon Geyer appare improntata a una sorta di *imitatio Christi* (cfr. Bosco 2015: 105-21). È in grado di risuscitare i morti con l'imposizione delle mani, è seguito da una schiera di discepoli, orfani adolescenti di età compresa tra i tredici e i sedici anni che riconoscono in lui un profeta e un eletto. Sembra appartenere a quella serie di figure ispirate a Gesù che costellano la letteratura *fin de siècle*, si pensi ad esempio agli autori russi come Tolstoj e Dostoevskij che grande influenza esercitarono sul giovane Wassermann (cfr. Hinterhäuser 1962: 5 ss. e Martini 1984: 461-84). Da Thomas Mann apprendiamo inoltre che Wassermann accarezzò per molto tempo l'idea di scrivere un romanzo sul Messia cristiano (cfr. Mann 2002: 199). Agathon fonde nella sua figura tratti del Messia ebraico e del Redentore cristiano, tanto da apparire simile a "un giovane Cristo" (Wassermann 2003: 154) che ha però recepito la lezione dello *Zarathustra* di Nietzsche e dell'*Hellenentum* heiniano. Nel

corso del romanzo si scoprirà che il giovane è in realtà il frutto della relazione di sua madre, una ebrea, con un cristiano. Inoltre egli è un discendente della sensuale Rahel che nel *Prologo* si era innamorata di uno studente cristiano e si era a lui concessa. Nonostante la ragazza sia l'unica della sua comunità a non cedere alle lusinghe del messianismo sabbatiano, non prende però mai in considerazione l'ipotesi di una conversione, e non per un sentimento di fedeltà al suo credo: "cosa era per lei il Salvatore e cosa era lo stesso Dio dei Padri al cospetto del sentimento amaro e passionale che aveva provato" e che rappresenta la sua vera consacrazione (cfr. Wassermann 2003: 58, 55). I capisaldi della religione ebraica e cristiana sembrano impallidire al cospetto di questa professione di fede nei diritti della vita e della natura che trova la sua più immediata e spontanea affermazione nella sfera erotica e, nel caso delle donne, nella maternità. Ciò corrispondeva inoltre agli ideali antiborghesi della *bohème* monacense, percorsi dai fremiti innovatori della *Lebensreform*. Abbandonandosi completamente alla passione carnale per il suo amato, Rahel annuncia l'avvento di una nuova religione dell'amore e della gioia il cui profeta e questa volta 'vero' Messia sarà duecento anni dopo il giovane Agathon. Simile a una Madonna, ma della voluttà, Rahel finge di aver concepito senza macchia il figlio della colpa. Ella reca in realtà "in grembo il futuro, una nuova stirpe, combattenti di epoche più tarde" (Wassermann 2003: 55). L'accento posto sulla dimensione terrena e concreta della vita e dell'agire umani evoca l'utopia di una società priva di egoismi e sete di profitto, tesa unicamente all'affermazione della gioia e dell'amore fra gli uomini.

Sarebbe tuttavia riduttivo ascrivere i riferimenti evangelici e l'impiego in funzione estetica di motivi cristologici in *Die Juden von Zirndorf* unicamente alla tematica messianica o alla veemente critica sociale che il romanzo esercita in egual misura nei confronti di ebrei e di cristiani. La presenza della

tradizione cristiana va invece letta alla luce degli sviluppi della *Wissenschaft des Judentums* che nel corso del XIX secolo avevano mirato a ricollocare Gesù all'interno della cultura ebraica, riportandolo per così dire "a casa", nel contesto originario di provenienza della sua dottrina, con un'operazione esegetica che avrebbe trovato riscontro nei risultati più recenti dello studio storico-critico della Bibbia. Tale nuovo indirizzo di studi rese possibile un'interpretazione della figura del messia cristiano come "ebreo esemplare, profeta ammonitore, come rivoluzionario e combattente per la libertà, fratello maggiore e sionista messianico" (Homolka 2008: 64), aspetti che si ritrovano tutti senza difficoltà nella caratterizzazione di Agathon Geyer. Chi come il rabbino tedesco Abraham Geiger rivendicava l'appartenenza di Gesù all'ebraismo, perseguiva inoltre l'intento apologetico di fornire un fondamento scientifico a una storia alternativa delle relazioni ebraico-tedesche, dimostrando da un punto di vista storico-culturale quanto fosse profondo il legame che univa la minoranza ebraica della popolazione tedesca alla maggioranza cristiana (cfr. Wiese 2001: 16). Il riconoscimento dell'ebraicità della figura di Gesù, peraltro già presente nella filosofia di Spinoza, permetteva di considerare l'ebraismo parte integrante della tradizione storica e culturale del popolo tedesco, rendendo così possibile l'agognato traguardo di una doppia determinazione identitaria, di ebrei e di tedeschi. La studiosa ebreo-americana Susannah Heschel ha perciò parlato a ragione di un "rovesciamento della prospettiva teologica" che avrebbe per la prima volta messo in discussione il primato della fede cristiana, dando vita a un processo di "ebraizzazione del cristianesimo" (Heschel 2001: 28, 29). Tale lettura prescindeva ovviamente dall'aspetto cristologico della figura di Gesù. Lo sviluppo più radicale della separazione fra Gesù e Cristo si ha in Friedrich Nietzsche che intreccia la sua riflessione a una ricostruzione genealogica della storia

dell'Occidente e del ruolo in essa svolto dagli ebrei, divenuti il popolo sacerdotale per eccellenza e per questo colpevoli del sovvertimento della morale aristocratico-ariana. Il popolo ebraico, popolo del *ressentiment par excellence* nei confronti dei suoi nemici e dominatori romani, avrebbe trasvalutato i valori della società antica, compiendo "un atto improntato alla *più spirituale vendetta*" (Nietzsche 1984: 22). La storia di Israele assurge nell'*Anticristo* a esempio del deprecato processo di "snaturalizzazione dei valori naturali". Essa mostra il graduale passaggio da un naturale e immediato rapporto con le cose e con Javeh, "Dio d'Israele e di *conseguenza* Dio della giustizia" (Nietzsche 1977: 30), all'emergere di una casta sacerdotale sempre più astuta e invadente, in grado di manipolare il concetto di Dio in favore di una morale astratta e avulsa dallo schietto istinto vitale del popolo. Secondo Nietzsche, la civiltà cristiana si sviluppa in contrasto solo apparente con l'ebraismo, tanto che Cristo con il suo vangelo dell'amore è stato il più efficace strumento di vendetta di Israele nei confronti del mondo. L'autentico Cristo non aveva però nulla a che vedere con il cristianesimo, ma era piuttosto "un santo anarchico", "un delinquente politico" che si scagliò contro la casta sacerdotale e la religione istituzionalizzata. Il cristianesimo non nasce quindi in opposizione, ma in continuità con l'ebraismo, ne rappresenta la logica e naturale prosecuzione "fino all'autonegazione", costituendone in ultima analisi uno smisurato potenziamento. "Il cristiano, questa *ultima ratio* della menzogna, è ancora una volta, e persino *tre volte* – l'ebreo" (Nietzsche 1977: 57, 35, 59).

Se l'influsso degli esiti più recenti della *Wissenschaft des Judentums* e della filosofia nietzschiana permea profondamente la ricezione del messianismo nel romanzo di Wassermann, un'altra fonte, meno nota, ma altrettanto significativa, è da rintracciare nel saggio *Jesus der Jude* (*Gesù l'ebreo*), pubblicato da Lou Andreas-Salomé nel 1896 (cfr. Bosco 2015: 111-15). La scrittrice

era ben nota negli ambienti intellettuali monacensi che anche Wassermann, segretario dell'allora celebre scrittore Ernst von Wolzogen, frequentava. Sarà proprio Wassermann a presentare Rilke a Lou Andreas-Salomé. La scrittrice dal canto suo conosceva e apprezzava *Gli ebrei di Zirndorf*, che reputava "un'opera eccellente" (Andreas-Salomé 1968: 110).

Fin dalla primissima infanzia Lou Andreas-Salomé si era interrogata insistentemente su Dio e sulla religione: "Il mio più remoto ricordo infantile è il mio rapporto con Dio" (Andreas-Salomé 2010a: 133). Anche il progressivo distacco dalla fede che si consumò durante gli anni dell'adolescenza non segnò la fine dell'interesse per uno studio sistematico di testi religiosi, filosofici e scientifici, favorito anche dall'amicizia con Friedrich Nietzsche, le cui idee influenzarono in modo determinante molti dei suoi scritti teorici. Le vaste e profonde conoscenze di Lou Andreas-Salomé nel campo della storia e della filosofia delle religioni, nonché degli studi esegetici, emergono non da ultimo proprio nel saggio *Gesù l'ebreo*, pubblicato sulla rivista *Freie Bühne für modernes Leben/Neue Rundschau*. Lo scritto va letto nel contesto della critica alle nozioni di trascendenza e metafisica che si era affermata nel corso del XIX secolo. Nonostante il progresso scientifico e la dilagante secolarizzazione, l'autrice deve però constatare che aspetti fideistici e religiosi sopravvivono nel moderno, rivelando anzi un'inattesa vitalità. Ciò è secondo lei da imputare al fatto che le religioni, pur essendo opera dell'uomo e il frutto di determinate circostanze storiche, soddisfano innegabili esigenze umane, finendo quindi per riverberare il loro potere su coloro che le hanno create. Il compito di uno studio moderno delle religioni non consiste quindi nell'indagare "come un popolo abbia raffigurato il proprio dio o lo abbia mutuato da altri, ma in quale misura e in quale grado questo dio abbia a sua volta esercitato la sua azione sul popolo" (Andreas-Salomé 2010b: 171). Andreas-Salomé osserva che una

profonda espressione di religiosità si sottrae a una analisi scientifica per diventare accessibile solo mediante la psicologia o con l'aiuto dell'esperienza individuale del singolo. I "geni religiosi", come li definisce l'autrice, avvalendosi di una semantica del processo creativo di chiara ascendenza romantica, sono quegli uomini che al pari degli artisti riescono a far esperire in modo immediato e originale, servendosi di immagini e parole, la profondità del sentire religioso. Essi quindi non creano nuove divinità, ma innovano le religioni, dando vita a "una nuova disposizione del cuore" (Andreas-Salomé 2010b: 173). Gesù è perciò da questo punto di vista un "genio religioso" (tale definizione ricorre peraltro spesso nel romanzo di Wassermann a proposito di Agathon) che con il suo credo in un Dio padre degli uomini e nell'analogia dell'umano con il divino avrebbe condotto "la più alta forma di religiosità alla sua espressione classica e valida per tutti i tempi" (Andreas-Salomé 2010b: 172). Le visioni che il genio religioso rivela alla sua comunità di fedeli hanno nella loro vivida immediatezza un'ingenuità quasi infantile; quando in epoche successive si intraprende il tentativo di armonizzare i dogmi religiosi con i principi della ragione, la fede si dissolve in scialbi filosofemi oppure sconfinava per reazione in un credo esaltato e nebuloso.

Secondo Andras-Salomé, la forza del messaggio evangelico è da ricercare proprio nelle radici ebraiche della nuova religione. Nel solco di Abraham Geiger, la scrittrice scorge una forte continuità fra la figura storica di Gesù e l'ebraismo dei suoi tempi. Infatti, la fede ebraica sarebbe stata l'unica religione fra quelle del mondo antico a porsi il problema pratico del rapporto fra dio e uomo, tralasciando gli aspetti teorici. La tendenza ad ancorare le questioni religiose alla sfera della prassi non era venuta meno neanche quando la fedeltà alla legge mosaica si era irrigidita in uno sterile rigorismo: "l'ebreo non si arrovellava sul suo dio, ma soffriva, viveva e sentiva. Proprio in ciò Gesù

appare come la più netta espressione dell'ebraismo e niente affatto come il suo superamento" (Andreas-Salomé 2010b: 176. Una analoga definizione di Agathon ricorre in Wassermann 2003: 182). Andreas-Salomé distingue nettamente fra l'ebraismo come religione praticata da Gesù (*Religion Jesu*) e il cristianesimo come la religione istituita sulla base della tradizione dell'insegnamento di Gesù (*Religion von Jesu*) (cfr. Heschel 2001: 46). Gesù infatti, che si richiamava alla dottrina dei profeti vissuti prima dell'esilio, predicava una religiosità che, in conformità con la tradizione ebraica, si estrinsecava nella dimensione eminentemente terrena. Gesù non voleva essere un redentore metafisico, ma politico. Proprio per questo la sua morte, secondo Andreas-Salomé, sarebbe stata segnata da una profonda e tragica ambivalenza che avrebbe poi toccato tutto il popolo ebraico. In tal senso la sua crocifissione assurge a simbolo della sofferenza degli ebrei. Essa avrebbe suggellato il fallimento del messianismo ebraico e dell'adempimento della promessa divina nella dimensione mondana. L'invocazione di Gesù al Padre nel momento della sua morte rivela la sua disperazione davanti al mancato intervento di Dio nella storia dell'uomo. La morte di Gesù segna la fine della religione ebraica e il sorgere di una nuova religione universale, il cristianesimo, che tuttavia, sotto l'influsso dei culti esoterici pagani, indirizzò ben presto le sue speranze salvifiche alla sfera dell'aldilà. Lou Andreas-Salomé istituisce quindi una netta distinzione fra l'ebraismo originario, radicato nella realtà terrena e mondana, di cui Gesù rappresenta il genio religioso, da un lato, e il cristianesimo e l'ebraismo più recente dall'altro, che a causa delle loro tendenze ascetiche e spirituali possono essere considerati un perversimento degli autentici ideali religiosi ebraici, orientati alla prassi e all'azione<sup>2</sup>. Anche alla luce della riflessione di Lou Andreas-Salomé si comprende dunque come la missione di Agathon Geyer nel romanzo di Wassermann consista nel ripristinare l'ebraismo

delle origini e, così facendo, anche il senso più schietto della figura di Gesù.

Agathon è infatti un sognatore e un idealista, ma è al contempo anche capace di azioni risolutive, in conformità con gli orientamenti pragmatici dell'ebraismo dei primordi. La sua spiccata facoltà di immaginazione, che dà vita a visioni dettagliatamente descritte nel romanzo, prelude a decisioni che si traducono sempre in azioni concrete. Egli è un ribelle che vuole cambiare il mondo con fatti e parole, come gli antichi profeti o Gesù. Agathon può essere considerato il Messia di una nuova religione radicata nell'azione e nella sfera terrena. Per questo motivo, come l'Anticristo nietzschiano, egli respinge con veemenza l'idea del martirio o dell'ascesi della carne. Agathon persegue quindi una palingenesi dell'umanità nel segno della *Lebensphilosophie* nietzschiana che equivale a una riscoperta dell'autentica natura dell'ebraismo, come era visibile durante l'epoca dei re, quando gli ebrei vivevano in unione profonda con la natura, seguendo i loro istinti e la volontà di potenza.

L'origine doppia, sia da un punto di vista religioso, sia etnico, sembra predestinare Agathon al ruolo di redentore e messia non solo del popolo ebraico, ma dell'intera umanità. All'inizio del romanzo il giovane viene gettato in acqua dal brutale oste antisemita Sperling Sürich, l'aguzzino degli ebrei del villaggio, e scompare per alcune ore. Elkan Geyer, il presunto padre ebreo di Agathon, sorprende poi il giovane nella sua stanza mentre è immerso nella lettura del Nuovo Testamento. Elkan trasale a questa vista e gonfio di rabbia davanti a quella che ritiene una provocazione strappa il libro al figlio e ne fa a pezzi le pagine perché "leggerlo è peccato, peccato contro il Dio di Israele". Agathon rimane fiero e imperturbabile di fronte all'accesso d'ira del padre, in lui già sta maturando la coscienza della propria missione. Leggere il Vangelo non può costituire una colpa dal momento che il messaggio dell'Antico Testamento, che



Israele sia il popolo eletto, si è rivelato storicamente un'assurdità, al pari della diceria antisemita che gli ebrei avvelenassero i pozzi e le fonti d'acqua. Occorre piuttosto ammettere: "Noi abbiamo crocifisso Gesù [...]. Ma senza la crocifissione non sarebbe Gesù. Essi devono dunque a noi Gesù" (Wassermann 2003: 80). Mentre Elkan reagisce sdegnato all'accusa di deicidio, che costituiva uno dei cardini della propaganda antisemita, Agathon la rivendica con veemenza, sostenendo la necessità storica di questo gesto che costituisce l'atto di fondazione di una religione universale e l'inizio di una nuova epoca della storia da cui gli ebrei sono destinati ad essere esclusi, pur essendone paradossalmente, attraverso la crocifissione, gli iniziatori. Se non fosse stato ucciso, Gesù sarebbe stato uno dei tanti rabbini ebraici di cui si è persa la memoria. In contrasto con gli ideali assimilazionisti del padre, che lo accusa di essere un "talmudista", Agathon traccia inoltre un quadro fosco della situazione ebraica in Germania. Gli ebrei non sono considerati cittadini uguali agli altri e vengono tutelati solo in misura insufficiente dalle leggi e dall'imperatore, simbolo di un ordine sociale in cui sono imperfettamente integrati. In Germania non sono "a casa" (*daheim*).

Come avveniva anche nello scritto di Lou Andreas-Salomé, Agathon vede in Gesù il simbolo del destino di dolore e sofferenza patito dal popolo ebraico che egli tuttavia, in ossequio al suo credo vitalistico, rigetta con veemenza. L'immagine della crocifissione viene evocata in più punti del romanzo, spesso in scene di supplizi, talvolta francamente *kitsch*, dal gusto sadomasochistico tipico di certo erotismo *fin de siècle*. Un episodio appare in tal senso particolarmente significativo, perché imprime una svolta agli eventi, facendo emergere con chiarezza la vocazione messianica di Agathon. Il brutale antisemita Sürich Sperling, "il prototipo del germano" (Wassermann 2003: 77) tortura Agathon e lo lega a una croce nera affissa al muro accanto alla quale pende un crocifisso. Il gesto di Sperling non

è però animato solo da disprezzo verso gli ebrei ma – nietzschianamente – da un odio altrettanto grande nei confronti del cristianesimo, accusato di aver pervertito i bisogni naturali e sensuali dell'uomo, trasformando il mondo in “un grande sarcofago” (Wassermann 2003: 134). Su questo punto le opinioni della vittima e del carnefice non differiscono molto. L'antisemitismo di Sperling è in realtà odio contro il cristianesimo perché è stato un ebreo, Gesù, ad aver fondato la religione cristiana. Il timido e pavido Lämélche Erdmann assiste casualmente alle torture cui è sottoposto Agathon e, dando prova di un inaspettato coraggio, esclama, come in preda a un accesso profetico:

D'ora in avanti noi ebrei siamo liberi. Non sarà più la mitezza a regnare, ma la forza. Odieremo i nostri nemici, li odieremo, odieremo! L'ebreo errante è ora redento e tu, Sürich Sperling, tu, sarai il cristiano errante. Perché il mondo si rinnoverà. Cambierà la sua pelle come un serpente [...]. Allora tu sarai il cristiano errante. E sarai condannato a bere tutto il sangue che è stato versato dall'amore cristiano per i nemici (Wassermann 2003: 134).

Viene qui ribaltato il mito dell'ebreo errante Assuero che secondo la leggenda avrebbe deriso Gesù mentre portava la croce ed era perciò stato dannato a errare per l'eternità. Analogamente si invertono i ruoli di vittima e carnefice, perché la visione di Erdmann, che sembra direttamente ispirata a Nietzsche, prefigura il seguito del romanzo: quella notte stessa Agathon assassinerà Sperling Sürich poiché “ucciderlo non è peccato” (Wasserman 2003: 103). Questo omicidio riscatta gli ebrei dalle angherie quotidiane che sono costretti a subire e quindi, con un richiamo blasfemo, evoca alla mente il sacrificio di Cristo sulla croce che redime l'umanità. Nella logica del romanzo l'empietà è però solo apparente, se l'insegnamento

di Gesù è stato, nel corso dei secoli, pervertito a tal punto che l'amore per il prossimo predicato dal Vangelo ha potuto condurre alla persecuzione delle altre religioni, a guerre, omicidi e massacri. Tale stravolgimento del messaggio evangelico rende lecita l'azione di Agathon, solo che al posto dell'Agnello, innocente vittima sacrificale, viene qui immolato il colpevole Sürich Sperling. Ma l'omicidio ha un valore di riscatto anche per chi lo compie: uccidendo il persecutore degli ebrei, Agathon, che confessa nel romanzo di non aver mai amato la religione ebraica, si affranca dal suo credo e al contempo, specularmente, dall'ipoteca del cristianesimo. Avendo patito la crocifissione da parte di Sperling, Agathon ha portato al suo apice l'*imitatio Christi* fino a superarla definitivamente. Egli ha dimostrato infatti di essere un uomo d'azione e può quindi lasciarsi alle spalle l'ebraismo, degenerato in religione della passività e della debolezza, e il cristianesimo, suo prodotto storico, avvicinandosi piuttosto alla forma primigenia, immanente e bellicosa, della fede dei padri. Quando il giovane fa la sua comparsa nel mezzo di un tumulto causato dall'oro fabbricato dall'alchimista Baldewin Esstrich che piove sulla folla avida, un fulmine colpisce la chiesa. Mentre le fiamme si levano alte, Agathon vede andare in fumo millenni di sottomissione, mortificazione della carne e sterile bigotteria ebraico-cristiana e sente al contempo l'amore indomabile per la vita crescere in lui e conferirgli il dominio sulle forze della natura e sugli esseri umani. Alla folla smarrita che gli si accalca intorno intima con un urlo di liberazione: "Lasciate che bruci, la chiesa" (Wassermann 2003: 229). Liberatosi dai lacci e dalle inibizioni dell'eredità ebraico-cristiana, Agathon può quindi portare a termine la sua missione messianica, che ha per fondamento un nuovo credo "nella nuda terra [...] senza croce, senza peccato originale, senza rinuncia, senza conti in sospeso con un aldilà" (Wassermann 2003: 235).

## NOTE

<sup>1</sup> Libro dello Splendore, un libro della Cabala, redatto in Spagna tra il 1280 e il 1286 da Moses de Leon. Si tratta di un testo composto in parte in ebraico, in parte in aramaico, che contiene la teoria delle dieci *Sefiroth* e consiste per lo più in una *midrash* del Pentateuco).

<sup>2</sup> Si pensi a questo proposito all'importanza delle dieci Sefiroth, organizzate in forma di Albero della Vita, nella Cabala e alla loro funzione di raccordo tra il mondo materiale e il divino; o all'esilio della Shekhinah, la dimora della presenza di Dio nella Cabala e l'ultima delle emanazioni, che avrà termine nell'era messianica quando essa si ricongiungerà con il divino, realizzando così la redenzione. "La storia dell'umanità nel suo esilio" scrive Scholem "è dunque intesa, pur con tutti i suoi contraccolpi, come un avanzare costante verso la fine messianica. La redenzione non subentra qui come una catastrofe in cui la storia stessa scompare e ha fine, ma come la logica conseguenza di un processo in cui tutti siamo coinvolti" (Scholem 1960: 157).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Andreas-Salomé, Lou (1968), *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, ed. a cura di Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M., Insel.
- (2010a), "Gottesschöpfung" (1892), "Von der Bestie bis zum Gott". *Aufsätze und Essays*, ed. a cura di Hans-Rüdiger Schwab, MedienEdition Welsch, Taching am See, vol. 1: *Religion*: 11-18.
- (2010b), "Jesus der Jude" (1896), "Von der Bestie bis zum Gott". *Aufsätze und Essays*, ed. a cura di Hans-Rüdiger Schwab, MedienEdition Welsch, Taching am See, vol. 1: *Religion*: 169-84.
- Assmann, Jan (2006), *Was ist so schlimm an den Bildern? Die zehn Gebote – ein widersprüchliches Erbe?*, ed. Hans Joas, Köln, Böhlau: 17-32 [Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 5].
- Biale, David (2001), *Shabbtai Zvi and the Seductions of Jewish Orientalism. The Sabbatian Movement and its Aftermath: Messianism, Sabbatianism and Frankism*, ed. Rachel Elior, Jerusalem, Institute of Jewish Studies, vol. 2.

- Bosco, Lorella (2013), *Profeta e rinnegato: Mosè e Šabbetai Ševi nella letteratura ebraico-tedesca del fin de siècle. Il futuro come intreccio. Tempo e profezia nella tradizione letteraria moderna e contemporanea*, ed. Cristina Consiglio, Messina, Mesogea: 65-78.
- (2015), “‘Wir haben Jesus gekreuzigt, [...] aber ohne das wäre er nicht Jesus’. Jesus in Jakob Wassermanns Roman ‘Die Juden von Zirndorf’”, *PaRDeS. Zeitschrift der Vereinigung für jüdische Studien e.V. Potsdam*, 21: 105-21.
- Brenner, Michael (1996), *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven, Yale UP.
- Golomb, Jacob (2006), *Nietzsche e Sion. Motivi nietzschiani nella cultura ebraica di fine Ottocento*, ed. a cura di Vincenzo Pinto, Firenze, Giuntina.
- Grazzini, Serena (2010), *Il progetto culturale Heimatkunst. Programma, movimento, produzione letteraria*, Roma, Carocci.
- Halperin, David J. (2007), *Sabbatai Zevi: Testimonies to a Fallen Messiah*, Oxford, Littman Library of Jewish Civilization.
- Heschel, Susannah (2001), *Der jüdische Jesus und das Christentum. Abraham Geigers Herausforderung an die christliche Theologie*, trad. ted. a cura di Christian Wiese, Berlin, Jüdische Verlagsanstalt.
- Hinterhäuser, Hans (1962), “Die Christusgestalt im Roman des ‘Fin de Siècle’”, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 113: 1-21.
- Homolka, Walter (2008), “Die jüdische Leben-Jesu-Forschung von Abraham Geiger bis Ernst Ludwig Ehrlich”, *Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte*, 60/1: 63-72.
- Kraske, Bernd M. (1987), “‘Das stärkste jüdische Talent dieser Zeit...’ Zur Rezeption Jakob Wassermanns in der völkischen Literaturgeschichtsschreibung”, *Jakob Wassermann. Werk und Wirkung*, ed. Rudolf Wolff, Bonn, Bouvier: 46-65.
- Lavagetto, Andreina (2013), “Buber e l’ideale del rinnovamento ebraico. Martin Buber”, *Martin Buber, Rinascimento ebraico. Scritti sull’ebraismo e sul sionismo (1899-1923)*, ed. e trad. it. a cura di Andreina Lavagetto, Milano, Bruno Mondadori: IX-LXII.

- Mann, Thomas (2002), "Wassermanns Caspar Hauser", *Thomas Mann – Essays I (1893-1914)*, ed. a cura di Heinrich Detering, Frankfurt a. M., Fischer: 197-99.
- Martini, Fritz (1984), "Jakob Wassermann: die Utopie eines Messias in der Moderne. Zu dem Roman 'Die Juden von Zirndorf'", *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, eds. Hans-Henrik Krummacker; Fritz Martini; Walter Müller-Seidel, Stuttgart, Metzler: 461-84.
- Müller-Kampel, Beatrix (2007), *Jakob Wassermann. Eine biographische Collage*, Wien, Mandelbaum Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1977), *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi.
- (1984), *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi.
- Och, Gunnar (2002), "Zion, Heimat, Golus – Jakob Wassermann zwischen jüdischer Selbstbesinnung, Assimilation und Antisemitismus", *Jüdisches Leben in Franken*, eds. Gunnar Och; Hartmut Bobzin, Würzburg, Ergon: 177-93.
- Scholem, Gershom (1960), *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, Rhein.
- (2001), Šabbetai Ševi. Il Messia mistico 1626-1676, trad. it. a cura di Caterina Ranchetti, Torino, Einaudi.
- Wassermann, Jakob (1928), "Jakob Wassermanns Antwort", *Jüdische Rundschau*, 94: 660.
- (2003), *Die Juden von Zirndorf. Roman*, mit einem Nachwort von G. Och, 2. Auflage, München, dtv.
- (2006), *Il mio cammino di tedesco e di ebreo e altri saggi*, ed. e trad. it. di Lorella Bosco, Firenze, Giuntina.
- Wiese, Christian (2001), "Vorwort", *Der jüdische Jesus und das Christentum. Abraham Geigers Herausforderung an die christliche Theologie*, ed. Susannah Heschel, Berlin, Jüdische Verlagsanstalt: 12-18.

ENRICO CAROCCI

*Abitare l'Overlook hotel.*  
*Il ruolo dello spazio anempatico in Shining*

Volevo che l'hotel apparisse autentico [...]. Credevo che la sistemazione labirintica e le grandi stanze dell'hotel avrebbero da sole fornito un'atmosfera abbastanza paurosa. Questo tipo *realistico* di approccio fu impiegato anche nell'illuminazione ed in ogni aspetto della scenografia. Mi sembrava che la guida perfetta per questo tipo di approccio si potesse trovare nello stile letterario di Kafka (Stanley Kubrick, in Ciment 1999: 191).

1. *Premessa*

All'epoca della sua uscita *Shining* (*The Shining*, 1980) fu uno dei maggiori successi commerciali di Stanley Kubrick. Realizzando un horror, genere già rinnovato e reso popolare nell'ambito della Nuova Hollywood, Kubrick intendeva bilanciare gli scarsi risultati al botteghino del precedente *Barry Lyndon* (1975), nel quadro di una collaborazione con la Warner Bros. che era iniziata nel 1970.

Nonostante il relativo successo in termini di incassi, le reazioni furono in parte non benevole. In molti rimproverarono a

Kubrick il vistoso allontanamento dalle atmosfere del romanzo di Stephen King, il quale com'è noto disconobbe il risultato (Keitz 2004). Soprattutto, contribuì a disorientare il pubblico e la critica il tradimento delle aspettative: se infatti nel 1980 era già affermato il modello di un nuovo *blockbuster* altamente coinvolgente, le sfumature emotive del film – adatte alle “reinvenzioni d'autore” dei generi, più diffuse nel decennio precedente – inquietavano ma raramente giungevano al terrore propriamente detto (Bingham 1996). *Shining*, per alcuni, non somigliava abbastanza agli horror dell'epoca: elaborava temi e motivi del genere, ma non si fondava sulle dinamiche emotive dominanti, tipicamente legate a reazioni di paura a fronte di eventi soprannaturali (Carroll 1990).

Sebbene sia diventato presto un classico dell'horror, il film ha suscitato giudizi perplessi anche in tempi più recenti. Ad esempio Michel Chion (2005), che pure è un fine analista e interprete di Kubrick, è particolarmente severo: in particolare, scrive, non riesce a perdonare a *Shining* il fatto di non averlo spaventato abbastanza, fin dal giorno della prima mondiale a New York. Ammette che si tratta di una questione personale; tuttavia, davanti a questo film “un po' snob rispetto al genere horror, che guarda dall'alto in basso”, Chion sembra reagire a propria volta attraverso una forma di intellettualizzazione (“durante la visione pensiamo continuamente a come la scena avrebbe potuto essere mostrata e realizzata diversamente [vale a dire, meglio]” [2005: 423]); addirittura, subito dopo, passa in rassegna tutti gli elementi che allontanano *Shining* dall'horror convenzionale che, per qualche motivo, avrebbe preferito vedere.

Non che sia impossibile condividere i molti spunti di analisi: al contrario, le sue osservazioni risultano come sempre lucide e penetranti. Vediamo brevemente gli argomenti che



riguardano la costruzione dello spazio: nonostante emergano dall'elenco di quelli che lo studioso considera come i "limiti" del film, essi individuano bene i caratteri su cui intendiamo focalizzare la nostra attenzione.

L'Overlook hotel appare a Chion come uno spazio complessivamente (e colpevolmente) astratto: non è mai mostrato a misura d'uomo, cioè secondo le necessità dei personaggi, e il film non offre mai "la consapevolezza della verticalità dell'edificio" né della sua struttura, dal momento che "qualunque luogo [...] sembra condurre a qualunque altro luogo". Soltanto di rado secondo lo studioso, ad esempio nelle inquadrature che mostrano Danny sul triciclo, "l'hotel diventa concreto, perché è visto a misura di bambino" (2005: 424). Per il resto, Kubrick non sarebbe riuscito a tradurre in termini spaziali le dinamiche dell'azione: il labirinto sembra un enorme modellino poco convincente; alcuni ambienti rilevanti nel romanzo, come la caldaia o l'ascensore, si vedono appena o non sono pienamente sfruttati, finendo per svolgere una funzione generica; e il piccolo appartamento in cui i Torrance alloggiano passa inosservato, "forse perché [...] non emana nessun'atmosfera precisa". Completamente assente è infine la vista del panorama che si vede dall'hotel, che pure si chiama Overlook perché domina visivamente la zona. Tutto contribuisce, secondo Chion, a rendere "strano" lo spazio dell'hotel, che risulta in ultima analisi "senza altezza, senza ambiente, senza vita quotidiana" (2005: 432).

Queste considerazioni, di cui abbiamo tentato di riferire anche il tono, non spiegano evidentemente l'avversione di Chion. È però in un passaggio precedente che lo studioso, riferendosi a un'esperienza personale, si esprime a nostro avviso in termini particolarmente interessanti.

Confessiamo tuttavia che un giorno l'abbiamo guardato per la ventesima volta in DVD sullo schermo del computer, l'abbiamo interrotto un attimo per andare a prendere una cosa in cucina e... E? Giusto il tempo di andare in cucina, e per alcuni secondi abbiamo condiviso lo sguardo del film; abitavamo il nostro appartamento come Nicholson abita l'Overlook hotel. Eravamo nel film, era scesa la sera. Qualcosa accade, dunque. Sì, e non sappiamo cosa (2005: 422).

Chion dichiara di non sapere a cosa imputare quell'inquietudine, causata da un film che pure lo irrita e non lo coinvolge. In effetti, pur avendo individuato i tratti che caratterizzano l'hotel, lo studioso non ne esplicita la funzione: lo sproporzionato edificio sembra progettato appositamente per evocare un sentimento generalizzato, un'atmosfera indipendente dai vissuti dei personaggi, difficile da nominare ma che riguarda indubbiamente una particolare *qualità dell'abitare*.

Nelle pagine che seguono discuteremo la cruciale funzione dello spazio in *Shining*, con particolare riferimento all'Overlook hotel, per dare conto del particolare regime affettivo che ha reso celebre il film, e che Chion ha individuato in maniera cristallina seppure involontaria. In particolare, faremo riferimento all'intreccio tra la *configurazione* dello spazio – dovuta alle interazioni tra scenografia, stile e narrazione – e *l'esperienza* dello spazio – cioè la sua incorporazione e codifica, in termini affettivi e cognitivi, da parte dello spettatore.

## 2. *La configurazione dello spazio*

### 2.1 *Il set design e la forma filmica*

Alla costruzione scenografica degli ambienti Kubrick dedicò la parte più cospicua del budget. La ragione riguarda appunto la funzione dominante dell'hotel nell'economia generale del film. L'Overlook doveva possedere tratti specifici in modo da

assumere il peso e la presenza di un quasi-personaggio cui attribuire un ruolo specifico, individuato ad esempio da Ciment (1999: 135): “[c]ome l’astronave [Discovery in 2001], l’hotel diventa un personaggio con la funzione di relativizzare l’importanza dell’uomo vittima del destino e dei suoi impulsi”.

Nel romanzo di King l'Overlook è dichiaratamente ispirato allo Stanley Hotel del Colorado, nel quale peraltro sarebbe stata ambientata la miniserie televisiva del 1997 (*The Shining*, diretta da Mick Garris e sceneggiata da King stesso). Kubrick invece, dopo una lunga ricerca (McAvoy 2015) scelse per gli esterni il Timberline Lodge (Oregon), una struttura alberghiera progettata da Gilbert Stanley Underwood. La maggior parte degli interni – ad esempio i corridoi, la Colorado Lounge e la Lobby – hanno invece una fonte di ispirazione nello Ahwanee Hotel (California), dello stesso Underwood (Vacirca 2011). Gli interni però, insieme al labirinto, sono stati completamente ricostruiti negli studi Elstree (MGM British) di Borehamwood: se, come in molti hanno notato, è impossibile per lo spettatore ricostruire una mappa mentale coerente dell’enorme hotel, è innanzitutto a causa delle condizioni materiali del set che lo ricostruiva in maniera discontinua – come vediamo peraltro nel *Making The Shining* (1980) di Vivian Kubrick e nelle fotografie raccolte nell’archivio Kubrick (cfr. Castle 2016).

Il carattere e le funzioni dello spazio filmico, tuttavia, non dipendono mai esclusivamente dalle scenografie e dalle strutture dei set; l’estraneità dello spazio e la relativizzazione delle situazioni vissute sono suggerite, in *Shining*, anche da posizioni e movimenti della cinepresa, nonché dal lavoro del montaggio. Anche a questo secondo livello, la configurazione dello spazio sfida la centralità dell’azione e dei vissuti degli umani.

Il film presenta innanzitutto una quantità di incongruenze spaziali, sottolineate ad esempio nel documentario *Room 237* (2012), che vanno dalla “finestra impossibile” alle spalle di Ul-

Iman alla disorientante “falsa finestra” nell’appartamento dei Torrance. In altri casi l’effetto dipende dalla mancanza di *continuity* relativa a oggetti e scenografie: dalla macchina da scrivere che cambia colore a oggetti di scena che spariscono. In altri casi ancora sono interi ambienti a cambiare struttura e posizione: spicca tra tutti il labirinto, che è assente nelle prime riprese dall’esterno dell’hotel, e che non consente di individuare una forma precisa dal confronto tra la mappa che vediamo al suo ingresso, il modellino contenuto nell’hotel e le strutture attraversate dai personaggi. In maniera simile non siamo in grado di stabilire, ad esempio, se la Gold Room che vediamo nel corso del film, soprattutto nella versione statunitense<sup>1</sup>, mantenga costanti dimensioni e collocazione.

Se si considerano anche quelli che Cremonini (1990) definisce “scarti della visione”, cioè le più o meno evidenti incongruenze stilistiche che intensificano la sensazione di essere di fronte a uno spazio-tempo interiore, emerge bene il carattere *inospitale* e *soggettivo* dell’hotel: uno spazio che, come nota Eugeni, “perde [...] il suo carattere di contenitore neutro delle azioni dei soggetti per vedere proiettate su di sé forti valenze soggettive e patemiche” (2016: 152).

Se questo è vero, c’è da aggiungere subito che il film abolisce le forme verbalizzate attraverso cui il romanzo di partenza accomuna l’edificio a un organismo vivente (le poche presenti nel film sono ulteriormente tagliate nella versione europea). L’Overlook hotel è un’invenzione *filmica*, e Kubrick ha preferito evidentemente ricorrere a soluzioni audiovisive per evocare il sentimento di un’*agency* dell’hotel: si pensi, per fare un esempio, ai due indicatori semicircolari posti sulla parete sopra l’ascensore che sanguina, che rendono l’inquadratura frontale e simmetrica simile al Primo Piano di un volto con occhi e bocca spalancati (il che a sua volta richiama, per associazione, i Primi Piani di Danny terrorizzato); oppure al riverbero del rumore

della pallina che Jack lancia ripetutamente contro le pareti, che possiede il ritmo e il timbro di un battito cardiaco (il che richiama l'idea di hotel come organismo vivente).

Nel complesso, poi, il regista ha operato un generale “congelamento” (Keitz 2004) dell'Overlook: pensiamo soltanto alla morte di Jack, causata nel romanzo dall'esplosione della caldaia, il “ventre” dell'hotel, e che nel film avviene per assideramento dentro il labirinto innevato – il “cervello” – che il film colloca all'esterno dell'hotel, e che nel romanzo è un giardino con cespugli dalle forme animalesche pronte a prendere vita.

## 2.2 *L'architettura narrativa e l'abitare*

Paolo Cherchi Usai (1999) ha parlato di un “Kubrick architetto” che racconta storie costruendo spazi: le architetture kubrickiane possiedono dei tratti peculiari tra cui, innanzitutto, una straniante tensione conflittuale tra funzione della struttura e ornamento. Anche su questo piano, l'Overlook hotel sembra costruito per disorientare: “la pianta ad apparente rilievo funzionale [...] (colonne a vista, ascensori ai margini delle zone residenziali e accanto alle cucine) è fittamente percorsa da notazioni figurative eterogenee – stile internazionale, *art déco*, ruralismo americano – che nulla condividono con lo stile di un albergo che si presume progettato prima del 1906” (1999: 270). Questa qualità dell'ornato, insieme alle decorazioni geometriche di tappezzerie e moquette in stile “navajo and apache” e alla presenza di fotografie che rendono l'hotel simile a un archivio storico (Eugeni 1998)<sup>2</sup>, contribuisce a evidenziare la prevalenza delle scenografie su corpi e azioni, nonché l'impossibilità di addomesticare lo spazio da parte dei personaggi (e questo vale, a maggior ragione, per gli ambienti privi di decorazioni, nei quali lo spazio è ridotto all'essenziale, come la cucina e la dispensa).

L'hotel è inoltre composto di ambienti, privati e comuni, connessi da ampi corridoi. Quella del corridoio è figura ricor-

rente nel film: al contrario della scalinata, che tende di norma a orientare l'azione nello spazio, il corridoio "guida il movimento dell'uomo, ma non stabilisce una relazione univoca con lo spazio: che assume perciò forme incontrollabili, dalle quali sono assenti i punti di riferimento necessari all'individuo per orientarsi" (1999: 276). In questo modo, oltre che simbolizzare le circonvoluzioni del cervello (a sua volta citato della pianta del labirinto), i corridoi dell'Overlook hotel – insieme agli spazi analoghi a corridoi, come la cucina, la dispensa o il bagno della Gold Room – definiscono l'Overlook come luogo di transito da esplorare, più che come spazio domestico da abitare<sup>3</sup>. Anche le peculiarità architettoniche, insomma, suggeriscono un'inquietante estraneità dell'edificio, che si oppone al tentativo dei Torrance di trasformare l'hotel in una *casa*.

In architettura, come scrive Maurizio Vitta, le forme dell'abitare emergono tipicamente dalla tensione tra le esperienze umane e le geometrie degli spazi progettati. L'abitare cioè, quando è efficace, mette in crisi la solidità di un edificio:

le proiezioni ortogonali, traccia concettuale dell'abitazione, formula spaziale che definisce lo schema dei ritmi vitali, il diagramma dei comportamenti, il codice delle relazioni spaziotemporali e interpersonali, si tramutano, nell'esperienza quotidiana, in una scacchiera mobile e labirintica, nella quale emergono spazi inaspettati, scorci imprevisi, emergenze o dissolvenze legate al continuo fluire dell'esistenza che in quegli spazi si concentra (2008: 123).

La descrizione di questa dialettica somiglia a quella, tipicamente cinematografica, tra lo spazio concreto del set e quello filmato il quale, a sua volta, è solitamente subordinato ai meccanismi dell'azione, e dunque a obiettivi e desideri dei personaggi. Non a caso Noël Burch (1990) ha definito l'evoluzione del sistema della *continuity* narrativa come una "graduale 'con-

quista dello spazio"', e più in particolare come la costruzione di uno "spazio abitabile" (1990: 157, 144).

### 2.3 Una narrazione spazializzata

Le qualità dell'Overlook hotel, che come abbiamo visto emergono dall'intreccio tra il set materiale, le qualità architettoniche e la forma filmica, si installano a loro volta in un impianto narrativo che attribuisce alla spazialità un'enorme importanza. Ne evidenziamo alcuni aspetti, che riguardano in particolare il rapporto con i generi. Lo *script*, in effetti, fa ampio ricorso a schemi e tematiche di genere i cui modelli vengono richiamati esplicitamente, nel film, durante la scena dell'intervista: Jack parla di *ghost stories* e *horror films* e poco prima Ullman, introducendo il racconto del disastro della famiglia Grady, l'aveva definito *melodramatic*, seppure per negazione. Dunque horror e melodramma: non a caso, di recente, Walker (2017) ha collocato *Shining* tra i predecessori del genere ibrido che propone di chiamare *ghost melodrama*.

Sappiamo che Kubrick, che scrisse la sceneggiatura insieme a Diane Johnson, fece riferimento – insieme al testo di King, al saggio sul perturbante di Freud (1919) e allo studio di Bettelheim sui significati psicoanalitici della fiaba (1976) – ai classici della letteratura gotica, di cui Johnson era esperta. Il film, in effetti, innesta forme del fantastico fiabesco in un impianto da horror gotico (Naremore 2007), con l'introduzione di una quantità di temi tratti dalla letteratura, dalla favola e dalla cultura in genere (Eugeni 2016). Questi riferimenti, tuttavia, vengono utilizzati soprattutto per mettere in crisi l'*agency* dei personaggi e per creare sensazioni di confusione tra gli aspetti oggettivi e quelli soggettivi degli eventi. Si traducono invece in forme spaziali gli elementi melodrammatici del film: *Shining* racconta in effetti la distruzione di una famiglia media americana, sul modello che Metz (1997) riporta a *Dietro lo specchio* (*Bigger Than*

*Life*, 1956), e le tensioni familiari sono legate alla repressione di istinti che esplodono all'interno di uno spazio iperconnotato (Pravadelli 2007).

Per altri versi *Shining* recupera, almeno entro certi limiti, le modalità di quelle che Jenkins (2004) definisce *spatial stories*, narrazioni "spazializzate", che discendono dalla letteratura di intrattenimento, nelle quali la costruzione dei mondi narrativi precede o sostituisce la caratterizzazione psicologica dei personaggi e la raffinatezza nella costruzione dei plot. Nel film, in effetti, è spesso l'esplorazione di strutture spaziali a condurre personaggi e spettatori verso la scoperta di nuovi potenziali narrativi (le apparizioni di fantasmi, ad esempio, funzionano secondo questo principio). Non stupisce inoltre, in questa prospettiva, la minore finezza della costruzione narrativa nella versione europea, soprattutto se confrontata con quella statunitense.

Jenkins accomuna inoltre le narrazioni spazializzate alle forme dell'*environmental storytelling* utilizzate oggi nei parchi a tema o nel *game design*, e individua a questo proposito un modello significativo proprio nello spazio del melodramma cinematografico. A questo proposito, possiamo facilmente immaginare un parco o un videogame ambientato nell'Overlook kubrickiano per convincerci di come la narrazione in *Shining* sia profondamente *embedded*. È stato fatto davvero: l'hotel è diventato ad esempio un parco dell'orrore agli Universal Studios (2017), nonché l'ambiente di uno sparatutto per Duke Nukem 3D (1996).

In generale, e per concludere, la struttura dell'Overlook "sottolinea costantemente [una] 'sproporzione' fra la disponibilità d'azione e la sua impossibilità effettiva" (De Gaetano 2006: 58). Se quanto detto fin qui è vero diremo che lo spazio filmico<sup>4</sup>, in *Shining*, esibisce una sistematica *tensione* che emerge dall'articolazione incoerente tra gli elementi che lo compongono: la sottile tensione tra gli esterni e gli interni ricostruiti in studio; negli



interni, quella tra strutture e stili degli elementi scenografici; la tensione tra la geografia materiale del set e quella immaginaria creata in fase di riprese e montaggio; la tensione, infine, tra il labirintico spazio filmico e le motivazioni date da comportamenti e psicologie dei personaggi.

L'inquietudine fondamentale del film è legata insomma al fatto che, per così dire, questo albergo non è una casa. Se “[l]a casa è possibilità di azione” (Molinari 2018: 71), allora l'Overlook è la parodia di una casa: da un lato manifesta un generale squilibrio strutturale, dall'altro continua a ostentare la materialità di un costruito architettonico, caratterizzato da dimensioni smisurate e spazi scarsamente articolati. È uno spazio materiale e mentale allo stesso tempo; e l'*affordance* che suggerisce, per dirla con Gibson (1986), non riguarda le pratiche dell'abitare, bensì evoca l'attraversamento o l'esplorazione.

Resta da vedere, a questo punto, in che modo la forma dello spazio venga codificata cognitivamente e sperimentata affettivamente. Per questo motivo, in quanto segue, proseguiamo portando più decisamente il discorso sul piano dell'esperienza spettatoriale.

### 3. L'esperienza dello spazio

#### 3.1 Percepire lo spazio filmico

Uno spettatore non si limita a comprendere il significato degli eventi narrati in un film, né si limita a registrarne le immagini (e i suoni) duplicandoli in forma codificata nella propria testa. Se si considerano i più recenti approcci enattivi e incarnati allo studio dell'esperienza spettatoriale, ad esempio, si deve ammettere che uno spettatore innanzitutto *incorpora* i significati di un film, cioè li esperisce integrandoli al proprio flusso mentale, anche in modo da modificare eventualmente i propri schemi corporei (Fingerhut, Heimann 2017).

Un film, insomma, ci coinvolge soprattutto quando le situazioni narrate e mostrate diventano parte della nostra esperienza. Talvolta la struttura filmica asseconda le nostre spontanee modalità di interazione con l'ambiente che ci circonda; talaltra, invece, essa ci impone nuove norme spaziali e temporali, che di fatto estendono le nostre risorse e modalità di coinvolgimento. Le nostre menti incarnate sono, in ogni caso, spontaneamente *integrative*: fanno proprie, incorporandole, le strutture esperienziali disegnate da un film (per questo motivo, alcuni sogni possono presentare elementi "formali" tipicamente cinematografici, oppure strutture esperienziali filmiche possono riversarsi nell'esperienza quotidiana – come negli istanti di inquietudine domestica durante una visione di *Shining* descritti da Chion).

Non è possibile, in questa sede, articolare più nel dettaglio questo approccio al coinvolgimento spettatoriale, che abbiamo peraltro discusso altrove (Carocci 2018). Tenteremo invece, in quanto segue, di tratteggiare una possibile analisi "neurofilmologica" (D'Aloia, Eugeni 2014), limitandoci a ricordare qui come una quantità di studi teorici ed empirici di matrice neurocognitiva abbiano contribuito, negli ultimi anni, a definire gli aspetti affettivi e cognitivi dell'esperienza spettatoriale.

Per ciò che riguarda l'esperienza dello spazio, in particolare, sono emersi spunti di grande interesse. Il cervello umano possiede un'alta specializzazione: codifica lo spazio attraverso tipi di neuroni differenziati (che si attivano rispettivamente, ad esempio, in relazione al movimento lungo un percorso, alla direzione della testa, alla posizione del corpo nello spazio), e ogni rappresentazione spaziale viene riaggiornata ogni volta che una variazione significativa ha luogo (Zacks 2016), mantenendo peraltro un'immagine dell'ambiente sostanzialmente stabile nonostante l'instabilità dei processi che la generano. Se pensiamo poi che lo spazio vicino al corpo, quello che consente l'azione immediata, è mappato diversamente rispetto allo spazio distante (Gallese, Guerra 2015), e che costantemente

moduliamo le relazioni tra figure e sfondi, possiamo renderci conto di quanti aspetti compongano quell'esperienza che, sinteticamente, chiamiamo "percezione dello spazio".

Una quantità di recenti studi sperimentali ha mostrato come, in un regime filmico basato sulla *continuity*, lo spettatore percepisca non uno spazio frammentato in inquadrature bensì uno spazio solido e uniforme. Stando ai risultati, questo accade facilmente perché anche l'esperienza quotidiana, che pure ha luogo in uno spazio effettivamente continuo, sarebbe codificata cognitivamente in maniera frammentaria<sup>5</sup>. Il cervello, ad ogni modo, non processa tutti i dati sensoriali che il mondo presenta; piuttosto, seleziona gli aspetti dell'ambiente di volta in volta più rilevanti ai fini dell'attività cognitiva in atto, concentrandosi di norma su una porzione di spazio alla volta. Un film, pertanto, non ha bisogno di offrirci troppi dettagli di un ambiente: non li elaboreremmo tutti, e ai fini dell'evocazione di uno spazio solido e continuo rimangono sufficienti le informazioni che ci vengono offerte in una sequenza classica.

Inoltre, la percezione di uno spazio solido e coerente potrebbe essere legata ad automatismi cognitivi in parte studiati: sappiamo ad esempio che lo spettatore "costruisce" lo spazio visivo per selezione e combinazione, come nel quotidiano (Levin, Wang 2009); che i cambiamenti di luogo in un film gli consentono di individuare unità narrative (Cutting, Iricinschi, Brunick 2013); che è più facile che uno spettatore ricostruisca mentalmente la mappa di un luogo se ogni ambiente che lo compone è ripreso da una sola angolazione (Levin 2010). La continuità dell'azione, infine, ha un ruolo unificante, dal momento che la percezione di uno spazio coerente dipende anche dalla capacità della forma filmica di mantenere l'attenzione focalizzata, al di là dei tagli di montaggio (Smith 2012): quando l'attenzione si concentra sui centri dell'azione, come è noto, diventa difficile individuare gli errori di *continuity* non macroscopici.

### 3.2 *Disorientare lo spettatore*

La configurazione dello spazio descritta nella prima parte di questo articolo, insomma, sembra disorientare proprio perché, pur somigliando a una costruzione spaziale classica, contraddice in maniera più o meno vistosa una quantità di automatismi percettivi dello spettatore. Consideriamo la falsa soggettiva di Jack che osserva dall'alto il modellino del labirinto: è preceduta dall'immagine dell'uomo chiaramente collocato accanto a uno dei lati corti del modellino, e tuttavia l'inquadratura che mostra dall'alto Wendy e Danny nel labirinto è ripresa dal punto di vista di un osservatore collocato accanto al lato lungo. Quella che siamo portati a considerare come una soggettiva, insomma, non corrisponde alla posizione di Jack; e tuttavia un automatismo ci porta a interpretarla come una soggettiva. Si genera presto, così, un sottile disorientamento che si rinforza nel momento in cui notiamo la presenza delle due figure in movimento, nonché la discrepanza tra la struttura del labirinto e quella del modellino osservato da Jack.

Nella stessa direzione vanno i già citati errori di *continuity*: talvolta essi sono appena percepibili (si pensi alla sparizione dell'adesivo di Cucciolo sulla porta della stanza di Danny); altre volte sono più evidenti, fino a diventare macroscopici: pensiamo alla porta del bagno dei Torrance verso il finale, che presenta dapprima un pannello distrutto a colpi d'ascia, e poco dopo due; o alla già citata assenza del labirinto nelle riprese esterne dell'hotel.

Nella maggior parte dei casi, inoltre, è difficile individuare nel film unità narrative a partire dagli ambienti: come abbiamo visto, l'Overlook hotel è sostanzialmente uniforme sotto molti aspetti – dalle dimensioni all'articolazione architettonica, dall'illuminazione ai colori degli ambienti principali – e finisce per inglobare la scansione degli episodi narrativi (non a caso, le principali apparizioni di fantasmi sono spesso marcate sul

piano cromatico o luminoso). Altrettanto spesso, d'altra parte, gli spazi tornano a essere inquadrati secondo angolazioni o prospettive sempre leggermente variate, risultando così non immediatamente riconoscibili o localizzabili in una mappa cognitiva, e dunque "stranamente" familiari. Al disorientamento generale rispetto all'azione, inoltre, contribuisce la costruzione di inquadrature geometriche, ad esempio nella ricerca di prospettive simmetriche: queste ultime sono percepite dal cervello come tipiche degli "oggetti biologici" (Ramachandran 2011: 257), e dunque come salienti rispetto all'azione che vi ha luogo.

A volte queste inquadrature sono accompagnate da ampi movimenti della cinepresa, che in molti casi possono essere interpretati come soggettivi: questo avviene ad esempio nel tragitto di Jack verso la Gold Room, prima dell'apparizione di Lloyd. Inoltre, la sensazione di autonomia e "soggettività" del movimento della cinepresa è efficacemente rinforzata dall'utilizzo della Steadicam: Gallese e Guerra (2015), a questo proposito, hanno sottolineato come questo tipo di movimento evochi "l'immanenza di un altro corpo sulla scena, incarnato dal movimento di macchina" (2015: 154). Attraverso meccanismi di simulazione incarnata, insomma, gli spettatori "incorporano" il senso del movimento della cinepresa, attribuendo a esso un'intenzionalità: questo avviene soprattutto nella terza occorrenza del movimento a seguire Danny sul triciclo, quando la velocità della ripresa non corrisponde più a quella del bambino, e il procedere della cinepresa continua anche quando il personaggio è uscito dall'inquadratura.

Se l'effetto complessivo è quello di un disorientamento dello spettatore, che non riesce a percepire lo spazio in termini di schemi d'azione (essendo anzi indotto a percepirvi l'instabilità che caratterizza i vissuti soggettivi), non stupirà il fatto che la relativizzazione dei vissuti dei personaggi dipenda anche dall'ampio ricorso a movimenti della cinepresa all'indietro, che riportano il calore del vissuto alla freddezza dello smisurato

ambiente. Si pensi al percorso di Wendy che si allontana da Jack, dopo che questi l'ha cacciata per la prima volta dalla Lounge: Wendy deve compiere un lungo percorso prima di sparire, e un movimento all'indietro della cinepresa rende lo spazio ancora più vasto e penoso da attraversare.

Per tutti questi motivi era necessario che l'Overlook hotel apparisse "autentico", come afferma Kubrick, e non modificato da eventi paranormali. L'*agency* dell'hotel doveva emergere non tanto da improbabili effetti, quanto dallo scarto e dalla sproporzione rispetto alle necessità e alle dinamiche dell'azione. Soltanto in questo modo lo spettatore – in maniera non dichiarata, e dunque tanto più efficace – avrebbe fatto esperienza di uno spazio *mentale*, caratterizzato cioè da un'instabilità tipica delle esperienze interiori, e dunque indifferente alle vicende dei personaggi.

### 3.3 *Metafore incarnate dello spazio*

Attraverso queste strategie *Shining* configura in termini corporei il significato dello spazio dell'hotel. Sebbene la spazialità costituisca nel complesso un articolato sistema semiotico (Giannitrapani 2013), ci concentreremo qui sull'efficacia delle "metafore spaziali" che il film suggerisce evocando schemi esperienziali.

Il nostro incontro con ogni narrazione filmica avviene innanzitutto, come abbiamo visto, a un livello corporeo che precede la riflessione consapevole. Questo fondamentale livello dell'esperienza può essere indagato riferendosi ai principi della *embodied cognition*, che anche negli studi sul cinema ha consentito di ripensare alcune categorie della produzione del significato (Coëgnarts; Kravanja 2015). Se si segue questa prospettiva, è necessario ricordare che il pensiero umano è mediato, prima che dal linguaggio e dalla valutazione consapevole, dalle strutture corporee e pre-linguistiche dell'esperienza vissuta.

Per questo motivo è importante ripensare la natura della metafora, che è stata concepita appunto come “incarnata” dopo la pubblicazione dei fondamentali lavori di George Lakoff e Mark Johnson nel corso degli anni Ottanta. Se i processi cognitivi non somigliano al processamento di dati da parte di un computer, e se non sono necessariamente radicati nel linguaggio, allora la metafora può essere ripensata a partire da dinamiche senso-motorie (Gallese, Lakoff 2005). I linguisti cognitivi che seguono questa prospettiva – recentemente introdotta anche negli studi sul cinema – utilizzano il maiuscolletto per indicare metafore che si radicano in schemi corporei, cioè schemi dinamici di interazioni organismo-ambiente che si riferiscono all’esperienza silenziosa del corpo: ricordiamo tra essi, a titolo di esempio, quelli del CONTENITORE e del PERCORSO, e poi quelli della DIMENSIONE, del SOPRA-SOTTO, del PIENO-VUOTO, del LONTANO-VICINO. Questi schemi, che come si vede riguardano movimenti e relazioni spaziali, possono essere manipolati per produrre metafore incarnate, che consentono di qualificare un dominio astratto nei termini di un dominio concreto: ad esempio FELICE È SU, TRISTE È GIÙ, RAZIONALE È SU, EMOTIVO È GIÙ, oppure UNA RELAZIONE AMOROSA È UN PERCORSO, COMUNICARE È SPEDIRE, COMPRENDERE È AFFERRARE, IL TEMPO È UN OGGETTO CHE SI MUOVE.

Queste metafore incarnate costituiscono la base di una quantità di espressioni verbali (“buttarsi giù”, “ricevuto?”, “essere a un binario morto”) ma anche di configurazioni visive o audiovisive come quelle viste sopra, e sono dunque fondamentali per lo studio della produzione del senso al cinema: riguardano sicuramente la costruzione filmica dello spazio (Fahlenbrach 2006) e possono essere sfruttate come marcatori emozionali, in grado di creare o mantenere un particolare *mood* (Ortiz 2015) – ad esempio L’EMOZIONE È CALORE, L’INDIFFERENZA È FREDDEZZA, L’INTIMITÀ È PROSSIMITÀ, L’ESTRANEITÀ È DISTANZA, IL SENSO DI CONTROLLO È SU, GLI STATI EMOTIVI SONO LUOGHI, LA PAURA È UN OGGETTO (non si

tratta, come si vede, di analogie per accostamento di termini, ma di relazioni corpo-ambiente utilizzate per elaborare concetti più astratti, quali sono anche gli stati emotivi).

Il cinema di Kubrick è stato indagato secondo la prospettiva della teoria della metafora concettuale: la sofisticazione kubrickiana, ad esempio secondo Coëgnarts (2017), dipende ampiamente dalla precisione della forma filmica che elabora schemi senso-motori corporei. È lavorando su dinamiche e relazioni corpo-ambiente, cioè, che il cinema di Kubrick raggiunge l'astrazione del pensiero che gli vale, talvolta, l'etichetta di cineasta "filosofo".

Facciamo qualche esempio da *Shining*, che incarna dinamiche interiori o intersoggettive attraverso movimenti, relazioni spaziali, atti percettivi ed espressioni che passano attraverso i dialoghi ma anche attraverso le configurazioni audiovisive. Se I RAPPORTI SOCIALI SONO CONNESSIONI, allora le distanze suggeriscono facilmente l'*estraneità*, e il nesso distanza-avvicinamento evoca il sentimento dell'*estraneo che si approssima*: pensiamo ad esempio al vorticoso montaggio che ci mostra, sempre più vicine, le sorelle Grady che invitano Danny a giocare. Quell'avvicinamento – che, come nota Eugeni (2016), è accentuato attraverso l'utilizzo di due diversi set – corrisponde un progressivo riempimento del *frame*, che incarna a sua volta l'idea di "possessione" come invasione di uno spazio mentale.

Si tratta, per quanto ci riguarda qui, di una manipolazione e combinazione degli schermi del CONTENITORE e del VICINO-LONTANO, che consentono di configurare metafore secondo cui, ad esempio, LA MENTE È UN CONTENITORE, L'ESTRANEO È LONTANO oppure, in riferimento ai marcatori emozionali, LA PAURA È CONTATTO CON L'ESTRANEO. D'altra parte, nella scena in cui Halloran ha una visione, steso sul letto, è un sinuoso movimento di macchina nella stanza 237 a suggerire il contatto mentale tra lui e Danny: una manipolazione dello schema del PERCORSO, che elabora



la metafora LA PERCEZIONE È UN MOVIMENTO e UN CONTATTO, o LA RELAZIONE È UNA CONNESSIONE.

Gli esempi, evidentemente, potrebbero continuare. Ciò che ci preme evidenziare è che le variazioni di metafore incarnate di questo tipo, insieme alle molte elaborazioni dello schema DENTRO-FUORI, possono diventare motivi ricorrenti che strutturano l'intero racconto. L'INTIMITÀ È DENTRO ed È BUIO, L'INTERNO È INVISIBILE o È NASCOSTO: queste metafore sono sistematicamente contraddette in *Shining*, e contribuiscono a definire il sentimento dell'*abitare perturbante* che la forma filmica costruisce e incarna. Le ampie dimensioni degli ambienti dell'hotel e le sue strutture a vista suggeriscono in maniera incarnata l'assenza di intimità, dal momento che sembra sempre possibile essere esposti a uno sguardo esterno pur rimanendo all'interno della propria abitazione ("L'INTERNO È ESPOSTO"). Quando si esce al di fuori dell'hotel, d'altra parte, ci si ritrova nei soffocanti arabeschi del labirinto; e le ampie finestre non suggeriscono mai la presenza di un fuori, limitandosi a far entrare una luce uniforme, che consente allo sguardo di ispezionare ogni angolo dello spazio mostrato. *Shining*, come è noto, è un horror insolitamente luminoso e diurno, oltre che eccezionalmente "grandangolare".

### 3.4 Spazializzare l'inquietudine

È possibile suggerire, a questo punto, un'ipotesi sul modo in cui il saggio freudiano sul perturbante può aver interessato Kubrick, influenzando profondamente la realizzazione di *Shining*. Il saggio si riferisce com'è noto a una "qualità del sentire" (Freud 1919: 82), ed evoca una quantità di temi e motivi presenti nel film, a partire da quello del doppio. Non sembrano però essere sfuggite a Kubrick, nell'argomentazione freudiana, le molte metafore spaziali: ciò che è familiare è anche domestico, cioè nascosto; non lo è invece ciò che arriva da lontano; inquieta ciò che non si vede ma che potrebbe riemergere o apparire; il

perturbante è anche una regressione a una fase di indifferenziazione tra Io e mondo, ovvero di reversibilità tra interno ed esterno. Addirittura, Freud evoca le esperienze nella quali ci si ritrova sempre nello stesso luogo, pur tentando di fuggire (coazione a ripetere come coazione a ripercorrere o ritornare); per concludere con il motivo della casa abitata da fantasmi, “che è forse di tutti il più spiccato” (1919: 102).

Il perturbante è più spesso inquietudine e angoscia – dipende cioè da *situazioni* – che non paura o terrore – che dipendono invece da più specifici *eventi*: anche per questo motivo, probabilmente, Kubrick e Johnson decisero di eliminare i riferimenti al paranormale presenti nel romanzo, e di sollecitare lo spettatore attraverso l’evocazione di “atmosfera”, cioè stati affettivi legati alla relazione con l’ambiente, più che di episodi emotivi propriamente “spaventosi”.

*Shining* elabora metafore per suggerire come l’Overlook hotel sia una struttura architettonica votata alla produzione di uno spazio perturbante, che possiede – l’abbiamo visto fin qui – almeno tre qualità fondamentali: è totalizzante, sproporzionato e labirintico; cioè non è possibile uscirne davvero, non è a misura d’uomo, e non consente l’orientamento tramite esplorazione. Quest’ultima è un’attività inquieta, mai pacificata, anziché confortevole e giocosa.

Come ricordano Alcaro e Panksepp (2011), l’impulso all’esplorazione costituisce uno dei principali sistemi emotivi di base del nostro cervello, insieme alla tendenza al gioco. Il gioco può avvenire, però, solo nel momento in cui si percepisce l’ambiente come sicuro e confortevole, ed è dunque sostanzialmente in conflitto con la tendenza all’esplorazione, che tipicamente caratterizza la relazione con ambienti non familiari. Se pensiamo che Jack è, per lavoro, sopraffatto dalla ricerca di significati che eccedono la sua esistenza, assume una sfumatura particolare l’affermazione che sembra essere l’unica sua conquista: *all*

*work* significa infatti, anche secondo una logica spaziale, *no play*. *Shining* rimette continuamente in scena l'atto di percorrere pericolosamente i meandri della vita mentale, sapendo che qualcosa di spaventoso potrebbe, all'improvviso, irrompere sulla scena<sup>6</sup>. A questo proposito, ci sembra di poter formulare così la metafora incarnata attorno a cui il film, nel suo complesso, si struttura: LA MENTE È UNO SPAZIO e L'INQUIETUDINE È ESPLORAZIONE.

Individuare metafore incarnate, tuttavia, non ci sembra sufficiente: è possibile inquadrare il discorso all'interno di una più ampia visione dell'esperienza affettiva dello spettatore. Recentemente, in relazione al tema della comunicazione interaffettiva tra autore e spettatore, Alistair Fox (2016) ha elaborato una teoria che si rifà al paradigma della neuropsicoanalisi – lo studio neuroscientifico dell'esperienza soggettiva, in riferimento alla teoria freudiana della mente. L'autore e lo spettatore, scrive in sostanza Fox, compiono un'operazione creativa quasi identica sebbene speculare: il primo lavora per dare forma sensibile a vissuti esperienziali affettivi e non coscienti; il secondo incorpora quei materiali sensoriali e li integra con i propri vissuti affettivi. Per entrambi vale il presupposto secondo cui, affinché la memoria implicita giunga a consapevolezza, le esperienze affettive devono essere simbolizzate – in un processo di presentazione alla coscienza che ricorda la “raffigurabilità” freudiana.

Ora, tutto questo può avvenire sfruttando meccanismi diversi, tra cui appunto la creazione di metafore. La produzione di metafore incarnate consentirebbe cioè il passaggio da vissuti affettivi, non verbalizzabili né richiamabili volontariamente alla memoria, a immagini configurate sul piano sensoriale o narrativo, in grado di confluire nella memoria esplicita: è un'importante implicazione affettiva che la teoria della metafora incarnata normalmente trascura. Le metafore consentono allo spettatore di “sintonizzarsi” affettivamente con i vissuti

non coscienti di un cineasta e, integrandoli, di simbolizzare e regolare i propri. Fox si riferisce in primo luogo a quei cineasti che inseriscono ricordi biografici nei propri film (Bergman, Bertolucci o Truffaut), ma ammette che non è necessario essere a conoscenza di quei ricordi: anche schemi di genere possono assolvere alla stessa funzione.

Kubrick, come è noto, non ha praticamente mai rivelato ricordi biografici, né ha parlato di scenari fantastici oggettivati in configurazioni filmiche. Di sicuro, però, il tema dell'ansia per la perdita del controllo dovuta a un errore fatale è presente nel suo cinema come un vissuto angosciante continuamente rimesso in scena. A questo va aggiunta, senza dubbio, la sensazione spiacevole che si prova quando le proprie emozioni sono osservate dall'esterno con sguardo distaccato, non accogliente, o come fossero vicende irrilevanti. Poco importa se, nel caso di Kubrick, non sia possibile dare un nome preciso a questi vissuti, entrambi presentati in *Shining*: non è necessario "decifrare" gli scenari fantastici dei racconti di finzione, perché essi lavorano per presentare alla consapevolezza, attraverso configurazioni sensibili, esperienze che sono in sé puramente affettive. È per evidenziare sentimenti del genere che Kubrick, probabilmente, ha estromesso ogni univoca spiegazione soprannaturale degli eventi, optando per l'ipotesi dell'indecidibilità tra la psicologia e il paranormale.

L'Overlook hotel doveva inquietare senza darlo a vedere: doveva mettere in crisi il sentimento dell'abitare, offrendosi come un'enorme casa che, proprio a causa di questa sproporzione, lasciasse emergere la perturbante indifferenza del progetto architettonico. Ogni ambiente contiene questa possibilità, che l'Overlook hotel incarna potentemente: la possibilità che l'architettura della nostra casa si manifesti indifferente al nostro abitare, che lo spazio geometrico riemerge dallo spazio vissuto. Un simile sentimento depersonalizzante deve aver colpito

Michel Chion mentre, interrompendo per un istante la visione di *Shining*, si dirigeva verso la cucina di casa sua.

#### 4. Coda: lo spazio anempatico

Come ricorda Vitta (2008), l'abitare coincide con un'organizzazione dello spazio e del tempo intorno al corpo del soggetto, nonché con una particolare forma del sentire – il “sentimento dell'abitazione o, se si preferisce, della ‘casa’”. Chi abita ri-crea e ri-produce le intenzioni del progetto disegnato, le concretizza e le adatta al proprio “progetto esistenziale” (2008: 18, 117).

Se questo è vero, i Torrance sono costretti ad abitare l'inabitabile, e da questa paradossale condizione dipende la loro patologia nonché la fondamentale inquietudine evocata dal film. Nello spazio dell'Overlook hotel, come abbiamo visto, è difficile percepire qualsiasi valore protettivo o ricavare alcuno spazio buio, nascosto e dunque intimo. L'Overlook non è una casa, e sono ironici i riferimenti che puntualmente Kubrick e Johnson inseriscono a questo proposito: dalla battuta in cui Jack definisce “homely” l'appartamento del custode alla celebre battuta “Wendy? I'm home”, pronunciata da Jack mentre si affaccia dal pannello distrutto della porta del bagno.

L'architetto Juhani Pallasmaa, che ha dedicato una quantità di scritti teorici al tema dell'esperienza corporea in architettura, si è concentrato sulla capacità del cinema di costruire “immagini esperienziali” di spazi e luoghi vissuti, *mind-spaces* che funzionano come amplificatori emozionali (2001a). Un capitolo del suo libro, non a caso, è dedicato proprio allo spazio in *Shining*: un film dal quale emerge un particolare senso di “perversione cinica e calcolata” che è “insita nello stesso scenario architettonico” (2001b: 251). A Pallasmaa interessa proprio la dinamica per cui a strutture mentali corrispondono caratteri architettonici: “l'immensità dello spazio si traduce in un senso di oppressione e reclusione. I Torrance sono ‘microbi intrappolati nei visceri di

un mostro', per citare King quando descrive la condizione patologica del loro abitare" (2001b: 252). Si tratta di un'indifferenza a proposito della quale Tarja Laine, nel suo studio sull'esperienza emozionale al cinema, parla di "qualità ossessiva" (2011: 14). Il film in effetti inquieta perché non accompagna, ma *ispeziona*, le vicende dei Torrance.

Torniamo allora a Chion, per concludere prendendo in prestito la definizione che, ci sembra, meglio definisce il ruolo dello spazio dell'Overlook hotel: come la musica in altri film kubrickiani, lo spazio di *Shining* è *anempatico*. Chion (1990) definisce "anempatica" la musica che mostra "una chiara indifferenza alla situazione, dispiegandosi in maniera uguale, impavida e ineluttabile [...], che ha per effetto non già quello di congelare l'emozione, bensì di raddoppiarla" (1990: 15). Anempatica è anche la funzione emozionale dell'Overlook hotel in relazione alle situazioni narrative: indifferenziato e indifferente, quello spazio non riverbera le emozioni dei personaggi – al massimo esse risuonano, come echi distanti. Questa qualità dello spazio diventa esplicita se si considera uno dei significati del verbo inglese "to overlook", che raramente è messo in evidenza a proposito di *Shining*: "trascurare", "sottostimare", "ignorare".

## NOTE

<sup>1</sup> Caso unico nella filmografia kubrickiana, di *Shining* circolano due versioni: la prima, di 144', circolante per volontà del regista soltanto negli USA e in Canada; la seconda, destinata al mercato europeo, ha una durata di 119'.

<sup>2</sup> Ricordiamo che in un primo momento, in maniera simile a quanto accade nel romanzo, Jack avrebbe dovuto trovare nella caldaia un album di ritagli: un "dono" dell'hotel, che induceva lo scrittore a raccontare il passato dell'America, e che avrebbe motivato più chiaramente la follia di Jack rendendola attribuibile proprio all'impossibilità di trasformare in racconto quella raccolta (così Alexander Walker, citato ad esempio in Chion 2005: 430-31). Possiamo vedere chiaramente l'album almeno tre volte nel film, senza

che la sua presenza sia motivata narrativamente in nessuna delle due versioni.

<sup>3</sup> A mancare è inoltre il ritmo visivo, la differenziazione dello spazio che dà forma all'abitare. Questa resistenza dello spazio ad articolarsi in sequenze "è all'origine del forsennato gesticolare di Jack nei più vasti corridoi", nonché della frustrazione della sua capacità di agire: "[l]o scatto muscolare [...] è l'ultima risorsa dell'organismo oppresso dall'isolamento in uno spazio che si percepisce come chiuso e, al tempo stesso, polimorfo; pure, esso identifica l'improvviso aprire le braccia [...] con il tentativo di afferrare un ritmo – che non è un ritmo, perché si esprime in un gesto isolato – con il tempo, altrimenti 'infinito', del percorso" (Cherchi Usai 1999: 285-86). Notiamo di passaggio come a quest'assenza di ritmo visivo nei costrutti architettonici, nonché alle incongruenze formali, corrisponda il lavoro su rumori e musica (Bassetti 2002).

<sup>4</sup> Non seguiamo qui, com'è evidente, l'accezione che al termine assegna Rohmer (1977).

<sup>5</sup> Questa linea di studi tende, invero pericolosamente, a una forma di "naturalizzazione" dell'esperienza concessa dalla *continuity* filmica. Contro questo rischio, e assegnando una nuova centralità alle forme di *discontinuità* che pure caratterizzano il cinema, Maria Poulaki (2015) ha sottolineato l'intrinseca instabilità dei meccanismi di sincronizzazione sinaptica, peraltro messa in evidenza in film sperimentali, d'arte, oppure da tendenze non strettamente legate alla *continuity* quali quella del *puzzle film*.

<sup>6</sup> Le interpretazioni dello "scenario fantasmatico" incarnato dal film sono varie: possono andare dalla repressione del sesso coniugale al sospetto di abusi genitoriali da parte di Jack, e allargarsi fino a riguardare la storia del capitalismo americano o grandi eventi tragici come l'olocausto. Questo film, come molti altri di Kubrick, ha messo in moto una quantità di atti interpretativi, talvolta incompleti quando non impropri; d'altro canto ogni riferimento univoco è stato eliminato dal film, e sebbene lo Stanley Kubrick Archive contenga materiali che consentono di valutare alcune scelte in maniera più consapevole (Olson 2015), la macchina interpretativa che circonda Kubrick è segnale dell'ansia esplorativa che i suoi film innescano – dalle ricerche più lucide e accurate fino alle interpretazioni di tipo complottistico. Il complottismo dipende da una spontanea tendenza del nostro cervello-mente alla ricerca del significato causale: si tratta di un meccanismo automatico che mettiamo in atto per attenuare la spiacevolezza dell'ambiguità emotiva (Brotherton 2015). Nei casi peggiori, essa diventa un'esasperazione analitico-interpretativa che deriva dalla ricerca di un ordine nascosto altrove, nel momento in cui quello attuale entra in crisi. Ciò che è perturbante, verrebbe da dire, spinge naturalmente all'analisi e all'interpretazione.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alcaro, Antonio; Panksepp, Jaak (2011), "The SEEKING Mind: Primal Neuro-affective Substrates for Appetitive Incentive States and Their Pathological Dynamics in Addictions and Depression", *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 35/9: 1805-20.
- Bassetti, Sergio (2002), *La musica secondo Kubrick*, Torino, Lindau.
- Bettelheim, Bruno (1976), *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, trad. it. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Brotherton, Rob (2015), *Suspicious Minds: Why We Believe Conspiracy Theories*, London, Bloomsbury.
- Burch, Noël (1990), *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, trad. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001.
- Carocci, Enrico (2018), *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Roma, Bulzoni.
- Carroll, Noël (1990), *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York-London, Routledge.
- Castle, Alison, ed. (2016), *The Stanley Kubrick Archives*, Cologne, Taschen.
- Cherchi Usai, Paolo (1999), "Kubrick architetto", *Stanley Kubrick*, ed. Gian Piero Brunetta. Venezia, Marsilio: 269-86.
- Chion, Michel (1990), *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.
- Chion, Michel (2005), *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, trad. it. Stanley Kubrick. *L'umano, né più né meno*, Torino, Lindau, 2006.
- Ciment, Michel (1999), *Kubrick*, trad. it. *Kubrick*, Edizione definitiva, Milano, Rizzoli, 2002<sup>4</sup>.
- Coëgnarts, Maarten (2017), "Stanley Kubrick and the Art of Embodied Meaning-Making in Film", *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 12: 53-71.
- Coëgnarts, Maarten; Kravanja, Peter, eds. (2015), *Embodied Cognition and Cinema*, Leuven, Leuven University Press.



- Cremonini, Giorgio (1990), *Stanley Kubrick. Shining*, Torino, Lindau.
- Cutting, James E.; Iricinschi, Catalina; Brunick, Kaitlin L. (2013), "Mapping Narrative Space in Hollywood Film", *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 7/2: 64-91.
- D'Aloia, Adriano; Eugeni, Ruggero (2014), "Neurofilmology: An Introduction", *Cinéma & Cie*, 14/22-23: 9-26.
- De Gaetano, Roberto (2006), "Lo spazio e il racconto", *Overlooking Kubrick*, ed. Vito Zagario. Roma, Audino: 55-60.
- Eugeni, Ruggero (1998), "*Shining*. La cornice spezzata della memoria", *Garage*, 12: 113-21.
- (2016), *Invito al cinema di Stanley Kubrick*, Milano, Mursia.
- Fahlenbrach, Kathrin (2006), "Embodied Spaces: Film Spaces as (Leading) Audiovisual Metaphors", *Narration and Spectatorship in Moving Images*, eds. Joseph D. Anderson; Barbara Fisher Anderson. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing: 105-21.
- Fingerhut, Joerg; Heimann, Katrin (2017), "Movies and the Mind: On Our Filmic Body", *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*, eds. Christoph Durt; Thomas Fuchs; Christian Tewes. Cambridge-London, The MIT Press: 353-377.
- Fox, Alistair (2016), *Speaking Pictures: Neuropsychanalysis and Authorship in Film and Literature*, Bloomington, Indiana University Press.
- Freud, Sigmund (1919), "Das Unheimliche", trad. it. "Il perturbante", *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989: 81-114.
- Gallese, Vittorio; Guerra, Michele (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Cortina.
- Gallese, Vittorio; Lakoff, Georges (2005), "The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Reason and Language", *Cognitive Neuropsychology*, 22/3: 455-79.
- Giannitrapani, Alice (2013), *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Roma, Carocci.
- Gibson, James J. (1986), *The Ecological Approach to Visual Perception*, trad. it. *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

- Jenkins, Henry (2004), "Game Design as Narrative Architecture", *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, eds. Noah Windrip-Fruin; Pat Carrigan. Cambridge, MIT Press: 118-30.
- Keitz, Ursula von (2004), "The Shining, Frozen Material: Stanley Kubrick's Adaptation of Stephen King's Novel", trad. it. "Shining: un soggetto congelato. L'adattamento di Stanley Kubrick del romanzo di Stephen King", *Kubrick*, ed. Hans-Peter Reichmann. Firenze, Giunti: 235-49.
- Laine, Tarja (2011), *Feeling Cinema: Emotional Dynamics in Film Studies*, London, Bloomsbury.
- Levin, Daniel T. (2010), "Spatial Representation of the Sets of Familiar and Unfamiliar Television Programs", *Media Psychology*, 13/1: 54-76.
- Levin, Daniel T.; Wang, Caryn (2009), "Spatial Representation in Cognitive Science and Film", *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 3/1: 24-52.
- McAvoy, Catriona (2015), "Creating *The Shining*: Looking Beyond the Myths", *Stanley Kubrick: New Perspectives*, eds. Tatjana Ljujić; Peter Krämer; Richard Daniels. London, Black Dog Publishing: 280-307.
- Metz, Walter (1997), "Toward a Post-structural Influence in Film Genre Study: Intertextuality in *The Shining*", *Film Criticism*, 22/1: 38-61.
- Molinari, Carla (2018), *Architettura in sequenza. Progettare lo spazio dell'esperienza*, Macerata, Quodlibet.
- Naremore, James (2007), *On Kubrick*, trad. it. *Su Kubrick*, Torino, Kaplan.
- Olson, Danel, ed. (2015), *Stanley Kubrick's The Shining: Studies in the Horror Film*, Lakewood, Centipede Press.
- Ortiz, María J. (2015), "Films and Embodied Metaphors of Emotion", *Embodied Cognition and Cinema*, eds. Maarten Coëgnarts; Peter Kraavanja. Leuven, Leuven University Press: 203-20.
- Pallasmaa, Juhani (2001a), *The Architecture of Image. Existential Space in Cinema*, Helsinki, Rakennustieto.

- Pallasmaa, Juhani (2001b), "Monster in the Maze. Stanley Kubrick: *The Shining*", trad. it. "Il mostro nel labirinto. L'architettura in *Shining*", Kubrick, ed. Hans-Peter Reichmann. Firenze, Giunti: 251-61.
- Panksepp, Jaak (1998), *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Poulaki, Maria (2015), "Brain Science and Film Theory: Re-Assessing the Place of Cognitive Discontinuity in Cinema", *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 9/1: 23-42.
- Pravadelli, Veronica (2007), *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio.
- Ramachandran, Vilayanur S. (2011), *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature*, trad. it. *L'uomo che credeva di essere morto e altri casi clinici sul mistero della natura umana*, Milano, Mondadori, 2013.
- Ratcliffe, Matthew (2012), "The Phenomenology of Existential Feeling", *Feelings of Being Alive*, eds. Joerg Fingerhut; Sabine Marienberg. Berlin, De Gruyter: 23-54.
- Rohmer, Eric (1977), *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, trad. it. *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*, Venezia, Marsilio, 1991<sup>2</sup>.
- Smith, Tim J. (2012), "The Attentional Theory of Cinematic Continuity", *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 6/1: 1-27.
- Vacirca, Silvia (2011), "Hotel Overlook. La Geografia immaginaria di *Shining*", *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, ed. Andrea Minuz. Pisa, ETS: 57-72.
- Vitta, Maurizio (2008), *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi.
- Walker, Michael (2017), *Modern Ghost Melodramas: "What Lies Beneath"*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Zacks, Jeffrey M. (2016), *Flicker: Your Brain on Movies*, Oxford-New York, Oxford University Press.



FRANCESCA COPPOLA

Su Rafael Alberti: *un dattiloscritto autografo  
(e inedito) di Pier Paolo Pasolini\**

*A Graziella, per le sue attenzioni dolcissime*

1. *Introduzione*

Nel libro-intervista *De lo vivo y lejano* Rafael Alberti menziona un “formidable estudio” (Mateo 1996: 38-39) ad opera di Pier Paolo Pasolini, letto da questi durante una presentazione di *Degli Angeli*: edizione einaudiana della silloge *Sobre los ángeles* (1929)<sup>1</sup>, tradotta e curata dall’ispanista Vittorio Bodini e pubblicata nel 1966. La presentazione della raccolta ebbe luogo il 30 maggio dello stesso anno nei sotterranei della Libreria Einaudi in Via Veneto 56<sup>2</sup>, a Roma, una delle più frequentate della città e, ad oggi, chiusa da tempo. L’evento fu così raccontato in un articolo apparso il giorno dopo nella rubrica “Il Gazzettino romano” di *Momento sera*<sup>3</sup>, datato 31 maggio/1 giugno 1966 e scritto, con lo pseudonimo di Mercurio, dal giornalista Vincenzo Talarico:

Dopo che il professore Ignazio Delogu (che tenne una vera e propria conferenza), Pier Paolo Pasolini (stringato e confidenziale), Gianni Toti e Vittorio Bodini (il magnifico tra-

duttore) ebbero ‘presentato’ il libro di Alberti dal titolo irresistibile, *Degli Angeli*, edito da Einaudi, la voce del poeta rianimò le signore oramai disfatte dal caldo e già in procinto di gettare la spugna nella lotta con gli anni. Fu la manna dal cielo, la pioggia benefica. Molti presenti che si erano tolta la giacca si affrettarono a rimettersi a posto (Talarico, 1966: 14).

Nella capitale italiana Alberti trascorse la seconda fase del suo esilio, quella seguita agli anni dell’Argentina, tra il 1963 e il 1977. Qui, come si evince dal resoconto della presentazione pubblicato su *Momento sera*, entrò in contatto con l’*entourage* degli intellettuali legati al mondo della letteratura, ma anche della stampa, della radio, dell’arte, partecipando da protagonista all’intensa vita culturale della città<sup>4</sup>. L’incontro con Pasolini, tuttavia, era già avvenuto più di dieci anni prima anche se, come racconta il gaditano, solo in Italia entrambi i poeti poterono conoscersi meglio:

- En 1976 le dedicaste un poema a Pasolini...
- Sí. Pasolini era muy simpático. Lo conocí cuando volvía con José Bergamín de Varsovia del Congreso por la Paz, allá por el año 51. Luego, ya en Italia, la condesa Elsa de’ Giorgi, mujer progresista, culta y bellísima que fue importante actriz por los años cuarenta y a la que me une una gran amistad, nos relacionó.

Pasolini sentía gran admiración por *Sobre los ángeles* y, en la presentación de la traducción que Vittorio Bodini hizo de mi libro, Pier Paolo leyó un formidable estudio que sobre él había escrito y que, por cierto, me gustaría conservar y no tengo la más mínima idea de dónde puede encontrarse.

Nadie merece una muerte tan salvaje como la que él, un ser con tanto talento y sensibilidad, tuvo. Su desaparición nos impresionó mucho a todos, especialmente a Elsa, con la que le unía un especial cariño. Entonces yo le escribí el poema ‘También a ti, Pier Paolo’, y se lo dediqué a ella<sup>5</sup> (Mateo 1996: 38-39).

Come è noto, la tragica morte di Pier Paolo Pasolini avvenne il 2 novembre del 1975. Due anni dopo, con la caduta del franchismo, Alberti farà ritorno nella patria spagnola ma il ricordo dell'amico, così come si evince dall'intervista, rimarrà sempre vivido nella sua memoria e immortalato nei versi di "También a ti, Pier Paolo"<sup>6</sup>. La lirica, inserita nella raccolta *Fustigada Luz (1969-1979)*<sup>7</sup>, non reca alcun indizio riguardo i tempi di composizione. In seguito a una ricerca condotta alla Fondazione Rafael Alberti, che ha sede a Puerto de Santa María, abbiamo individuato la data mediante la consultazione del primo numero della rivista *Galeradas. Boletín de Información Bibliográfica*, del maggio 1976. Sin dal titolo della copertina il componimento viene annunciato come inedito e riportato, a pagina 2, con questi riferimenti in calce al testo: "Roma, 21 marzo, 1976". La medesima poesia in versione manoscritta, con data e accompagnata dalla traduzione italiana di Elena Clementelli<sup>8</sup>, figura anche in *dicevo di te pier paolo...: un prezioso libretto a cura dell'attrice e scrittrice umbro marchigiana Elsa de' Giorgi*, pubblicato dalla casa editrice romana Carte Segrete<sup>9</sup>. La poesia, a lei dedicata in omaggio allo speciale rapporto condiviso con Pasolini<sup>10</sup> (FIG. 1), è presentata con la didascalia "da parte di un grande poeta spagnolo, legato da affettuosi vincoli a Pier Paolo ed Elsa", e alla cui fine si può leggere: "Elsa, con tutto il mio dolore, un grande abbraccio" (de' Giorgi s. d.: 25-27). È chiaro, a questo punto, che il legame tra Alberti e Pasolini non si era limitato a un semplice scambio tra intellettuali, ma aveva assunto i caratteri di una relazione amicale profonda palesata dal componimento *post mortem* e dallo studio composto per *Degli Angeli*: testimonianza sintomatica del Pasolini critico letterario e, sino ad oggi, inedita. Il recupero di questo autografo, a oltre cinquant'anni dalla sua stesura, aggiunge un nuovo tassello non solo alla parabola artistica dello scrittore bolognese, ma getta nuova luce anche sul fenomeno della ricezione della poesia spagnola in Italia e in particolare



FIG. 1 – Pier Paolo Pasolini ed Elsa de' Giorgi a teatro (per gentile concessione dell'Archivio Carlo Riccardi)

Foto: Carlo Riccardi – ©Archivio Riccardi

sullo stato di quella albertiana negli anni seguenti la dolce vita: due temi speculari e, per molti aspetti, ancora sconosciuti.

## 2. Come *“un'alta montagna di cristallo”*

È così che Pasolini definisce il poeta di Cadice nel suo scritto teorico, “un maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo”<sup>11</sup>. Prima, però, di offrire una descrizione dettagliata dell'autografo che il gaditano giudicò “formidabile” e che gli



sarebbe piaciuto conservare si tenterà, senza pretese di esautività, una ricognizione dei momenti dell'attività letteraria pasoliniana maggiormente sensibili alle suggestioni della poesia spagnola in generale e, nello specifico, a quella albertiana<sup>12</sup>.

È soprattutto nella fase iniziale di questa produzione, come accade per le raccolte in dialetto friulano<sup>13</sup> confluite poi in *La meglio gioventù*<sup>14</sup>, che emergono tracce dei poeti iberici "talvolta sotto forma di espliciti prestiti, più spesso nel senso di un'atmosfera poetica che [ne] riecheggia le modalità espressive e le tematiche" (Sartore 2014/15: 301). Questi sono Antonio Machado<sup>15</sup>, Juan Ramón Jiménez<sup>16</sup> e Federico García Lorca. Quanto all'influenza di Alberti, Bàrberi Squarotti la segnala a proposito della raccolta *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958), menzionandolo accanto agli altri compagni di generazione:

Il linguaggio ha qui una limpidezza che è ben lontana da quella dei versi più antichi, non essendo ricerca di chiarezza entro i termini di una delicata grazia raffinata e decantata, ma toccando modulazioni culturali che si determinano intorno a un'accurata lettura dei testi di Penna, e di quelli della poesia spagnola fra Lorca e Cernuda, Aleixandre e l'Alberti non populista [...] (Borghello 1977: 136).

Questo interesse, così come dichiarò lo stesso Pasolini in una intervista rilasciata al giornalista spagnolo Luis Pancorbo nel 1975, pare affievolirsi nelle opere della maturità:

La poesia spagnola ha avuto una grande importanza nel periodo della mia formazione, voglio dire che un poeta come Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, ha avuto probabilmente più influenza su di me che non Ungaretti o Montale. [...] Io rimasi quasi traumatizzato nel leggere questi poeti. García Lorca, invece, mi colpì molto meno, per esempio, ma Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado hanno avuto una grande influenza su di me. In quel periodo scrivevo in

friulano. Poi ho amato i poeti catalani, per esempio Carles Cardò, che conobbi in quegli anni. [...] Dopo, naturalmente, ho fatto tante cose e ho accumulato esperienze tanto diverse che [la poesia spagnola] l'ho trascurata un po'. In questo momento, ne so poco. Conosco i nomi, sono molto amico di Rafael Alberti, ma nel suo insieme l'ho persa di vista, anche se in quel momento ebbe per me una grande importanza<sup>17</sup> (Falchi 2004: 133).

Nuovi accenni che provano l'attenzione per la cultura iberica si trovano nelle lettere che l'intellettuale bolognese scrisse agli amici. Tra queste, quella inviata a Franco Farolfi nell'autunno del 1941, suo compagno di studi universitari nella città emiliana:

Mi riprende alla gola – e per la mia ignoranza mi sento desolato – la passione per la musica. E insieme ad essa molte passioni: quella dello spagnolo, quella del latino (!), quella dell'Arte (conseguenza di queste passioni sarà una spesa enorme in libri) e, soprattutto, la passione per le ragazze (Naldini 1986: 124-25).

Nello stesso anno accademico, Pasolini seguirà un corso di lingua e letteratura spagnola tenuto dal professor Amos Parducci sul *Don Chisciotte* di Miguel del Cervantes (Bazzocchi 1993: 9), sostenendo l'esame più in là nel tempo: il 23 giugno 1943<sup>18</sup>. Agli anni bolognesi appartiene anche l'acquisto di libri quali "i lirici spagnoli di Carlo Bo, quelli greci di Quasimodo e le poesie di Penna, [che] furono delle grandi scoperte" (Naldini 1984: 17). E chissà che non fu proprio il raduno europeo della gioventù fascista avvenuto a Weimar, nel 1942 – gioventù consapevole di vivere in una Europa non libera – a fortificare il ruolo dei lirici di Spagna nel suo percorso poetico. Pasolini, di fatto, ne scrisse un acuto resoconto, soffermandosi su quanto l'avvenimento gli avesse insegnato a guardare storicamente e

letterariamente lontano, quasi condotto per mano dai camerati spagnoli:

Così passeggiando con aria quasi tremante, come chi senta di respirare un'aria non più regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconsortato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso García Lorca o Picasso; soffermarmi quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi, e, con tremore, li udivo scandire dalle voci di quei camerati: e quei nomi erano Dioniso Ridruejo, Gerardo Diego, Augustín de Foxá, Adriano del Valle (che dovrebbero corrispondere, in Spagna, ai nostri Betocchi, Gatto, Sinisgalli, Penna, etc.). E da ultimo ascoltavo non i nomi, non le opere, non i fatti, ma la presenza, densa e verdeggiante, dei giovanissimi, intorno a cui i camerati spagnoli non seppero dirmi altro se non che si nota in essi un 'intelligente' ritorno alla tradizione. Ma questo è bastato: è bastato a rivelarmi tutta una condizione, a ritrovare in quei giovanissimi spagnoli la mia immagine, e quella dei miei amici bolognesi o fiorentini<sup>19</sup> (Ricci 1977: 69-70).

Anche gli articoli e i saggi giovanili vantano numerosi riferimenti alla poesia iberica. In alcuni casi, come in "Nota sulla poesia di Giannina Angioletti", pubblicato per la prima volta sul terzo numero di *Galleria* il 1 settembre 1952, Pasolini indaga i possibili modelli di riferimento che ne caratterizzano il canto:

Così, per questi versi, pieni, nella loro apparente innocuità, di sapori dionisiaci e qualche volta un po' diabolici, l'attributo *ingenuo* inclina semanticamente verso l'analogo *fauve* [...]. Un'aria da timido surrealismo, un'aria da *Calligrammes*, un'aria di *Pierrot lunaire* (l'Apollinaire e il Laforgue più ele-

mentari e fumisti), che si condensa su contenuti attualissimi: della psicologia di questo dopoguerra. E si aggiunga un Lorca (già molto vicino all'Alberti) svanito e leggermente perfido nella sua fantasiosa imprecisione linguistica [...] (Pasolini 1999: 412).

In altri, invece, come accade nella rubrica *Il caos* che Pasolini curò per il settimanale *Tempo* a partire dal 16 agosto 1968 sino al 24 gennaio 1974, tra le riflessioni dedicate alle novità culturali si legge:

Vorrei consigliare al lettore alcuni libri, per pura *abundantia cordis* rubando un po' il mestiere al mio amico Vigorelli. Questi libri sono: *Trattatello di retorica* di Leo Pestelli (Longanesi), delizioso libro 'conservatore' tutto giocato con molta grazia e senza speranza; [...] e infine *Il poeta nella strada* di Rafael Alberti (Mondadori), libro stupendissimo<sup>20</sup> (Pasolini 2017: 268).

Gli esempi sino ad ora segnalati mettono in luce il fatto che la vena critica pasoliniana si è quasi sempre e come di passaggio concentrata sui lasciti poetici degli autori spagnoli, sulle influenze che hanno esercitato nella lirica italiana, senza mai dedicare a uno di essi, singolarmente, un intero studio. Non è il caso, per fortuna, di Rafael Alberti rispetto al quale, nell'autografo che sarà oggetto di commento nel prossimo paragrafo il bolognese scrive anche: "Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco".

Dall'analisi dei volumi presenti nella sua biblioteca si scopre, inoltre, che Pasolini possedeva cinque libri di Alberti, due dei quali dedicati dall'autore<sup>21</sup>:

- *Il mattatore. Poesie sceniche*, traduzione di Marcella Eusebi Ciceri, Roma, Eutro Editore, 1966. Inviato direttamente dal

poeta; contiene una busta con dentro un cartoncino d'invito per la presentazione del libro.

- *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, 1969, ("Lo Specchio"), con dedica e un disegno inediti (FIG. 2).
- *Roma, pericolo per i viandanti*, Milano, Mondadori, 1972, ("Lo Specchio"), con dedica e un disegno inediti (FIG. 3).
- *Lo spauracchio, Il trifoglio fiorito, La losana andalusa*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1967, collana ("Gli Oscar", 24)
- *Degli Angeli*, a cura di Vittorio Bodini, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966 ("Collezione di poesia", 29).

Un ulteriore tassello utile alla nostra ricognizione è rappresentato dall'opera teatrale *Calderón*, riadattamento di *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, ambientato negli anni della Spa-

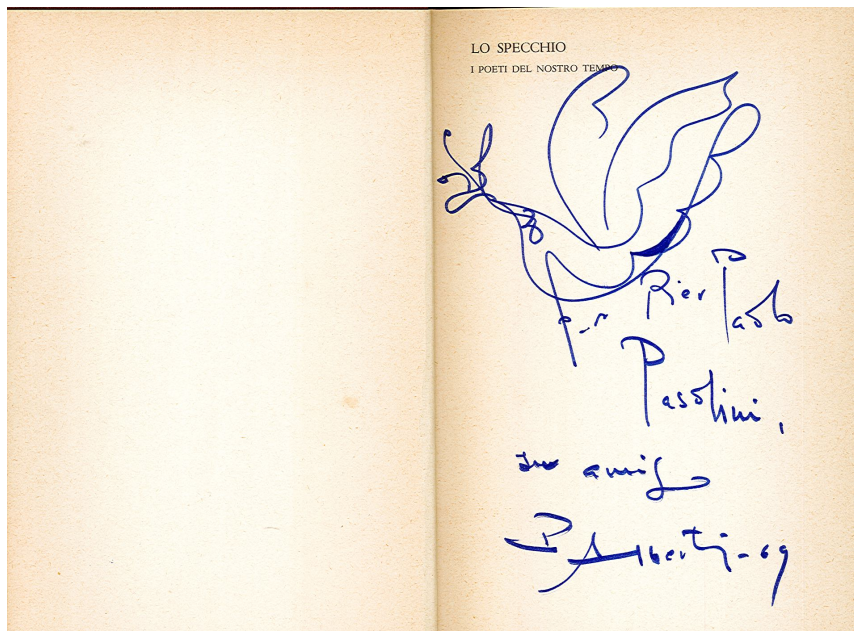


FIG. 2 – *Il poeta nella strada* (con dedica e disegno inediti).

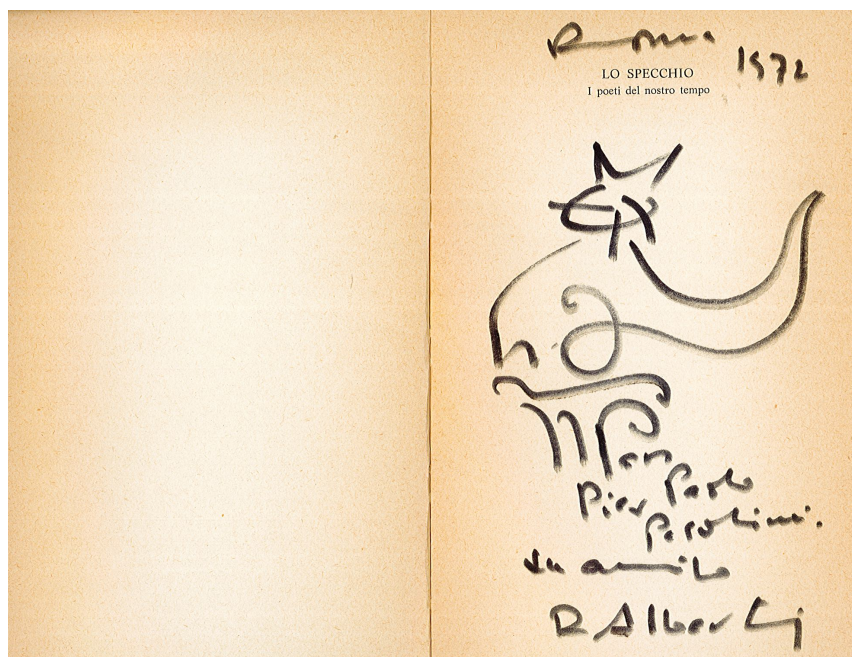


FIG. 3 – Roma, *pericolo per i viandanti* (con dedica e un disegno inediti).

gna franchista. L'opera fu scritta nel 1966 e pubblicata più tardi, nel 1973. Sin dagli anni della gioventù, in una nuova lettera a Franco Farolfi del giugno 1940, Pasolini esprimeva la volontà di riproporne la regia: "ho letto anche *La vita è un sogno* di Calderón della Barca che sebbene inquinata talvolta fino all'ossessione di gongorismo è di una sorprendente modernità, mi ha stranamente colpito e ho scritto anche delle note intorno a un'eventuale regia di quest'opera" (Naldini 1986: 5-6). Non si ripercorrerà qui la trama di *Calderón* né i molteplici echi spagnoli in essa contenuti, ma è utile almeno ricordare una significativa battuta pronunciata dal personaggio di Sigismondo che, nel rifacimento pasoliniano, è un ex contestatore del regime, un antifranchista:

Ho passato gli ultimi mesi dell'esilio  
in compagnia di Goytisolo – che va a fare  
l'ingiusto giudice ai Festival di Cinema –  
e soprattutto con Rafael Alberti, al n. 82  
di via Garibaldi, una via di Roma, dietro Ponte Sisto,  
col vecchio acciottolato, e un vecchio odore di stalle,  
con caserme rosse di carabinieri, e case basse,  
a due tre piani, dell'Ottocento o del Settecento,  
tra cui i muretti slabbrati ricordano  
una Spagna rimasta a marcire in un sogno  
di polvere e astrusa paglia secca... (Pasolini 1973: 28-29).

Colpisce il fatto che negli anni dell'esilio romano, dopo essersi trasferito da Via Monserrato 20 a Campo dei Fiori, Rafael Alberti abitò insieme alla moglie María Teresa e alla figlia Aitana proprio in Via Garibaldi a Trastevere, anche se il civico era 88, e non 82. Il cambio di numero è probabilmente dovuto a un fallo nella memoria dell'autore dato che, insieme a molti intellettuali di spicco della Roma tra gli anni Sessanta e Settanta, ne era certamente un frequentatore:

Rafael aveva una capacità di aggregazione unica. Dal momento dell'arrivo, la sua casa divenne il centro dell'intelligenza internazionale. Sotto casa, passavano schiamazzando i ragazzi di Trastevere; all'interno, si ritrovavano tra gli altri, Sartre, Miguel Ángel Asturias, Philip Roth, Saul Bellow, James Baldwin. E ancora, uno dei più grandi poeti brasiliani (e ambasciatore del Brasile a Roma), Murilo Mendes, Pablo Neruda, Pablo Picasso (Rafael era molto amante del gioco di parole e 'i due Pablo' rappresentavano per lui un incrocio linguistico e sentimentale). Lì avrei incontrato, inoltre, diversi scrittori italiani: Moravia e Pasolini per esempio, o l'orgoglioso, superbo Carlo Levi sul quale Rafael aveva inventato tutta una serie di battute: 'Sei troppo felice di essere Carlo Levi per poter pensare che avresti potuto essere un'altra persona', gli diceva spesso (Mauro 2014: 96-97).

Il legame con Alberti, attraverso l'opera *Calderón* che non possiamo analizzare a fondo in questa sede<sup>22</sup>, traspare anche da ulteriori stralci di battute di Sigismondo collocate nelle pagine immediatamente seguenti:

Sì, dovevo vivere a Madrid, e invece gliel'ho fatta  
 e sono vissuto un po' qua e un po' là (da giramondo);  
 dovevo vincere una lotta, e invece, op-là, l'ho perduta;  
 [...] Mi stabilirò  
 in un paese o in una città, in base a qualche  
 aneddoto che mi paia essere significativo,  
 e mi permetta così di continuare il lungo scherzo.  
 Per esempio, il paese dove Machado ha scritto  
 il suo più bel poema; o quello dove è nata la madre  
 di Juan Ramón Jiménez; o, ancora, quello dove Picasso  
 ha fatto per la prima volta l'amore con una ragazza.  
 Come potrei smettere di scherzare a cinquant'anni?  
 Continuerò a correre per un binario parallelo  
 a quello per cui avrebbe dovuto scorrere la mia vita  
 (Pasolini 1973: 30-31).

Tralasciando gli accenni agli esponenti della Generazione del '98 e all'artista Picasso, sembra di intravedere nel "binario parallelo" della penultima riga un chiaro indizio rispetto al quotidiano di Rafael Alberti: una vita segnata dall'esilio seguito alla lotta – persa – contro il regime franchista, che lo portò a girare per il mondo stabilendosi prima a Parigi, poi a Buenos Aires e infine, in Italia. In mezzo a questi tre assi che scandirono le tappe dell'espatrio, molti altri furono i viaggi tra l'America e l'Europa, la Russia e la Cina ma mai, almeno non prima del 1977 e dal lontano 1941, Alberti poté fare rientro nella terra d'origine. Sicché il suo vissuto percorse per davvero un binario parallelo a quello realmente e nostalgicamente cantato nella sua poesia, che lo avrebbe condotto nelle amate abitazioni occupate prima della fine della guerra: più di una a Madrid, o quella dell'infan-



zia a Puerto de Santa María. Questo tipo di paradisi perduti, che emergono anche dalla produzione del primo Pasolini, sono stati accostati da Juan Carlos Díaz Pérez alle terre idealizzate da Machado e Lorca:

Podemos poner fin a esta breve ojeada por el panorama literario pasoliniano señalando el paralelo geográfico que se descubre entre la poesía de este autor y la de algún poeta español. Nos referimos a la 'toponimia' que resale en muchos escritores como tema esencial de su obra creativa. La ligazón entre el poeta y su mundo inmediato, el lugar donde vive o que evoca, permite establecer una especie de 'geografía poética' del ámbito artístico-cultural. En Pasolini, la tierra de sus orígenes, de su inocencia, el 'paese dell'anima', es el Friuli, más preciso aún, la localidad de Casarsa. [...] Casarsa, y todo el Friuli en general, serán vistos por Pasolini como un paraíso perdido, como el lugar de la armonía interior. [...] Su importancia como geografía del alma del poeta Pasolini es equiparable a la Soria de la madurez y pureza de Antonio Machado, a su 'mi juventud, veinte años en tierra de Castilla' [...] – tan vivido en la distancia por Pasolini desde de joven –; o a la Sevilla infantil [...]; o a la Granada (Andalucía entera en general) de Federico García Lorca (Díaz Pérez 1993: 83-84).

Due paralleli geografici, quelli con Soria e Siviglia-Granada a cui sommiamo il parallelo con "la arboleda perdida"<sup>23</sup> di Rafael Alberti:

En la ciudad gaditana de El Puerto de Santa María, a la derecha de un camino, bordeado de chumberas, que caminaba hasta salir al mar, llevando auestas el nombre de un viejo matador de toros – Mazzantini –, había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado *La arboleda perdida*. Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ra-

mas pretéritas; el viento, trajinando de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, buscando dónde sombrearse de frescura, de amoroso descanso. Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda (Alberti 2009: 9)<sup>24</sup>.

Sarà questo malinconico spazio di ginestre bianche e gialle chiamato "l'albereto perduto", situato nella città natale dell'autore, Puerto de Santa María, il luogo dell'anima per Rafael Alberti, l'immagine dell'infanzia che pur scolorendosi negli anni lo accompagnerà senza estinguersi, sopravvivendo alla dolorosa fase dell'esilio.

È bene precisare, comunque, che la ricezione della poesia spagnola in quella pasoliniana non si manifesta mediante una indiscutibile intertestualità, ma si rivela per mezzo di corrispondenze che ne ricostruiscono quella che Sergio Vatteroni – soprattutto a proposito delle *Hosas de lenguas romanas* – ha definito "un'aura ispanica":

Non c'è neppure quel complesso gioco di ripresa e citazione di materiali poetici che presuppone nell'autore un dialogo con la fonte, e nel lettore il riconoscimento di questa, col conseguente apprezzamento degli scarti e variazioni rispetto al modello, che è la principale caratteristica dell'arte allusiva. Si tratta piuttosto di un utilizzo molto più libero delle fonti, in cui l'allusione non è al singolo testo ma è volta piuttosto a ricreare una atmosfera poetica, quel sapore romanzo di cui il poeta parla più volte nei suoi interventi giovanili (Vatteroni 2001: 280-81).

Le *Hosas de lenguas romanas*, un piccolo gruppo di poesie scritte nel 1945 ma pubblicate postume, nel 1976, sono un evi-

dente esempio non solo dell'influenza della lirica spagnola nella produzione poetica di Pasolini, ma ne dimostrano anche la volontà di sperimentazione linguistica. Questa piccola raccolta rimase per molti anni nascosta fra gli inediti del bolognese, fino a quando venne riscattata da Aldo Ruffinatto nel volume *Pasolini in Friuli (1943-1949)*. Nelle pagine introduttive "L'ala giovane dell'allodola capelluta. Introduzione a un inedito quasi spagnolo di Pier Paolo Pasolini" (Ruffinatto 1976: 93-114), lo studioso spiega come la raccolta era conservata in casa Naldini, a Casarsa, in "un modesto quadernetto (ben noto, nel suo aspetto, a quanti negli anni quaranta godettero dell'assistenza del Patronato scolastico) contenente dodici componimenti poetici in lingua spagnola connotati dall'inconfondibile segno grafico pasoliniano" (Ruffinatto 1976: 93). Lo studioso ha poi precisato che la scrittura è senza dubbio quella di Pasolini dato che "l'autore dei dodici componimenti si cela sotto lo pseudonimo, apparentemente così 'castizo', di *El Juanero* (il 'ladro di elemosine' nella sua accezione più comune) e non lascia tracce della sua identità all'infuori di quelle derivanti dal raffronto calligrafico" (Ruffinatto 1976: 93). Si tratta, nel caso specifico, di componimenti valutabili alla stregua di "esperimenti iperletterari, manieristici" (Mengaldo 2011: 780), che nulla restituiscono della prima, ingegnosa vena poetica di Pasolini. Guido Santato ne ha parlato come di

un classico prodotto di laboratorio, di uno 'studio per poesia', indicativo soprattutto dell'incessante sperimentalismo linguistico di Pasolini in questi anni. [...] Il metodo è sostanzialmente quello del monitoraggio di materiali linguistici, di tessere verbali ampiamente riprese dai prediletti poeti spagnoli: un plurilinguismo volto alla composizione di una lingua inesistente, una *sprachmischuung* neolatina, quasi un *collage* composto sopra l'atlante linguistico (Santato 1980: 54-55).

L'intento del poeta era, in effetti, quello di creare una lingua nuova, propria, mai pronunciata o scritta prima, mescolando parlate diverse ma tutte appartenenti alla stessa famiglia dell'area romanza<sup>25</sup>. Le *Hosas* rappresentano, in tal senso, una testimonianza indicativa dell'importanza che la cultura spagnola ebbe per Pasolini negli stessi anni in cui componeva in friulano. Tra gli italianismi e i provenzalismi, di fatto, il castigliano è quello che viene eletto a base di un simile sistema linguistico. Di qui la definizione "quasi spagnolo" di Ruffinatto, adoperata non in senso dispregiativo ma nell'intento di

evidenziare la ricerca di una nuova lingua o, per meglio dire, di una nuova formula espressiva che su una base esplicitamente spagnola innesta numerosi italianismi, francesismi, friulanismi generatori di un ibridismo linguistico davvero singolare ma pur sempre profondamente 'romanzo' (Ruffinatto 1976: 96).

Va aggiunto, altresì, che l'idea di una predominanza della base spagnola nel linguaggio compositivo delle *Hosas* ha destato pareri discordanti tra gli studiosi<sup>26</sup> e tuttavia, ciò che ci preme rimarcare è che Pasolini conosceva e maneggiava il castigliano con padronanza al punto da cimentarsi in questa stessa lingua per dare voce alla sua arte versificatoria. Questa raccolta, quindi, pur non rientrando tra i migliori prodotti lirici dell'autore, è certamente una prova, insieme alle altre qui illustrate, della sua apertura alle suggestioni provenienti dalla cultura letteraria di area ispanica. Suggestioni che, come più volte si è detto sin ora, fanno la loro comparsa negli anni della produzione giovanile dell'autore, lasciando un numero elevato di tracce. È il caso dei versi estratti dalla silloge d'esordio di Alberti, *Marinero en tierra*<sup>27</sup> (1924), e inseriti nel primo capitolo della *Parte "romana" della redazione B* in appendice ad *Amado mio*<sup>28</sup> (Pasolini 1998: 303): un racconto lungo o romanzo breve (così definito negli indici e nei

frontespizi dall'autore) a cui Pasolini lavora in Friuli, tra il '47 e il '48 e poi a Roma, nel '50. I versi citati appartengono al componimento che apre la seconda sezione di *Marinero en tierra*:

Por qué me trajiste, padre,  
a la ciudad?

Por qué me desenterraste  
del mar?

[...] Padre, por qué me trajiste  
acá?<sup>29</sup>

(Alberti 2003: 143, vv. 3-6/10-11)

Alla poesia immediatamente successiva appartiene la citazione posta in epigrafe a *Operetta marina* (Pasolini 2010: 405), testo che nel 1951, insieme a *Romanzo del mare* nacque dal progetto incompiuto di fondere autobiografia e storia degli abissi. Si tratta, in altre parole, “di un romanzo che avrebbe voluto essere insieme storia di sé e storia del mare, o esplorazione, nel segno del mare, della propria infanzia e della nascita del mondo” (Pasolini 2010: 1676). L'epigrafe ben si sposa con questo proposito:

Gimiendo por ver el mar,  
un marinerito en tierra  
iza al aire este lamento:

¡Ay mi blusa marinera!  
Siempre me la inflaba el viento  
al divisar la escollera!<sup>30</sup>

(Alberti 2003: 144 vv. 1-6)

*Marinero en tierra* di Alberti è il frutto, non a caso, della nostalgia provata per il mare di Cadice, dei suoi ricordi di fanciullo sbocciato tra le lagune, le navi, le saline di questa città: elementi di cui si vede defraudato nel momento in cui è costretto, insie-

me alla famiglia e a causa dei problemi economici di questa, a trasferirsi a Madrid negli anni dell'adolescenza e a sentirsi, quindi, uno spirito libero bloccato sulla terra ferma. Il *Marinero en tierra* segna, in questi termini, una tappa della formazione di Alberti, un passaggio cruciale così come in *Amado mio* pure si dipana la crescita interiore, personale, del personaggio di Desiderio. A tal proposito sorprende che non risulti, dalla biblioteca dell'autore bolognese, la presenza di questa particolare raccolta poetica; si presume, pertanto, che i versi di *Marinero en tierra* siano giunti a Pasolini grazie alle traduzioni della poesia spagnola del Novecento che nelle antologie pubblicate in Italia, tra gli anni Quaranta e Sessanta, trovarono una sistemazione ideale. Fra queste, quasi sicuramente fu *Lirici spagnoli* di Carlo Bo – pubblicata nel 1941 per le Edizioni di “Corrente” e di cui, come si è visto, Pasolini scrive all'amico Farolfi – ad innescare in lui una concreta attenzione per i versi dell'autore gaditano. Non va tralasciata, inoltre, la possibilità che della biblioteca di Pasolini non sia conservato tutto il posseduto poiché i cambi di abitazione, lo scorrere del tempo e le perdite che molto spesso gli anni comportano, hanno senza dubbio impedito la salvaguardia dell'intero patrimonio librario.

A questo punto, con il profilo storico-culturale qui tracciato non ci resta che soffermarci sull'acutezza critica e interpretativa del Pasolini lettore e “inquisitore” (Martellini 2006: 198) dell'opera altrui. A costituire un esempio di questa attività, del ricco “cahier di un intellettuale letteralmente incontenibile” (Mauri 2006: 8) e che gli è valso l'appellativo di “saggista-predicatore” (La Porta 2012: 105), è la folgorante analisi sulla poesia di Rafael Alberti, sino ad oggi mai pubblicata, né raccolta in nessuno dei volumi che del bolognese mettono insieme gli interventi di critica letteraria.

### 3. Un ritratto simpatetico di Degli Angeli

L'essenza del Pasolini critico trova, secondo Cesare Segre, una sua dimensione nella "[...] posizione simpatetica, quasi complice, di un recensore che non si accontenta di descrivere e definire un libro, ma cerca di risalire alle sue spinte interne, sentendosi più o meno pienamente fraterno all'autore. [...] Il recensore insomma s'introduce nell'attività del recensito" (Pasolini 1988: 18-19). A sua volta, Walter Siti sottolinea che lo sguardo del Pasolini critico "non è tanto per la storia che gli interessa, quanto la tipologia". L'attenzione, dunque, è catalizzata dal "sogno d'una forma organica che cresce e si dirama fino a dispiegarsi in tutte le possibili variazioni" (Pasolini 1998: 43). L'autore bolognese non legge la poesia in quanto poeta ma – è egli stesso a scriverlo nell'autografo dedicato a *Degli Angeli* – lo fa come "un filologo, come un linguista"<sup>31</sup>. La sua analisi è quella di uno specialista all'opera che sente il suo mestiere "ingenuamente" e al tempo stesso "come un dovere": alla spontaneità della vocazione si accompagna la ricerca obbligata, percepita quale vincolo a cui tener fede eppure – aggiunge il bolognese – dinanzi alla incalcolabile diversità della poesia albertiana, questo dovere si riduce a un compito inapplicabile, come a volersi difendere dal cadere in errore. Era, la statura lirica di Alberti, effettivamente grande: non solo per la varietà delle modalità stilistiche da lui adottate o dei temi trattati che ne scandirono il prolifico poetare, ma anche per ciò che il più longevo membro di una stagione mitica – la Generazione del '27 – rappresentava. Alberti era l'equivalente di un "classico vivo"<sup>32</sup>, il maestro di fronte al quale ogni giudizio è superfluo e sottrazione all'opportunità della "più bella cosa del mondo" che è "apprendere"; farlo come "un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega"; farlo con quesiti animati da una tensione, quella di "aggredire una materia che richiede immersione completa, corpo a corpo vorace" (Fenoglio 2015: 145).

A testimonianza di questo slancio – che oltre a indagare le ragioni di un siffatto comporre ne offre, di riflesso, le coordinate di lettura – figurano nelle pagine dell'autografo ben ventotto interrogativi, tutti volti a sondare l'afflato lirico di Alberti: “Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma come è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio?”. La lirica dell'autore spagnolo è insieme sorpresa e rivelazione, una epifania che apre le porte a una inedita forma creatrice – esistente, sì – eppure ignorata, fino a quel momento, dal Pasolini poeta: “lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco”. Inafferrabile, oltretutto, per l'ermeticità del verso, è l'aneddotica alla base della silloge, l'impulso che fa dell'io poetante un soggetto scisso, “uno che parla di un sé stesso così strano, come senza confidenza con sé”.

Gli angeli<sup>33</sup> di Alberti sono creature astratte, figlie di stati d'animo enigmatici, in conflitto tra loro, come tormentati sono i territori privati da cui spiccano il volo. Non hanno un volto, né un nome, solo una scarna aggettivazione: l'angelo bugiardo, l'angelo avaro, l'angelo disilluso, quello del mistero, delle cantine o quello dell'ira. Nessuno di questi, tuttavia, si confessa o mostra il suo vero aspetto:

¿De dónde vienes, dinos,  
sombra sin palabras,  
que no te recordamos?  
¿Quién te manda?  
Si relámpago fuiste en algún sueño,  
relámpagos se olvidan, apagados  
(Alberti 2003: 536, vv. 9-14)<sup>34</sup>.

La condizione misteriosa di queste figure è evidente: ridotte all'essenziale, a presenze prive di passato o futuro, fanno dell'angelismo l'espressione di una crisi silenziosa, di cui si fatica a riconoscere i lineamenti: “Come puoi Rafael Alberti dare



un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti [...]?”. Nelle pagine di *Degli Angeli* la voce poetica è intrinseca, è una entità che con poche parole dice molto, nonostante la difficoltà a mostrare il suo essere più intimo, del quale sopravvivono vaghi ricordi. Di questi non rimane altro che un racconto estraniante, di chi guarda a sé stesso come una “immagine nel mondo”. È questo stesso sguardo dalla natura oscura, lambito dalla lezione del surrealismo<sup>35</sup>, a provocare in Pasolini uno sconcerto e nuovi interrogativi sul perché di un simile versificare, reticente, che non si concede alla descrizione fedele del reale “che pure, tu sai” – rivolgendosi ad Alberti – “è soltanto l’abitudine di un figlio di vecchi cattolici”. Sembra, da questo specifico passo, che Pasolini sapesse molto dell’amico andaluso. Sin dall’infanzia, come si evince dal racconto dato nel suo libro di memorie<sup>36</sup>, Alberti era stato educato dalla famiglia a celare le proprie emozioni, e al culto della castità dai sacerdoti del Collegio gesuita San Luigi Gonzaga. Nell’ambito del fanatismo religioso di questi ambienti, la spontaneità della fanciullezza era bandita dal vivere quotidiano e, con essa, la scoperta della sessualità. Una analisi della fase di passaggio che accompagna il gaditano dall’infanzia all’adolescenza, può forse fornire risposte alle domande del Pasolini critico che, instancabile, fraterno quasi, afferma di condividere esperienze comuni: “se sei stato nelle ‘città di mare che non conoscono crepuscoli’, dove anch’io sono stato, [...] come fai parlandone a non essere neanche un poco [...] descrittivo?”. Si riprendono, testualmente, le stesse “ciudades marítimas sin crepúsculos”<sup>37</sup> del componimento “Muerte y juicio” (Alberti 2003: 559, v. 38), che vede un fanciullo aggirarsi nella notte, in balia del vento e del fuoco, vittima indifesa delle circostanze. Tuttavia, l’agnizione pasoliniana non tarda a produrre uno scarto: il suo specchiarsi in una medesima condizione di miseria esistenziale si palesa attraverso una modalità compositiva distinta rispetto a

quella di Alberti, determinando una carenza esegetica che non gli consente di scovarne le correnti ispiratrici nascoste, le chiavi della sua “officina”. Alla ricerca del messaggio psichico-onirico che è alla base della silloge e della tecnica attraverso cui si realizza – prodotti, entrambi, di un latente autobiografismo –, Pasolini continua a spendersi in interrogativi per carpire gli espedienti del maestro e poter, da apprendista, servirsene, modellare con la propria voce quegli stessi “inni” che “anche nella dolcezza straziante” conservano il “ritegno” di chi cammina a testa alta, certo del proprio credo poetico e politico<sup>38</sup>. I dilemmi che traspaiono dalle domande dello scrittore bolognese trovano, in *Degli Angeli*, “interezza e naturalezza” che non conoscono “incertezza e pentimento”, un entusiasmo che nel lettore si rinnova a ogni immagine tanto da chiedersi, ancora, “Dove sono le ombre?”, quali gli artifici adoperati nella scienza occulta del verso. Chi sono per davvero gli angeli e l’emblema di quale retroscena emotivo. Cieche reincarnazioni, secondo Alberti (2010: 270). Secondo Pasolini, i portavoce di una euforia insostenibile, che non si può saggiare tutta in una volta.

#### 4. Nota filologica

Trascriviamo, di seguito, il dattiloscritto di Pier Paolo Pasolini dedicato a *Degli Angeli* di Rafael Alberti, vergato a mano dall’autore. La trascrizione degli originali ha tenuto conto delle correzioni apportate dallo stesso Pasolini. Si è rispettato l’uso della punteggiatura dell’autore intervenendo solo in casi eccezionali, allorché risulta ostacolata la comprensione del testo. Si è aggiornato, inoltre, il sistema di accentazione. Alla fine della trascrizione figura l’apparato critico.

L’intero documento è conservato in una cartella del Fondo Pasolini presso l’Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” del Gabinetto Scientifico letterario G. P. Vieusseux di Firenze. La cartella reca l’intestazione “Articoli interventi interviste 1967-

1971" e, in essa, l'autografo è collocato prima di "In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega": articolo pubblicato su *Il Giorno* il 24 giugno del 1968. L'autografo, è, a sua volta, situato in un involto che reca il titolo – apposto dall'erede dell'autore, Graziella Chiarcossi – *Su Rafael Alberti* e la segnatura "ITACG-VPPP.II.1.141.97". La datazione della sua stesura – essendo la lettura dello stesso da parte del Pasolini avvenuta durante la presentazione di *Degli Angeli* il 30 maggio del 1966 nei sotterranei della Libreria Einaudi in via Veneto 56, a Roma – è certamente di poco precedente a questa data.

Il materiale a nostra disposizione consiste in cinque fogli sciolti dattiloscritti di cm 28x22 con correzioni e varianti autografe a penna blu costantemente segnalate nell'apparato proposto. In un solo caso – sul retro dell'ultimo foglio in ordine di collocazione interna alla cartella, un retro bianco (così come si nota in trasparenza dalla riproduzione fotografica, FIG. 4) e da noi siglato Fp (vale a dire "foglio degli appunti") – non appaiono righe dattiloscritte, ma due diverse informazioni annotate da Pasolini: una in cima al foglio, a sinistra, e l'altra in fondo, a destra della pagina. La prima annotazione consiste in due recapiti telefonici e un nome di difficile decifrazione: 689026 e 680801; la parola posta innanzi il secondo numero sembra assomigliare a "casa". Ambo i recapiti cominciano con le stesse cifre (68): possibile che si tratti di due apparecchi telefonici situati nello stesso edificio e collegati allo stesso utente? Il cognome, si ipotizza, di quest'ultimo, che pare essere "Magrini", è preceduto da tre parole di cui la prima è in parte illeggibile; le altre due, invece, sembrano rimandare a un "Ed Eliocorno". Da nessuna delle nostre ricerche, tuttavia, è emersa l'esistenza, neanche passata, di una presumibile "Eliocorno Edizioni". L'inchiostro della penna con cui è scritta l'intera annotazione è di colore blu, uguale a quello delle correzioni manoscritte presente sulle altre carte, il che fa pensare che sia stata redatta subito dopo che Pasolini ha

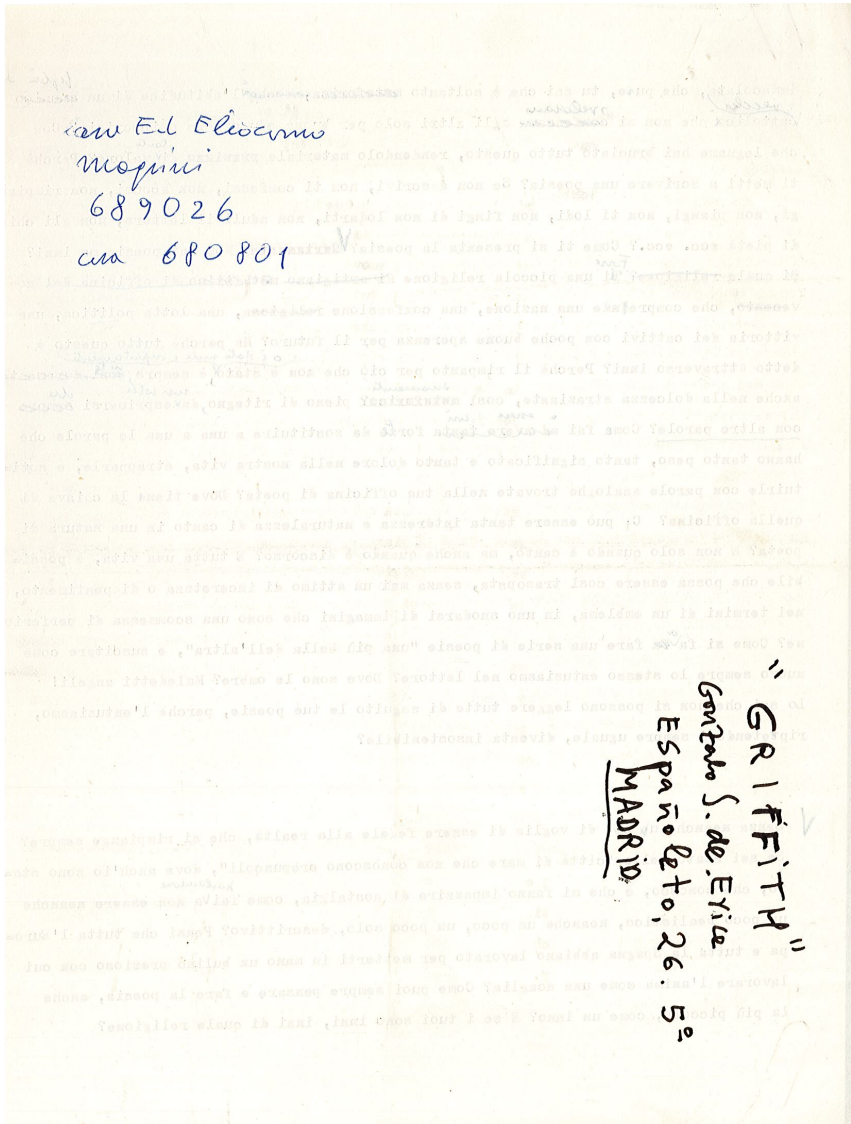


Fig. 4 - Fp - foglio degli appunti, retro di Ci.

apportato le proprie correzioni o, comunque, in una fase precedente rispetto alla stesura dell'annotazione situata in fondo alla pagina. Quest'ultima, segnata mediante un pennarello di colore nero, consiste nel nome di una rivista mensile spagnola dedicata al cinema, riportata tra doppi apici, "Griffith", e in un indirizzo madrilenno, situato nel quartiere di Chamberí:

Gonzalo S. de Erice  
Españoleto, 26. 5  
Madrid

Consultando i sei numeri della rivista pubblicati tra il 1965 e il 1966, conservati presso la Biblioteca Nazionale di Spagna, si scopre che Gonzalo Sebastián de Erice oltre ad essere regista e pittore, ha fatto parte del consiglio di redazione della rivista "Griffith" la cui sede, a suo tempo, era situata al quinto piano del civico 26 in via Españoleto, a Madrid. Simili dati sotto forma di appunti sembrano, a un primo sguardo, non avere una stretta rilevanza per la nostra ricostruzione filologica e tuttavia, il fatto che Fp figuri nello stesso plico delle tre stesure di cui disponiamo fa sì che non si possa escludere con certezza una connessione fra le parti. È probabile, altresì – avendo Pasolini costruito un ricco mosaico di relazioni umane nell'arco della sua vita e, nel caso specifico, cominciato la sua attività di regista non molti anni prima (nel 1961) –, che l'interesse per la rivista "Griffith" nascesse da ragioni legate all'ambito cinematografico. Stando a quanto riferisce, inoltre, la cugina del poeta Graziella Chiarcossi, non era inusuale per lo scrittore incontrare, a una presentazione, delle persone, e segnare sul primo foglio a portata di mano gli indirizzi che gli venivano, di volta in volta, forniti. È possibile, quindi, prima dell'inizio o al termine della presentazione di *Degli Angeli* avvenuta a Roma, che qualcuno abbia dato il recapito a Pasolini.

I restanti fogli, due dattiloscritti (sigla Da e Db) e tre in copia carbone – di cui una è il fronte di Fp – testimoniano una triplice fase elaborativa di cui la prima, quella relativa a Da e Db, è riconoscibile grazie al suo colore scuro, più marcato delle lettere. In altre parole: Pasolini inserisce un foglio bianco nella macchina da scrivere e comincia a dattilografare e, una volta terminato, vi immette il secondo sino a completare una prima stesura. Nello specifico, Da e Db non presentano correzioni manoscritte, ma divergenze con le redazioni seguenti in termini di varianti immediate, aggiunte e cassature. Si tratta, quindi, di differenti versioni dello stesso testo, il che permette un confronto sistematico e puntuale non essendo, le tre entità, remote fra loro.

La seconda fase – intermedia dell'elaborazione – è costituita da uno solo dei tre fogli in copia carbone, il fronte di Fp, dall'inchiostro meno marcato che chiameremo Ci (copia carbone intermedia) il quale, come mostra la riproduzione fotografica (FIG. 5), presenta un primo paragrafo di ventidue righe dall'aspetto identico a quello di Db, quasi ne fosse una fotocopia. Le cassature a macchina, di fatto, sono uguali in entrambi i fogli. Oltretutto, è impossibile ipotizzare che Pasolini scriva due volte la stessa pagina e commetta i medesimi errori per poi correggerli esattamente allo stesso modo. Tuttavia, a un attento esame, si scopre che Ci non può essere la vera, esatta copia carbone di Db, poiché a due interlinee di distanza figura un nuovo paragrafo, più corto, di sette righe. La volontà dell'autore, attestata da questo simbolo speciale “v” posto a penna prima dell'inizio del nuovo paragrafo, è di interpolarlo alla sesta riga del paragrafo precedente, tra la domanda “Come ti si presenta la poesia?” (dove pure figura il simbolo corrispondente “v” ) e l'inizio del periodo “Forse di una piccola religione...”. Tutto lascia pensare, dunque, all'esistenza di un ulteriore foglio da cui questa copia carbone è ricalcata e che, soprattutto, con l'interpolazione appena descritta e le correzioni manoscritte ap-

immacolata, che pure, tu sai che è soltanto ~~decezione~~<sup>è</sup> l'abitudine di un ~~scrittore~~<sup>Vipini di</sup>  
~~scrittore~~<sup>vecchi</sup> che non si ~~conferma~~<sup>reclamano</sup> agli altri solo per buona educazione o ipocrisia? Con  
 che legname hai bruciato tutto questo, rendendolo materiale ~~prezioso~~<sup>di valore</sup>? Perché  
 ti metti a scrivere una poesia? Se non descrivi, non ti confessi, non accusi, non rimpiangi,  
 non piangi, non ti lodi, non fingi di non lodarti, non aduli il lettore, non gli chiedi  
 di pietà ecc. ecc.? Come ti si presenta la poesia? ~~Esclamativa~~<sup>V</sup> Non fai poesia ma inni?  
 Di quale religione? ~~Di una piccola religione di religione~~<sup>Fine</sup> ~~di officina del no-~~  
~~vamento~~, che comprende una nazione, una confessione ~~redenta~~, una lotta politica, una  
 vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Ma perché tutto questo è  
 detto attraverso inni? Perché il rimpianto per ciò che non è stato, è sempre ~~in te~~<sup>o è stato reale e irrimediabile</sup>,  
 anche nella dolcezza straziante, così ~~minuziosamente~~<sup>momenti</sup> pieno di ritegno, ~~da esprimersi~~<sup>non potrà</sup> ~~che~~  
 con altre parole? Come fai ~~ad accendere~~<sup>a scacciare un</sup> forte da sostituire a una a una le parole che  
 hanno tanto peso, tanto significato e tanto dolore nella nostra vita, strapparle, e sottra-  
 turle con parole analoghe trovate nella tua officina di posta? Dove tieni la chiave di  
 quella officina? Ci può essere tanta interezza e naturalezza di canto in una natura di  
 posta? E non solo quando è canto, ma anche quando è discorso? E tutta una vita, è possi-  
 bile che possa essere così trasposta, senza mai un attimo di incertezza o di pentimento,  
 nei termini di un emblema, in uno smolarsi di immagini che sono una scommessa di perfezio-  
 ne? Come si fa ~~ad~~<sup>va</sup> fare una serie di poesie "una più bella dell'altra", e suscitare come  
 nuovo sempre lo stesso entusiasmo nel lettore? Dove sono le ombre? Maledetti angeli!  
 Lo sai che non si possono leggere tutte di seguito le tue poesie, perché l'entusiasmo,  
 ripetendosi sempre uguale, diventa insostenibile?

✓ Senza neanche un po' di voglia di essere fedele alla realtà, che si rimpiange sempre?  
 Se sei stato nelle "città di mare che non conoscono crepuscoli", dove anch'io sono sta-  
 to, che conosco, e che mi fanno impazzire di nostalgia, come ~~talvolta~~<sup>pubblicare</sup> non essere neanche  
 un poco realistico, neanche un poco, un poco solo, descrittivo? Pensi che tutta l'Europa  
 e tutta la Spagna abbiano lavorato per metterti in mano un bulino prezioso con cui  
 lavorare l'anima come una scaglia? Come puoi sempre pensare e fare la poesia, anche  
 la più piccola, come un inno? E se i tuoi sono inni, inni di quale religione?

FIG. 5 – Ci – copia carbone intermedia, fronte di Fp.

portate da Pasolini getta le basi per la terza e ultima redazione del testo: i due fogli che chiameremo Ce e Cf (copie carbone finali, definitive). Anche in questo caso, trattandosi di duplicati, ci si trova innanzi una nuova lacuna inerente la vicenda compositiva del testo. Questa supposizione pare suffragata dal colore molto chiaro della battitura a macchina che ne conferma lo statuto forse non di prima ma addirittura di seconda o terza copia carbone il che, di conseguenza, suggerisce la mancanza degli originali da cui Ce e Cf sono tratte. Oltretutto, Ce presenta nello spazio dell'angolo in basso, a destra, il segno autografo %, di cui l'autore si sarebbe potuto servire in quanto mezzo di corrispondenza con un'altra pagina. A dispetto delle lacune sin qui esposte, che non ci consentono di ricostruire per intero il processo evolutivo del testo, si ha comunque la certezza che Ce e Cf rispecchiano quella che era la volontà ultima dell'autore, poiché riscritte accogliendo le lezioni precedentemente corrette, le varianti aggiunte, o rifiutando ciò che l'autore aveva ritenuto necessario cassare.

Tutti i nostri fogli, eccezion fatta per Fp, mostrano segni di pinzatura (che potrebbero non essere originari) nell'angolo in alto a sinistra; Ci ne mostra una anche nell'angolo in basso a sinistra mentre Fp ne presenta due (di cui uno molto meno visibile) in alto a destra e una ulteriore in basso a destra. Tracce di questo tipo e così difformi tra loro potrebbero essere motivate da una collocazione primigenia distinta, legata ad altri fogli sciolti serviti come bozze, prime stesure di cui, tuttavia, niente si conserva. Quelli rimanenti sono generalmente in buono stato e di questi Ce, collocato sugli altri all'interno della cartella, è stato numerato a matita dagli archivisti, in alto a destra, con un 97.

Le sigle usate nell'apparato da noi allestito, considerando esaurita l'indagine intorno a Fp, saranno Da, Db, Ci, Ce, Cf. Il numero indica la riga della pagina dattilografata (FIGG. 6, 7, 5, 8, 9). La porzione di testo cui si fa riferimento è, in un ordine di



Quando leggo un poeta provo come una grand vergogna di essere poeta, e lo leggo perciò come un critico, come un filologo, come un linguista; lo sento ingenuamente come un dovere.

Ma con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere, abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco di nuovo a trovare il diritto di ~~mi~~ le garlo forse, come poeta, ma come un poeta apprendista. Tutto quello che so della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, gli altri poeti. Ma la più bella cosa al mondo è imparare, naturalmente. Chi di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? Ecco, così mi sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il luvro a una bottega, e vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto di terrore e di ammirazione, di tenerezza e di inquietudine. Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma com'è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Com'è possibile che ci siano due poesie? Com'è possibile che dove c'è qualcuno che canta parla di sé, con quella confidenza, con quella astuzia....., ci sia invece uno che parla di un se stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente stuzia, con sortilegi senza costo, puri, con captatio benevolentiae che non implicano complessi di inferiorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è possibile poi, ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale? Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé, parlando sempre di sé e mai confessarsi? Come puoi Rafael Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selavaggio, donchisciottesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è contraria al pudore? Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo? Ma perchè parli delle tue imprese, se non ti interessano? Perchè parli di quello che ti è capitato o ti capita, se poi riferisci tutto a una cima

FIG. 6 – Da – dattiloscritto prima pagina.

immacolata, che pu e, tu sai che è soltanto metaforica, e che l'abitudine di un arcaico  
 cattolico che non si confessava agli altri solo per buona educazione o ipocrisia? Con  
 che legame hai bruciato tutto questo, rendendolo materiale ~~privato~~ di valore? Perché  
 ti metti a scrivere una poesia? Se non descrivi, non ti confessi, non accusi, non rimpian-  
 gi, non piangi, non ti lodi, non fingi di non lodarti, non aduli il lettore, non gli chie-  
 di pietà ecc. ecc.? Come ti si presenta la poesia? ~~Stranamente~~ Non fai poesie ma inni?  
 Di quale religione? Di una piccola religione di artigiano metafisico di officine del no-  
 vecento, che comprende una nazione, una confessione religiosa, una lotta politica, una  
 vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Ma perché tutto questo è  
 detto attraverso inni? Perché il rimpanto per ciò che non è stato è sempre così duramente,  
 anche nella dolcezza straziante, così ~~nutriva~~ pieno di ritegno da esprimersi sempre  
 con altre parole? Come fai ad avere tanta forza da sostituire a una a una le parole che  
 hanno tanto peso, tanto significato e tanto dolore nella nostra vita, strapparle, e sot-  
 tirle con parole analoghe trovate nella tua officina di poeta? Dove tiene la chiave di  
 quella officina? Ci può essere tanta intelligenza e naturalezza di canto in una natura di  
 poeta? E non solo quando è canto, ma anche quando è discorso? E tutta una vita, è possi-  
 bile che possa essere così trasognata, senza mai un attimo di incertezza o di pentimento,  
 nei termini di un emblema, in uno snodarsi di immagini che sono una scommessa di perfezio-  
 ne? Come si fa a fare una serie di poesie "una più bella dell'altra", e suscitare come  
 nuovo sempre lo stesso entusiasmo nel lettore? Dove sono le ombre? Maledetti angeli!  
 Lo sai che non si possono leggere tutte di seguito le tue poesie, perché l'entusiasmo,  
 ripetendosi sempre uguale, diventa insostenibile?

FIG. 7 - Db - dattiloscritto seconda pagina.

97

quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie - è perciò che lo leggo come un critico, come un filologo, come un linguista; sento questo ingenuamente come un dovere. Con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere, abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco forse di nuovo a trovare il diritto di leggerlo come poeta - come un poeta apprendista. Tutto quello che so della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, gli altri poeti che un po' mi somigliano. Ma la più bella cosa del mondo è continuare ad apprendere. Chi di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? E' così che mi sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega, e vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto di terrore e di ammirazione, di tenerezza e di difesa. Dunque tu fai poesia così? Sei poeta? Ma come è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Com'è possibile che ci siano due poesie? Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé, con quella confidenza, con quella astuzia ~~stupida~~ ..... ci sia invece uno che parla di un se stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente astuzia, con sortilegi senza costo, puri, con ricerche d'amore che non implicano complessi di inferiorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale? Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé, ~~XXXXXXXXXXXXXXXX~~ parlando sempre di sé e senza mai confoccarsi? Come puoi Rafael Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selvaggio, donchisiottesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è contraria al pudore? ~~XXXX~~ Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo?

/o  
/o

FIG. 8 - Ce - copia finale prima pagina.

97

Quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie -  
 perciò che lo leggo come un critico, come un filologo, come un linguista; sento questo  
 ingenuamente come un dovere. Con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere,  
 abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da  
 me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco forse di nuovo a tro-  
 vare il diritto di leggerlo come poeta - come un poeta apprendista. Tutto quello che so  
 della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per  
 fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, gli altri poeti  
 che un po' mi somigliano. Ma la più bella cosa del mondo è continuare ad apprendere. Chi  
 di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? E' così che mi  
 sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega, e  
 vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inaccettabile: lo guar-  
 do come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto di terrore  
 e di ammirazione, di tenerezza e di difesa. Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma come  
 è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Com'è pos-  
 sibile che ci siano due poesie? Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé,  
 con quella confidenza, con quella astuzia ~~di sé~~ ..... ci sia invece uno che parla di un  
 se stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente astuzia,  
 con sortilegi senza costo, puri, con ricerche d'amore che non implicano complessi di in-  
 feriorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è  
 possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale?  
 Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé,  
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ parlando sempre di sé e senza mai confessarsi? Come puoi Rafael  
 Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una vol-  
 ta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selvaggio, donchisciot-  
 tesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è  
 contraria al pudore? ~~XXXX~~ Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un  
 dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo?

/o

FIG. 9 - Cf - copia finale seconda pagina.

successione rispetto all'attività correttoria dell'autore, la lezione di Ce e quella di Cf, delimitate a destra da una parentesi quadrata. In pochi casi, porzioni di testo molto estese sono abbreviate citandone principio e fine intervallati da tre punti. Sono poi segnalate le varie fasi di elaborazione contrassegnandole dalla più antica alla più recente mediante esponenti numerici iniziali: si troveranno, in questo senso, subito dopo Ce le varianti di Da. Dopo la lezione definitiva di Cf, invece, seguiranno in ordine progressivo le varianti di Ci e di Db. I segni = e ≠ corrispondono alle distinte vicende elaborative e possono produrre le seguenti combinazioni: Da è ≠ (diverso) rispetto a Ce se, chiaramente, alla lezione definitiva si arriva in Ce. Se invece essa figura già in Da prevarrà il segno di uguaglianza (così come accade, solo in un caso, anche tra Da e Cf). A tal proposito, va tenuto conto che Db presenta sempre una sola lezione, mentre in Ci ne figurano anche due. Pertanto, a seconda dei casi, Db potrà essere = o ≠ rispetto alla lezione di Ci o <sup>2</sup>Ci (la seconda in ordine progressivo) e a quella definitiva di Cf. Ugualmente, Ci sarà = o ≠ a Cf. Infine, <sup>2</sup>Ci sarà sempre = a Cf.

Tra parentesi aguzze sono racchiuse le integrazioni di lettere mancanti, mentre tra i singoli apici si racchiude l'integrazione dei segni di interpunzione. Nelle caporali sono contenute le cassature a macchina, mentre nei doppi apici quelle a penna. Relativamente a ciò, solo in due casi figura una lezione depennata e irrecuperabile, indicata con [-]. Per le lettere dattilografate e tuttavia mancanti, o non dattilografate a causa, si può ipotizzare, di una distrazione dell'autore e che danno origine a uno spazio bianco nella parola, si usa il segno diacritico //, mentre per le battiture che danno origine a un errore all'interno della parola si ricorre alle parentesi tonde. Al fine di indicare una o più parole sottolineate, traccia che attesta la volontà dell'autore di intervenire sul testo, si è scelto il seguente simbolo [/]. La freccia → segnala le varianti immediate. Si fa uso, inoltre, di

linguaggio veicolare in corsivo, cioè di didascalie in corsivo fra parentesi graffe: {*su*} indica lezione ricalcata su altra; {*sps. a*} indica lezione soprascritta ad altra cassata; {*agg. interl. de.*} segue una lezione aggiunta in interlinea, sulla destra, mentre {*agg. interl. si.*} segue quella aggiunta in interlinea a sinistra. Il grosso punto nero alto sul rigo serve a delimitare a sinistra il segmento oggetto di cancellazione e sostituzione. Infine, l'uso di ∨ indica il punto d'inizio e quello di fine rispetto all'interpolazione di porzioni di testo aggiunte in una fase elaborativa successiva della composizione.

### 5. *Trascrizione del dattiloscritto*

Quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie, è perciò che lo leggo come un critico, come un filologo, come un linguista; sento questo ingenuamente, come un dovere. Con Rafael Alberti non riesco ad applicare questo dovere, abbastanza umile, ma anche difensivo. Credo che non ci sia razza di poeta più diversa da me di quella di Rafael Alberti; di fronte a tanta diversità, riesco forse di nuovo a trovare il diritto di leggerlo come poeta, come un poeta apprendista. Tutto quello che so della poesia, non vale infatti per conoscere Alberti. Tutto quello che so l'esaurisco per fare poesia io stesso, e per farne esperienza nel leggere, da critico, gli altri poeti che un po' mi somigliano. Ma la più bella cosa del mondo è continuare ad apprendere. Chi di noi non desidererebbe essere sempre apprendista, ragazzo di bottega? È così che mi sento leggendo Alberti. Come un ragazzo che entra a imparare il lavoro a una bottega, e vede il maestro intento all'opera: un'alta montagna di cristallo.

Come si faccia ad avere la natura di poeta di Rafael Alberti mi è inconcepibile: lo guardo come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Con un misto

di terrore e di ammirazione, di tenerezza e di difesa. Dunque tu fai poesia così? E sei poeta? Ma come è possibile, se a me pare che ci sia un unico modo di essere poeta, il mio? Come è possibile che ci siano due poesie? Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé, con quella confidenza, con quella astuzia, ci sia invece uno che parla di un sé stesso così strano, come senza confidenza con sé, con tanta abilità e niente astuzia, con sortilegi senza costo, puri, con ricerche d'amore che non implicano complessi di inferiorità, con tecniche metafisiche che non implicano nessuna reale ambiguità? Com'è possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale? Fare settemila poesie e settemila oggetti tutti puri, con dentro tutto e niente di sé, parlando sempre di sé e senza mai confessarsi? Come puoi Rafael Alberti dare un ritratto così vero, così umano e così articolato di te, se mai una volta discendi a patti con le norme degli autoritratti, se hai tanto selvaggio, donchisciottesco pudore? Parli forse di te come un bambino, che non sa che la sua millanteria è contraria al pudore? Un bambino che non parla di sé, perché si è estraneo come un dio, ma delle proprie imprese e della propria immagine nel mondo?

Ma perché parli delle tue imprese, se non ti interessano? Perché parli di quello che ti è capitato o ti capita, se poi riferisci tutto a una cima immacolata, che pure, tu sai che è soltanto l'abitudine di un figlio di vecchi cattolici che non si svelavano agli altri solo per buona educazione o ipocrisia? Con che legname hai bruciato tutto questo, rendendolo materiale di tanto valore? Perché ti metti a scrivere una poesia? Se non descrivi, non ti confessi, non accusi, non rimpiangi, non piangi, non ti lodi, non fingi di lodarti, non aduli il lettore, non gli chiedi pietà ecc. ecc. Come ti si presenta la poesia? Senza neanche un po' di voglia di essere

fedele alla realtà, che si rimpiange sempre? Se sei stato nelle "città di mare che non conoscono crepuscoli", dove anch'io sono stato, che conosco, e che mi fanno impazzire di nostalgia, come fai parlandone a non essere neanche un poco realistico, neanche un poco, un poco solo, descrittivo? Pensi che tutta l'Europa e tutta la Spagna abbiano lavorato per metterti in mano un bulino prezioso con cui lavorare l'anima come una scaglia? Come puoi sempre pensare e fare la poesia, anche la più piccola, come un inno? E se i tuoi sono inni, inni di quale religione? Forse di una piccola religione, che comprende una nazione, una confessione, una lotta politica, una vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Ma perché tutto questo è detto attraverso inni? Perché il rimpianto per ciò che non è stato o è stato male e ingiustamente, è sempre, in te, anche nella dolcezza straziante, così duramente pieno di ritegno, da non poter esprimersi che con altre parole? Come fai a essere così forte da sostituire a una a una le parole che hanno tanto peso, tanto significato e tanto dolore nella nostra vita, strapparle, e sostituirle con parole analoghe trovate nella tua officina di poeta? Dove tieni la chiave di quella officina? Ci può essere tanta interezza e naturalezza di canto in una natura di poeta? E non solo quando è canto, ma anche quando è discorso? E tutta una vita, è possibile che possa essere così traposta, senza mai un attimo di incertezza o di pentimento, nei termini di un emblema, in uno snodarsi di immagini che sono una scommessa di perfezione? Come si fa a fare una serie di poesie "una più bella dell'altra", a suscitare come nuovo sempre lo stesso entusiasmo nel lettore? Dove sono le ombre? Maledetti angeli! Lo sai che non si possono leggere tutte di seguito le tue poesie, perché l'entusiasmo, ripetendosi sempre uguale, diventa insostenibile?



1-2 Quando leggo un poeta non mi viene mai in mente che scrivo io stesso delle poesie – e] 1Quando leggo un poeta provo come una gran vergogna di essere poeta Da ≠ Ce

2-3 è perciò che lo leggo come un critico,] 1e lo leggo perciò come un critico, Da ≠ Ce

3-4 sento questo ingenuamente come un dovere.] 1lo sento ingenuamente come un dovere. Da ≠ Ce

8-9 riesco forse di nuovo a trovare il diritto di leggerlo come poeta – come un poeta apprendista.] 1riesco di nuovo a trovare il diritto di «alla» le//gerlo, forse, come poeta, ma come un poeta apprendista. Da ≠ Ce

8-9 gli altri poeti che un po' mi somigliano.] 1gli altri poeti. Da ≠ Ce

9 Ma la più bella cosa del mondo è continuare a d> apprendere.] 1Ma la più bella cosa d//l mondo è imparare, naturalmente. Da ≠ Ce

10-11 È così che mi sento leggendo Alberti.] 1Ecco, così mi sento leggendo Alberti. Da ≠ Ce

13-14 lo guar<=>do come un negro, che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco.] 1lo guardo come un negro che non ha mai visto un bianco, guarda un bianco. Da ≠ Ce

15 di tenerezza e di difesa.] 1di tenerezza e di inquietudine. Da ≠ Ce

17-18 Come è possibile che dove c'è qualcuno che parla di sé ', con quella confidenza, con quella astuzia [-].....,] 1Com'è possibile che dove c'è qualcuno che canta parla di sé, con quella co(f)nidenza, con quella astuzia....., Da ≠ Ce

19 con tanta abilità e niente astuzia ',] 1con tanta abilità e niente //stuzia, Da = Ce

20-21 con ricerche d'amore che non implicano complessi di inferiorità,] 1con captatio benevolentiae che non implicano complessi di «inferirità» inferiorità, Da ≠ Ce

21 con tecniche metafisiche che non implicano] 1con tecniche metafisiche che non implican(l) Da = Ce

21-22 Com'è possibile ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano o di un animale '?'] 1Com'è possibile poi, ripetere lo stesso motivo con la naturalezza di un artigiano// o di un animale? Da ≠ Ce

25-26 se mai una volta«a» discendi] 1se mai una volta discendi Da = Ce

28 «Parli» Un bambino che non parla di sè,] 1Un bambino che non parla di sè, Da ≠ Ce

30-31 Perchè parli di quello che ti «è» capitato o ti capita,] 1Perchè parli di quello che ti è capitato o ti capita, Da = Cf

31-32 che pure, tu sai che è soltanto l'abitudine di un figlio di vecchi cattolici che non si svelavano agli altri] 1che pu<r>e, tu sai che è soltanto "metaforica, o che" l'abitudine di un "arcaico" cattolico che non si "confessava" agli altri 2 •è {agg. interl. de.}l'abitudine di un •figlio di vecchi {sps. a arcaico cattolico} cattolici {i su o} che non si •svelavano {sps. a confessava} agli altri 1che pu / e, tu sai che è soltanto metaforica, o che l'abitudine di un arcaico cattolico che non si confessava agli altri Db ≠ 2Ci = Cf

33 rendendolo materiale di tanto valore?] 1rendendolo materiale «prezioso» di •tanto {agg. interl. de.} valore? 1rendendolo materiale «prezioso» di → valore? Db ≠ Ci = Cf

36 non gli chiedi pietà ecc. [-] ecc.?) Db = Ci = Cf

36-43 Come ti si presenta la poesia? √ Senza neanche un po' di voglia..., come fai parlandone •a {agg. interl. de.} non essere neanche un poco realistico..., anche la più piccola ',' come un inno?...religione? √] 1Senza neanche u<n> po' di voglia...come fai •parlandone {agg. interl. de} a non essere... religione? 2«Certamente» Non fai poesie ma inni? "Di" quale "religione?" 1«Certamente» Non fai poesie ma inni? Di quale religione? Db ≠ 2Ci = Cf

43-45 Forse di una piccola religione, che comprende una nazione, una confessione, una lotta politica, una «lotta» vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro?] 1•Forse {agg. interl. si.} •di {d su D} una piccola religione "di artigiano metafisico di officine del novecento", che compre"d"nde una nazione, una confessione "religiosa", una lotta •politica [/], una vittoria dei cattivi con poche buone sper(e)nz(a) per il futuro? 1Di una piccola religione di artigiano metafisico di officine del novecento, che compre(d)nde una nazione, una confessione religiosa, una lotta politica, una vittoria dei cattivi con poche buone speranze per il futuro? Db ≠ Ci = Cf

46-49 Perchè il rimpianto per ciò che non è stato o è stato male e ingiustamente, è sempre, in te, anche nella dolcezza straziante, così duramente pieno di ritegno, da non poter esprimersi che con altre parole? Come fai a essere così forte da sostituire a una a una le parole?] 1Perché il rimpianto per ciò che non è stato •o è stato male e ingiustamente {agg. interl. de.} ',' è sempre •in te {sps. a così duramente}, anche nella dolcezza straziante, così •duramente {sps. a metaforico?} pieno di ritegno ',' da •non potere {agg. interl. de} esprimersi •che {sps. a sempre} con altre parole [/]? Come {e su a} fai •a essere così {sps. a ad avere tanta} •forte {te su za} da sostituire a una a una le parole 1Perchè..., così «metaforico?» → pieno di ritegno...Com(a) fai ad avere...le parole Db ≠ Ci = Cf

50 e sostituirlle con parole analoghe] 1e so<s>tituirlle con parole analoghe 1e so(t)ituirlle con parole analoghe Db ≠ Ci = Cf

51 Dove tieni le chiavi di quella officina?] 1Dove •tieni {i su e} le chiavi di quella officina? 1Dove tien(e) le chiavi di quella officina? Db ≠ Ci = Cf

51-52 Ci può essere tanta interezza e «tanta» naturalezza di canto] 1Ci può essere tanta interezza e naturalezza di canto Db = Ci = Cf

54 incertezza o di pentimento(n)] 1incertezza o di pentimento Db = Ci = Cf

55 Come si fa a fare una serie di poesie] 1Come si fa •a {agg. interl. de.} “fa” fare una serie di poesie 1Come si fa (fa) fare una serie di poesie Db ≠ Ci = Cf

## NOTE

\* Desidero ringraziare il poeta e romanziere Benjamín Prado per aver sollecitato la mia curiosità rispetto all’autografo oggetto di questo lavoro e, in modo particolare, Graziella Chiarocossi per averne autorizzato la pubblicazione, per la disponibilità dimostratami e gli spunti di riflessione offerti lungo il cammino.

<sup>1</sup> Frutto di una violentissima crisi poetico-mistica, la celebre silloge *Degli Angeli* canta il profondo scompensamento emotivo dell’io lirico albertiano dovuto, fra le altre ragioni, anche ad alcune amarezze sentimentali. Le misteriose creature che popolano la raccolta – le “angeliche allucinazioni” – non rimandano alla loro natura cristiana, bensì, come afferma lo stesso autore nel suo libro di memorie, a “forze irresistibili dello spirito, modellabili sugli stati più torbidi e segreti della mia natura” (Alberti 2010: 270). Tema preponderante della raccolta è, dunque, “un mondo sotterraneo, annidato oltre le soglie della coscienza” (Alberti 1966: 8) che racconta la metamorfosi del poeta da essere luminoso a essere di tenebre. Alla luce di una simile condizione dell’io lirico, figlia di una crisi di fondo iniziata già durante l’adolescenza e trascinata negli anni, l’autore mette in scena, a questo punto, la necessaria degradazione della sua precaria e insoddisfacente collocazione sociale, la ricerca angosciata di se stesso, le paure infantili seppellite con cura e che a raffiche lo invadono provocandogli rimorsi, echi oscuri che ne assediano lo spazio in quanto soggetto compromesso. *Degli Angeli* è, in questi termini, il libro che inaugura la maturità poetica e umana di Alberti, la rappresentazione delle sue intime latebre, l’espressione di una dannazione che il poeta sembra volersi scrollare di dosso. Un viaggio interiore che comincia con un “senza luce, io, per sempre” (Alberti 1966: 21) e termina con un lievissimo sorriso di speranza.

<sup>2</sup> La presentazione venne annunciata sulle pagine del quotidiano *l'Unità* del 27 maggio del 1966: 6. La copia da noi consultata, in microfilm, è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

<sup>3</sup> L'articolo, in microfilm, è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Parte del testo viene letteralmente ripreso anche nel lavoro di Talarico (1967: 234). Il volume è l'equivalente di una galleria di eventi e personaggi noti che hanno calcato le scene della capitale tra gli anni Sessanta e Settanta. Talarico fu, oltre che giornalista, anche sceneggiatore e, nei ritagli di tempo, attore e uomo di fama. Del suo racconto stupiscono le connotazioni di "stringato e confidenziale" rispetto a Pasolini e, di rimando, alla sua presentazione oggetto di questo lavoro che, come si vedrà, è certamente fraterna (lo scrittore bolognese pronuncia parole di grande stima sulla poesia del gaditano), ma tutt'altro che sintetica. Lo stesso Alberti, d'altronde, definisce il testo dell'amico "un formidabile estudio" (Mateo 1996: 38).

<sup>4</sup> Per una ricostruzione della calorosa accoglienza di cui il poeta gode, a Roma, da parte del gruppo degli artisti del luogo cfr. "La Roma degli anni Sessanta e dintorni", Frattale 2018: 155-58; Frattale 2016; Negroni 2001.

<sup>5</sup> "– Nel 1917 hai dedicato una poesia a Pasolini...  
– Sì. Pasolini era molto simpatico. Lo conobbi mentre tornavo con José Bergamín da Varsavia, dal Congresso per la Pace, intorno all'anno 51. In seguito, in Italia, la contessa Elsa de' Giorgi, donna progressista, colta e bellissima che fu una importante attrice durante gli anni Quaranta e alla quale mi unisce una grande amicizia, ci mise in contatto.

Pasolini provava una grande ammirazione per *Sobre los ángeles* e, durante la presentazione della traduzione che Vittorio Bodini fece del mio libro, Pier Paolo lesse un formidabile studio che aveva scritto sulla silloge e che, senza dubbio, mi piacerebbe conservare, ma non ho la minima idea di dove possa essere.

Nessuno merita una morte tanto barbara come quella che lui, un essere dotato di tanto talento e sensibilità, ebbe. La sua scomparsa sconvolse tutti noi, soprattutto Elsa, alla quale era unito da uno speciale affetto. Fu allora che scrissi la poesia 'Anche a te, Pier Paolo', e la dedicai a lei" (Salvo diversa segnalazione, la traduzione è mia).

<sup>6</sup> Così recita il componimento: "A ti, que eras un ángel / perdido en este infierno sin grandezaa de hoy, / te han befado, escupido, / inundado de baba, / te han cobardemente atropellado, / pasado no ya una / sino infinitas rencorosas veces / sobre tu fuerte cuerpo sin defensa caído, / oh hermano mío, gentil, / que para mí tuviste palabras de silencio / y de amor, en los días ya distantes / de nuestro encuentro en Roma, / y que ahora, esta noche, / en esta madrugada de inicial primavera, / vuelves a mí, te siento en el sollozo / de Elsa, iluminado por esa luz del mar, / por esas solitarias arenas que

bebieron / toda tu pobre sangre, / tu sangre de poeta, ya eterna, ya inmortal, desde aquel alba triste” (Alberti 2004: 411).

<sup>7</sup> La raccolta fu pubblicata per la prima volta nel 1980 dall’editore Seix Barral per la Colección “Serie Mayor”, ma contiene componimenti scritti in Italia tra il ’72 e il ’78, dedicati a molti degli amici che Alberti conobbe nella penisola e ai paesaggi che ebbe modo di visitare e apprezzare. Oggi *Fustigada luz* – ampliando i tempi di composizione delle sue liriche agli anni ’69-’70 – è inclusa nel tomo IV dell’opera omnia dell’autore (Alberti 2004).

<sup>8</sup> “Anch’io a te, Pier Paolo... / Te, che eri un angelo / perduto in quest’ inferno senza grandezza d’oggi / hanno beffato, preso a sputi, / inondato di bava, / ti hanno vigliaccamente abbattuto, / passando non già una / ma infinite rabbiose volte / sopra il tuo forte corpo senza difesa caduto, / fratello mio gentile, / che per me avesti parole di silenzio / e d’amore, nei giorni ormai lontani / del nostro incontro in Roma, / e che ora, stanotte, / questo primo mattino d’incipiente primavera / ritorni a me, ti sento nel singhiozzo / di Elsa, illuminato da quella luce di mare, / da quelle solitarie sabbie che han bevuto / tutto il tuo povero sangue, / il tuo sangue di poeta, / già eterno, già immortale, da quella triste aurora”.

<sup>9</sup> Il volumetto è privo della data di pubblicazione che, molto probabilmente, è avvenuta proprio nel 1976: anno della stesura della lirica albertiana in esso contenuta. Inoltre, in un esemplare del volumetto diverso da quello in nostro possesso figura una dedica apposta dalla de’ Giorgi ad Arrigo Benedetti nel giorno 19 maggio 1976 (cfr. la nota n. 22 di Frattale 2018: 156). Quel che resta da stabilire, quindi, è se “También a ti, Pier Paolo” sia apparso prima sulla rivista *Galeradas* (anch’essa uscita nel maggio del ’76) e poi in *dicevo di te pier paolo...* o viceversa. A rigor di logica, presentando la copertina della rivista il componimento come “inedito”, la prima opzione pare essere quella più valida. Oltre alla testimonianza poetica di Alberti, riportata nella parte finale del libretto, le pagine centrali sono occupate da un lungo poemetto di centosessantacinque versi intitolato *Pier Paolo Pasolini ha provocato poesia*: accorate parole dedicate al carissimo amico assassinato da parte della de’ Giorgi che, nella parentetica (“Morto restò nella strada / ..... / e nessuno lo conosceva. / Era l’alba. Nessuno / poté chinarsi sui suoi occhi / aperti alla dura aria... García Lorca/” vv. 113-18) riprende – oltre a pronunciarne esplicitamente il nome – i versi che il poeta di Granada compone per il testo lirico “Agguato”, appartenente al *Poema del cante jondo*. Tralascieremo in questa sede l’analisi comparata delle due poesie e ci limiteremo a sottolineare che il dialogo con la fonte lorchiana è evidente nei versi “Era l’alba. Nessuno / poté affacciarsi ai suoi occhi / aperti nel vento duro. / E restò morto per la strada, / e con un pugnale in petto, / e nessuno lo conosceva” (Lorca 1962: 156).

<sup>10</sup> L'affinità che legava la de' Giorgi a Pasolini è stata così descritta da Enzo Siciliano: "Restò sempre legato a Elsa de' Giorgi, che con gli altri suoi amici aveva rapporti non stretti. A lei, con una divertita soggezione, dedicava – e la cosa durò anni – alcune serate. Andavano a cena fuori: in quei tempi, un ristorante in via della Vite, 'da Mario'. Elsa de' Giorgi, che amava stendere attorno a sé un qualche alone di spettacolo – il cinema anni Quaranta, telefoni bianchi, di cui era stata con fortuna una *star* –, sofisticati il trucco e la pettinatura dei bei capelli biondi, usciva portando una grande borsa-*frigidaire* bianca al braccio: il suo champagne non le doveva mancare a tavola. Bevendo champagne, mangiando di preferenza *steak tartare*, lasciava che alle labbra le venisse, con una foga insolita, certa cultura classica che amava coltivare. Pier Paolo ascoltava" (Siciliano 2005: 233).

<sup>11</sup> La citazione è tratta dall'inedito oggetto di studio di questo lavoro, che si offre in trascrizione al paragrafo finale.

<sup>12</sup> Gli studi che si concentrano sull'influenza spagnola nella produzione poetica pasoliniana sono due: Díaz Pérez 1993; Falchi 2003. Quest'ultimo testo è stato tradotto anche in castigliano: Falchi 2011. Il paragrafo finale del primo capitolo, "Sobre los ángeles: Pasolini y Alberti", è dedicato proprio all'analisi comparata tra *Degli Angeli* e la poesia del primo Pasolini: 69-75.

<sup>13</sup> Secondo Andrés Soria Olmedo, la scoperta dei lirici spagnoli da parte di Pasolini si intrecciò a quella del dialetto, influenzando sulla difficile ricerca della propria voce poetica: "La fascinación y el respeto por los españoles fue uno de los elementos que contribuyeron a limpiar el friulano de Pasolini de manchas vernaculares [...] o, si queremos, de la espesura pequeñoburguesa de la tradición dialectal en tanto regional. Se impone el concepto favorito de uno de sus poetas predilectos: la 'depuración' de Juan Ramón Jiménez" (Soria Olmedo 2006: 105-6). Sulla compattezza e l'essenzialità del dialetto pasoliniano, depurato di ogni macchia vernacolare, si è espresso – guardando oltre i modelli spagnoli – anche Fernando Brevini: "Pasolini coglie molto acutamente il bisogno di fare una poesia aggiornata, ma diversa da quella in lingua che sta dietro l'esperimento del dialettale. La sua scommessa si gioca in fondo nella ricerca di una tonalità inedita o meno congeniale all'italiano. Non è un caso che, accanto agli inevitabili Ungaretti e Montale, i poeti che hanno contato per la maggior parte dei dialettali siano stati gli stessi ai quali fra gli anni Cinquanta e Sessanta si rivolsero in molti [...]: García Lorca e Neruda, Prévert, l'antologia di *Spoon River* e gli autori della *beat generation*. Il dialetto fu avvertito da non pochi dei nuovi poeti come lo strumento per tentare una poesia più vicina all'immaginario popolare e al vissuto personale, anti-aulica e anti-intellettualistica" (Brevini 1990: 74).

<sup>14</sup> In *La meglio gioventù* (1954) confluirono, con aggiunte e correzioni, tre raccolte in friulano già pubblicate in precedenza: *Poesie a Casarsa* (1942); solo

parzialmente *Dov'è la mia patria* (1949), e *Tal coür di un frut* (1953). La restante parte della raccolta era inedita. La forma definitiva dell'intero canzoniere friulano si divide in due volumi: il primo, lirico, intitolato *Poesie a Casarsa* (1941-1953); il secondo, epico, intitolato *Romancero* (1947-1953). Per la lunga e complessa storia editoriale de *La meglio gioventù* cfr. "Note e notizie sui testi", Pasolini 2003; Doi 2011, in particolare il paragrafo "Struttura e versificazione de *La meglio gioventù*": 143-51.

<sup>15</sup> L'opera di Machado costituirà sempre un punto fermo dell'universo poetico pasoliniano. Così, nel poema autobiografico "Poeta delle Ceneri", in cui elenca gli autori per lui più importanti, Pasolini scrive: "Io amo Ginsberg: / era tanto che non leggevo poesie di un poeta fratello - / credo dai tempi, in quel paese di temporali e di primule, / in cui ho letto i canti greci di Tommaseo, e Machado" (Pasolini 2003: 1270); secondo la data apposta sulla penultima pagina del dattiloscritto, la poesia dovrebbe risalire al 1966-67. Di questo stesso poema, è stata pubblicata anche una edizione da Archinto 2010, poi tradotta in spagnolo dall'editore Delirio (2015). Allo stesso modo, in risposta a un lettore di *Paese sera* riguardo un suo articolo sulla letteratura americana intitolato "L'America di Pasolini", del 18/11/1966, si può leggere: "Era dai vecchi tempi di Machado, che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg". L'articolo è oggi raccolto in Pasolini 1999: 1438. Precedentemente, invece, era stato incorporato in Pasolini 1972. In occasione della recensione a *Il basilico piumato* di Marianne Moore su *Tempo*, uscita il 20/05/1973 (oggi in Pasolini 1979) con il titolo "Ventun poeti da leggere e la Moore da imparare a memoria", Pasolini elenca nuovamente le letture per lui più significative: "Che meravigliosa lettura, questa de *Il basilisco piumato*! Essa si pone inaspettatamente tra le letture fondamentali della mia vita (se ciò ha qualche interesse), dalle antiche letture dei *Canti popolari greci*, di Rimbaud, di Machado, a quelle recentissime di Mandel'stam e dell'ultimo Bertolucci" (Pasolini 1999: 1798). Sullo stesso giornale, in una recensione alle *Poesie nascoste* di Kavafis datata 3/05/1974 e intitolata "Il mondo ingenuo e corrotto delle 'poesie nascoste' di Kavafis", Pasolini definisce l'autore greco "con Apollinaire e Machado il più grande poeta del primo Novecento" (Pasolini 1999: 2049).

<sup>16</sup> Di Jiménez e altri poeti (Salinas, Guillén, Lorca), Pasolini tradusse le poesie dallo spagnolo al friulano allo scopo di modellare il suo dialetto, dandogli la forma di una vera e propria lingua. Le prime traduzioni apparvero sul terzo numero degli *Stroligut*, le pubblicazioni legate all'*Academiuta di lenga furlana*, una sorta di scuola poetica nata durante l'esperienza di insegnamento che Pasolini condusse a partire dal 1943 a Versuta, una frazione di Casarsa, per i figli dei contadini che non potevano raggiungere la scuola a causa della guerra. Pasolini non si limitava alle normali lezioni, ma spronava

gli allievi a comporre poesie e traduzioni in friulano, e i primi *Stroligut* avevano la funzione di ospitare anche queste composizioni (cfr. Villa-Capitani 2005). Questi furono pubblicati fra l'aprile del 1944 e il giugno del 1947 e recano tre intestazioni diverse: i primi due, datati aprile e agosto 1944, si intitolano "Stroligut di cà da l'aga" (ovvero, al di là del fiume Tagliamento, indicandone la riva sul lato destro); i due successivi, del 1 agosto 1945 e del 2 aprile 1946, diventano "Il Stroligut"; l'ultimo è il "Quaderno romanzo" n. 3 del giugno 1947. Oggi, queste traduzioni si possono leggere in Pasolini 2003. Uno studio sulle traduzioni juanramoniane del bolognese è stato condotto da Mininni 2011; cfr. anche il più recente Mininni 2013.

<sup>17</sup> L'intervista originale è in lingua spagnola, Pancorbo 1976; trad. it. a cura di Falchi 2004. Per quel che concerne Carles Cardò, Pasolini vi entrò in contatto grazie alla comune amicizia con Gianfranco Contini, che a sua volta conobbe il religioso catalano negli anni '40 a Friburgo, dove insegnava filologia romanza. Cardò si trovava nella stessa città in esilio. La sua amicizia con Pasolini diede avvio al progetto della stesura di una antologia di poesia catalana, il *Fiore di poeti catalani*, che apparve nell'ultimo numero dello *Stroligut*, il "Quaderno romanzo" n. 3.

<sup>18</sup> Il dato si legge nella riproduzione del libretto universitario di Pasolini, in appendice al volume curato da Bazzocchi 1993: 240. Nella biblioteca di Pasolini è inoltre presente una antologia di brani in spagnolo del Don Chisciotte, del 1939, con annotazioni in margine – esercizi di traduzione a lapis – e un disegno sull'ultima pagina. È molto probabile che sia la stessa utilizzata per il suddetto esame dato che, nel libro di recente pubblicazione *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini* (Chiarocossi-Zabagli 2017: 11), esso appare nella sezione dedicata ai "libri della formazione", ovvero quei testi che costituiscono le letture portate avanti dall'autore negli anni bolognesi e friulani. I riferimenti bibliografici del testo in questione sono i seguenti: Bertoni, Giulio (1939), *Don Chisciotte di Michele Cervantes* (brani scelti), Modena, Società tipografica Modenese Editrice, Istituto di Filologia Romanza della R. Università di Roma.

<sup>19</sup> L'articolo fu pubblicato per la prima volta in Pasolini, Pier Paolo (31/08/1942), "Cultura italiana e cultura europea a Weimar", *Architrave*, II; poi in *Il Setaccio*, gennaio 1943, 3.

<sup>20</sup> L'intervento apparve sul numero 44 della rivista, il 1 novembre 1969.

<sup>21</sup> Dall'analisi dei libri presenti nella biblioteca di Pier Paolo Pasolini emerge un interesse concreto per il campo specifico della letteratura spagnola che abbraccia l'intero arco della sua vita. Si tratta di una collezione ricca e variegata, e i cui esemplari riguardano non solo i lirici del novecento o le rispettive antologie – come quelle curate da Carlo Bo o Vittorio Bodini –, ma anche i massimi rappresentanti del Siglo de Oro tra cui Luis de Góngora e Lope de Vega, di cui ricordiamo, come esempio, due titoli: Góngora y Argo-



te, Luis De (1961), *Sonetti funebri*, traduzione, presentazione e note di Piero Chiara, Milano, Luciano Ferriani Editore ("L'Alzabecco"); Vega, Lope De (1974), *Liriche*, Introduzione e traduzione di Roberto Paoli, Torino, Einaudi. Per il catalogo completo in ogni suo dettaglio imprescindibile è il lavoro di Chiaricossi-Zabagli 2017, dal quale provengono i dati relativi a Góngora: 113, e Lope: 247.

<sup>22</sup> Di questo suo riadattamento, Pasolini parla nell'intervista concessa a Luis Pancorbo nel 1975: "L'ho trasformata in automatica; ho raccolto l'idea e l'ho trasformata in una sorta di automatismo che si ripete tre volte. Mutando ogni volta il livello sociale. Nel Seicento il dramma calderoniano possedeva un significato metafisico, nel quale l'austerità della torre e la ricchezza del palazzo costituivano due simboli ben precisi. Invece, nella mia opera si tratta dell'apparizione di un mondo diverso, fondamentale più sociale che metafisico, anche se un certo significato metafisico impregna tutta la tragedia" (Falchi 2004: 134). Cfr. anche Musatti 1974; Pasolini 2001.

<sup>23</sup> Articolato in tre volumi, *L'albereto perduto* è considerato un "capolavoro della memorialistica novecentesca" (Cfr. Introduzione di Frattale 2010: 7).

<sup>24</sup> "A El Puerto de Santa María, centro cittadino nei pressi di Cadice, sul lato destro d'una strada, fiancheggiata di fichi d'india, che procedeva fino al mare e portava il nome d'un vecchio torero, Mazzantini, s'apriva un melanconico spazio di ginestre bianche e gialle chiamato *L'albereto perduto*. Tutto là era come un ricordo: gli uccelli che giravano attorno agli alberi spettrali, furiosi di cantare su rami ormai inesistenti; il vento, che correva da una ginestra all'altra, chiedendo a lungo fronde verdi e alte da agitare per sentirsi sonoro; le bocche, le mani e le fronti, che cercavano ombre fresche dove ripararsi in amorosa quiete. Tutto là sapeva di passato, di vecchio bosco defunto. Persino la luce cadeva come una memoria della luce, e i nostri giochi infantili, nei giorni in cui marinavamo la scuola, apparivano anch'essi sperduti in quell'albereto" (Alberti 2010: 27).

<sup>25</sup> *Le Hosas de lenguas romanas* non sono un esempio isolato di questo sperimentalismo linguistico. Accanto ad esse vanno citate anche *Poesie in una lingua inventata* la cui data di composizione si colloca, secondo Graziella Chiaricossi, tra il 1969 e il 1970.

<sup>26</sup> Hideyuki Doi, ad esempio, ha affermato: "Diversamente dai precedenti episodi casarsesi, Pasolini pone qui alcuni limiti alla libertà di manipolare la lingua: infatti, a differenza di quanto sostengono buona parte degli studi dedicati ai materiali pseudo-spagnoli, a partire da quello di Ruffinatto, non si riconoscono nel linguaggio applicato presenze significative di provenzalesmi, né di friulanismi. Piuttosto, come risulta da un attento studio dei lessici impiegati, emerge una buona dose di italianismi (e in parte francesismi) accompagnati da una certa attenzione alla terminologia spagnola arcaizzante,

talvolta derivata dal latinismo o dal provenzalismo” (Doi 2011: 116). A sua volta, Sergio Vatteroni ha precisato: “Intanto il ruolo del friulano appare del tutto marginale, per non dire assente, e ciò *pour cause*, se è vero che questo spagnolo costituisce un’alternativa al friulano ‘inventato’ delle *Poesie a Casarsa*. Anche i francesismi, o piuttosto i provenzalismi, risultano assai circoscritti, mentre il tasso di invenzione linguistica si misura soprattutto in due direzioni: da un lato nell’impiego di numerosi italianismi [...]; dall’altro nella strenua ricerca della parola rara, preziosa, arcaica, o addirittura del tecnicismo mai usato prima in chiave metaforica: su questo materiale Pasolini opera di frequente spostamenti morfologici e semantici. Rarissime, in definitiva, le parole spagnole realmente inventate” (Vatteroni 2001: 277).

<sup>27</sup> Composta tra il 1923 e il 1924 e intitolata, in un primo momento, *Mar y tierra*, la silloge risulta divisa in tre sezioni per un totale di centosedici liriche. La sua pubblicazione avvenne nel 1925 e valse all’autore, appena ventiduenne, il Premio Nazionale di Letteratura che lo consacrò definitivamente alla poesia in seguito a quella che fu la prima vocazione di Alberti, la pittura. Tra i membri della giuria figuravano, tra gli altri, Antonio Machado, Ramón Menéndez Pidal e Juan Ramón Jiménez.

<sup>28</sup> *Amado mio* fu pubblicato postumo da Concetta D’Angeli (*Amado mio* preceduto da *Atti impuri*, con uno scritto di Attilio Bertolucci: 127-94). Nell’Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti”, a Firenze, se ne conservano quattro redazioni: una prima, interrotta, stesa in Friuli (A); le altre, invece, a Roma (B, C, D). Cfr. Pasolini 1998: 1665.

<sup>29</sup> “Perché m’hai portato, padre / in città? / Perché m’hai sradicato / dal mare? / [...] Padre, perché m’hai portato qua?” (Alberti 1998: 35).

<sup>30</sup> “Smaniando di vedere il mare / un marinaretto a terra / issa nell’aria questo lamento: / La mia blusa marinara! / Me la gonfiava sempre il vento / quando scorgevo la scogliera” (Alberti 1998: 35-37).

<sup>31</sup> Salvo diversa specificazione bibliografica, tutte le citazioni di questo paragrafo sono estratte dall’autografo che si offre di seguito in trascrizione.

<sup>32</sup> Sulla natura di Alberti quale “clásico moderno” si è espresso Piedra 2004.

<sup>33</sup> La bibliografia critica costituitasi intorno a *Degli Angeli* è decisamente troppo ampia per darne conto in forma esaustiva. Ci limitiamo, pertanto, a segnalare i contributi più recenti: Torres Nebrera 2012; Salinas de Marichal 2004; Díaz de Guereñu 2003.

<sup>34</sup> I versi appartengono al componimento “Los ángeles vengativos” (Gli angeli vendicativi): “Da dove vieni, di’ / ombra senza parole, / che non ti ricordiamo? Chi ti manda? / Se fosti in qualche sogno un lampo, / quando son spenti, i lampi si dimenticano” (Alberti 1966: 81).

<sup>35</sup> Sull’esistenza di un surrealismo poetico spagnolo e della sua influenza nella poesia di Alberti si è espresso Vittorio Bodini, il quale nel 1963 inserisce

l'autore gaditano nella sua antologia *I poeti surrealisti spagnoli*, indicando il movimento artistico teorizzato da Bretón come una "esperienza transitoria" (Bodini 1963: 41) della lirica albertiana. Nel saggio introduttivo, inoltre, l'ispanista accenna a una polemica avviata proprio con Alberti. Il poeta – secondo quanto scrive il traduttore – negò la fonte di ispirazione surrealista intercettata alla base della sua opera: "Come il poeta abbia scritto questo libro che rappresenta la sintesi più felice dell'ángel andaluso e del demonio surrealista, ce lo spiega in alcune pagine autobiografiche dalle quali altresì si rileva il candore della sua pretesa che non abbia niente a che fare col surrealismo un libro ispirato all'ira e alla rivolta, e avente per tema un mondo sotterraneo, annidato oltre le soglie della coscienza, e per mezzi la scrittura automatica e il visionarismo profetico [...]" (Bodini 1963: 40). Sulla *querelle* si è pronunciato anche Ignazio Delogu, il quale conferma che Alberti volesse "escludere una dipendenza diretta e immediata dal surrealismo francese e, mediante la scelta di Buñuel come *liason* fra il tremendismo e lo spontaneo sonnambulismo iberico e il surrealismo *mal du siècle*, sembra voler respingere qualsiasi altra possibile mediazione" (Delogu 1972: 84). Qualunque sia la suggestione o la segreta adesione che anticipò la genesi di *Degli Angeli*, quel che emerge dalla sua lettura è l'impressione che la lezione del surrealismo non fosse del tutto estranea all'autore.

<sup>36</sup> Sulla eccessiva religiosità della sua famiglia, Alberti scrive quanto segue: "[...] lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias" (Alberti 2009: 25). "[...] ciò che più preoccupava la mia famiglia era la nostra educazione religiosa, la nostra formazione entro i più rigidi principi della fede cattolica con tutte le sue molestissime conseguenze" (Alberti 2010: 45). Significativo, inoltre, rispetto alla scoperta della sessualità, è l'episodio in cui si descrive un pomeriggio trascorso insieme ai compagni nelle dune di El Puerto, dopo aver marinato la scuola: "Mirábamos, silenciosos, al alumno, que con la cara triste y los ojos perdidos comenzó a agitar el puño agarrotado entre las sombreadas ingles entreabiertas, [...] Un día, al siguiente de uno de estas continuas faltas a clase, [...] el padre espiritual me llamó inesperadamente a su cuarto. [...] – ¡Padre! – respiré, muerto de miedo. – Dios os ha visto. A ti, especialmente. [...] ¿Qué consigues con eso, niño? [...] no se trata solo de un daño para el alma, sino de algo muy malo para el cuerpo" (Alberti 2009: 42-43). "Guardavamo, silenziosi, lo studente che, col viso triste e gli occhi sperduti, cominciò ad agitare il pugno stretto là nel basso ventre ombreggiato, [...] Un giorno, proprio in seguito a una di quelle continue scappatelle, [...] il padre spirituale mi chiamò inaspettatamente nella sua stanza. [...]"

– Padre! – respirai morto di paura.

– Dio vi ha veduti. E te, specialmente. [...] Che ottieni con questo, figliuolo? [...] non si tratta solo di un danno per l'anima, ma di qualcosa di molto brutto per il corpo" (Alberti 2010: 65-66).

<sup>37</sup> "Morte e giudizio": " / città marittime senza crepuscoli " (Alberti 1966: 119).

<sup>38</sup> A tal proposito, va detto che superata la crisi poetico-mistica di *Sobre los ángeles*, nel 1930 Rafael Alberti approda a una nuova tappa della sua produzione lirica: quella della "poesia impegnata". In una Spagna in cui cominciano a delinearsi i primi sintomi del dramma della guerra civile, la pubblicazione del violento manifesto sotto forma di componimento rabbioso *Con los zapatos puestos tengo que morir* segna, per il poeta gaditano, l'inizio di una attiva militanza politica, della condizione di intellettuale engagé la cui voce è direttamente legata al gesto rivoluzionario delle masse. La denuncia albertiana e l'impegno, insieme alla prima moglie María Teresa León, per creare le condizioni di una resistenza attiva al franchismo non scemeranno, neanche dopo l'esilio, rendendoli due figure simbolo della Repubblica. Una testimonianza, tra le altre, del loro attivismo politico è costituita dalla lettera dattiloscritta, firmata da entrambi, datata 16 dicembre 1966, inviata "agli scrittori, agli intellettuali, agli artisti italiani per informarli della manifestazione che si svolgerà a Parigi dal 14 al 15 gennaio 1967". La Conferenza venne convocata per informare l'opinione pubblica sui fatti di Spagna che vedevano, poco a poco – con la vittoria delle commissioni operaie e le manifestazioni studentesche – aprirsi una crepa nella piaga del regime franchista. Tra i destinatari della lettera, figura anche Pier Paolo Pasolini, così come risulta dalla corrispondenza conservata nel fondo Pasolini dell'Archivio "A. Bonsanti", con la segnatura IT ACGV PPP.I.9. 1. La stessa missiva, inoltre (anch'essa custodita presso l'Archivio con la segnatura IT ACGV GU.I. 24.1), fu inviata a Giuseppe Ungaretti. Infine, tra i nomi degli intellettuali rintracciati sino ad ora, risulta che la lettera fu spedita anche a Dario Puccini (Cfr. Morelli 2001: 158-59).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alberti, Rafael (1966), *Degli Angeli*, ed. a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi.
- (1976), "También a ti, Pier Paolo Pasolini", *Galeradas. Boletín de Información Bibliográfica*, 1/5: 2.

- (1980), *Fustigada luz (1972-1978)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1998), *Poesie*, ed. a cura di Vittorio Bodini, Milano, Mondadori.
- (2003), *Obras completas. Poesía I*, Barcelona, Seix Barral.
- (2004), *Obras completas. Poesía IV*, Barcelona, Seix Barral.
- (2009), *Obras completas. Prosa II. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- (2010), *L'albereto perduto. Primo e secondo libro*, ed. a cura di Dario Puccini, Roma, Editori Riuniti.
- Bazzocchi, Antonio (1993), *Pier Paolo Pasolini. Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, Torino, Einaudi.
- Bodini, Vittorio (1963), *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi.
- Borghello, Giampaolo (1977), *Interpretazioni di Pasolini*, Roma, Savelli.
- Brevini, Fernando (1990), *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi.
- Chiarocossi, Graziella; Zabagli, Franco eds. (2017), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki.
- De' Giorgi, Elsa (s.d.), *dicevo di te pier paolo...*, Roma, Carte Segrete.
- Delogu, Ignazio (1972), "Rafael Alberti", *Il Castoro*, 72, Firenze, La Nuova Italia.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2003), "Sobre los ángeles: del poeta al que se llevaban mil demonios", *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. Manuel Ramos Ortega; José Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Díaz Pérez, Juan Carlos (1993), "Presencia de la cultura española en la obra de Pier Paolo Pasolini", *Revista de Filología Románica*, 10: 65-84.
- Doi, Hideyuki (2011), *L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi*, Firenze, Franco Cesati.
- Falchi, Francesca (2003), *El Juanero. Pasolini e la cultura spagnola*, Firenze, Atheneum; trad. spa. a cura di Eduardo Margaretto, (2011), *Pasolini y la cultura española*, Barcelona, Alreves.
- Fenoglio, Chiara (2015), *La divina interferenza*, Roma, Gaffi,
- Frattale, Loretta (2016), *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra i pittori*, Roma, Editori Riuniti.

- (2018), *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, Padova, CLEUP.
- García Lorca, Federico (1962), *Poema del cante jondo*, Parma, Guanda.
- La Porta, Filippo (2012), *Pasolini*, Bologna, Il Mulino.
- L'Unità* (1966), "Einaudi", "Cronache di Roma", (27 maggio 1966 : 6).
- Mateo, María Asunción (1996), *Rafael Alberti: de lo vivo y lejano*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martellini, Luigi (2006), *Ritratto di Pasolini*, Roma-Bari, Laterza.
- Mauro, Walter (2014), *La letteratura è un cortile*, Roma, Giulio Perrone Editore.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2011), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Minnini, Maria Isabella (2013), "Il giovane Pasolini traduttore di Juan Ramón Jiménez", *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 16: 1-17.
- (2011), "Traduzioni di poeti spagnoli nel felibrismo friulano di Pasolini (1945-1947)", *Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni*, eds. María Isabel Fernández García; Maria-chiara Russo, *Intralinea. Online translation journal*, numero speciale: 1-8.
- Morelli, Gabriele (2002), *Dario Puccini Rafael Alberti. Corrispondenza inedita (1951-1969)*, Milano, Viennepierre edizioni.
- Musatti, Cesare (aprile 1974), "Calderón, Velázquez, Pasolini", *Sipario*, XXIX: 335.
- Naldini, Nico (1984), *Nei campi del Friuli (La giovinezza di Pasolini)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Negrone, Maira (2001), *Rafael Alberti: l'esilio italiano*, Milano, Vita e Pensiero.
- Pancorbo, Luis (1976), "Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini", *Revista de Occidente*, tercera época, 4: 39-44; trad. it. Falchi, Francesca (2004), "È atroce essere solo. Intervista a Pier Paolo Pasolini", *Eudossia*, 2: 123-37.
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.

- (1973), *Calderón*, Milano, Garzanti.
  - (1986), *Lettere 1940-1954*, ed. a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi.
  - (1988), *Il portico della morte*, ed. a cura di Cesare Segre, Garzanti, Milano.
  - (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2 vols.
  - (2001), *Teatro*, ed. a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Milano, Mondadori.
  - (2003), *Tutte le poesie*, ed. a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2 vols.
  - (2006), *Descrizioni di descrizioni*, ed. a cura di Graziella Chiarcossi, Prefazione di Paolo Mauri, Milano, Garzanti.
  - (2010), *Romanzi e racconti*, ed. a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Milano, Mondadori, 2 vols.
  - (2010), *Poeta delle ceneri*, Milano, Archinto.
  - (2015), *Poeta de las cenizas*, Salamanca, Delirio.
  - (2017), *Il caos*, ed. a cura di Roberto Saviano, Milano, Garzanti.
- Piedra, Antonio (2004), "Por qué Rafael Alberti es un clásico", *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, eds. Manuel Ramos Ortega; José Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Ricci, Mario (1977), *Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" (1942-1943)*, Bologna, Cappelli Editore.
- Ruffinatto, Aldo (1976), "L'ala giovane dell'allodola capelluta. Introduzione a un inedito quasi spagnolo di Pier Paolo Pasolini", *Pasolini in Friuli (1943-1949)*, ed. a cura di Gianfranco Ellero, Udine, Arti Grafiche Friulane.
- Salinas de Marichal, Solita (2004), *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Santato, Guido (1980), *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza.
- Sartore, Serena (2014/2015), *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato inedita, Università per str-

nieri di Perugia e Universidad de Castilla La Mancha, diretta da Siriana Sgavicchia e Flavia Cartoni (<<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/7674/TESIS%20Sartore.pdf;sequence=1>>).

Siciliano, Enzo (2005), *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori.

Soria Olmedo, Andrés (2006), "Pasolini y la tradición: un caso", *Visiones de Pasolini*, ed. a cura di Mariano Maresca García Estellar, Madrid, Ediciones Pensamiento: 93-112.

Talarico, Vincenzo (1966), "Il gazzettino romano", *Momento sera*, (30 maggio/1 giugno 1966): 14.

— (1967), *I passi perduti*, Genova, Immordino Editore.

Torres Nebrera, Gregorio (2012), *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, Madrid, Ediciones Xorki.

Vatteroni, Sergio (2001), "Pasolini e la lingua inventata. Appunti su *Hosas de lenguas romanas* (1945)", *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, ed. a cura di Sergio Vatteroni, Udine, Forum: 269-87.

Villa, Roberto; Capitani, Lorenzo eds. (2005), *Il maestro e la meglio gioventù. Pasolini e la scuola*, Reggio Emilia, Aliberti editore.



VITO DI BERNARDI

*Come Il lago dei cigni è diventato*  
Il distaccamento femminile rosso

Nel veloce e travagliato cammino che ha portato nel secolo breve la Cina a trasformarsi da impero plurimillenario in moderna nazione la danza ha giocato un ruolo culturale non certo di piccolissimo conto. E questo non soltanto in ragione della politica del suo leader novecentesco più influente e noto, Mao Zedong, favorevole al forte sviluppo delle arti in una chiave propagandistica e rivoluzionaria<sup>1</sup>. Già da prima, infatti, all'inizio del XX secolo, la danza, quella però dei pionieri del moderno, la danza libera – così lontana dai modelli maoisti – aveva indicato a una ristretta élite di giovani intellettuali un modo nuovo di sentire e muovere il corpo al di fuori dell'etichetta feudale e delle sue regole prossemiche classiste e discriminanti. In Cina la danza libera, prima quella americana e in seguito quella centro-europea, con il suo discorso estetico-politico caratterizzato dall'idea di una corporeità soggettiva e originale, si scontrava con l'oggettività per certi versi ancora sacrale delle maschere e dei ruoli dello spettacolo tradizionale e si sarebbe scontrata in

seguito ancor di più, e in maniera più tragica, con l'oggettività sociologica dell'immaginario comunista che alimentò lo spettacolo dell'era maoista.

Lo scopo di questo saggio non è quello di ripercorrere la storia della danza moderna in Cina e quindi per esempio di risalire a una prima figura leggendaria, quella della danzatrice Yu Rongling che studiò a Parigi con Isadora Duncan introducendo poi la danza libera a Pechino (Chang, Frederiksen 2016: 34). Certo è difficile, anche volendosi occupare del "balletto maoista" e della sua opera più famosa *Il distaccamento femminile rosso* (1964), non tener conto, sullo sfondo del nostro discorso, di questi primi tentativi di scrittura di danza – non solo di Yu Rongling ma anche dei successivi Wu Xiaobang e Dai Ailian – che si fondavano sul concetto di autonomia intellettuale del danzatore e di libertà dell'atto creativo coreografico. Questi valori nati all'interno del dibattito artistico dentro le democrazie occidentali sarebbero infatti entrati in stridente contrasto con l'idea politica dominante di una "danza rivoluzionaria" paradossalmente programmata da comitati e ministeri governativi. Rispetto a quelle tendenze più soggettive ma non prive di passione e impegno politico anche all'interno del campo comunista – come nel caso di Wu Xiaobang e Dai Ailian – il *Zhungguo geming baleiwu* (il 'balletto rivoluzionario cinese') avrebbe agito come fattore normalizzante e di censura delle spinte creative della danza moderna, imprevedibili e poco controllabili (Chang, Frederiksen 2016: 76). Lo stesso avvenne nel campo teatrale dove fin dagli anni Quaranta del secolo scorso la riforma anche drastica dell'impianto drammaturgico e scenico dello *Xiqu*, l'Opera cinese tradizionale, fu preferita da Mao e i suoi più stretti collaboratori alla ricerca teatrale libera, ispirata alle avanguardie teatrali europee e russe (Mackerras 1975).

Se la storia del corpo – "il modo di vestirsi, di morire, di nutrirsi, di lavorare, di vivere la propria fisicità, di desiderare,

sognare, ridere o piangere” – non è più, come scriveva nel 2003 Jacques Le Goff, la “storia di un oblio”, allora anche la danza – rito, gioco e arte della corporeità – di questa storia ritrovata fa parte a pieno titolo (Le Goff, Truong 2005: 3)<sup>3</sup>. La danza infatti contiene essa stessa, iscritte nei corpi danzanti, le ferite di quella rimozione culturale, le forme della sua sublimazione e quelle della resistenza al pensiero logo-centrico. Nel nostro caso cinese le due storie, quella del corpo e quella della danza, trovano nella microstoria del piede femminile un luogo, non solo fisico, dove nel Novecento si concentrano potentemente le logiche persistenti del dominio feudale e patriarcale sulle donne, i tentativi di liberazione femminile, le inaspettate operazioni di restaurazione sessista da parte di una rivoluzione comunista che pur aveva posto l’emancipazione femminile tra i suoi capisaldi propagandistici. Credo che sia opportuno partire da qui, dal *guojiao*, o “piede fasciato”, per arrivare allo stereotipo della “femminilità militarizzata” secondo l’estetica del “balletto” (*baleiwu*) della Rivoluzione culturale cinese.

La pratica del piede fasciato, detto anche “piede di loto”, risale al X secolo, all’epoca della dinastia Song, e rimane in voga fino all’inizio del XX secolo per scomparire poi quasi del tutto nella Cina comunista<sup>4</sup>. La stretta fasciatura applicata ai piedi delle donne fin da bambine, storpiando in maniera irreversibile le dita e rompendo alcune micro-ossa, ne bloccava la crescita e ne arcuava di molto la forma rendendo precaria la base di appoggio del corpo sul terreno. Camminare con un equilibrio perennemente instabile dava alle donne un’andatura oscillante come per l’appunto si trattasse di fiori al vento, fiori di loto o anche gigli. La scrittrice contemporanea cinese Chang Jung scrive in *Cigni selvatici*, un romanzo che attraverso la storia della sua famiglia racconta tre generazioni di donne cinesi:

Mia nonna era un’autentica bellezza. Aveva il viso ovale, con le guance rosee e la pelle luminosa. [...]. Il suo pregio mag-

giore, però, erano i suoi piedi fasciati, che in cinese venivano chiamati “gigli dorati di otto centimetri”. Ciò significava che si muoveva “come un tenero virgulto di salice alla brezza primaverile”, per usare l’espressione tradizionale degli intenditori di bellezza muliebre cinese. Si riteneva che la vista di una donna che vacillava sui piedi fasciati avesse un effetto erotico sugli uomini, in parte perché la sua vulnerabilità avrebbe potuto ispirare a chi la osservava il desiderio di proteggerla (Chang 2010: 20).

Fu l’imperatrice vedova Cixi, la reggente dell’ultimo imperatore, ancora infante, a far promulgare nel 1902 un editto, presto ritirato, però, che interdiceva quella pratica crudele. Forse non fu un caso che un anno dopo, nel 1903, Cixi, l’imperatrice “che accompagnò la Cina nella modernità” (Chang 2015)<sup>5</sup>, accolse nel suo palazzo con il ruolo di traduttrice e di dama di compagnia Yu Rongling che aveva danzato a piedi nudi con Isadora Duncan a Parigi (Chang, Frederiksen 2016: 31-34). Quale contrasto più stridente si sarebbe potuto immaginare tra la libertà di un corpo femminile allenato dalla Duncan e il corpo delle donne cinesi marcate a vita dai piedi di loto? Rongling danzò a corte danze libere, danze spagnole, danze greche ma anche altre danze ispirate al folklore cinese e all’Opera di Pechino. In un raro filmato del 1926<sup>6</sup>, che fa parte della collezione dei film girati da John Van Antwerp Mac Murray nel periodo in cui fu in servizio come ministro americano in Cina, vediamo Rongling danzare la “danza delle spade”, un cavallo di battaglia dei ruoli femminili (*dan*) dell’Opera di Pechino, con uno stile contaminato in cui nelle tradizionali sequenze di carattere marziale si nota una qualità di movimento libera, caratterizzata da piccoli salti e corse, da una dinamica più fluida, meno condizionata dalla costruzione visiva dei *tableaux vivants* tipica del teatro classico cinese.

La storia del piede ha influenzato la danza femminile cinese fin dall’introduzione della pratica del “piede fasciato”. Questa

usanza avrebbe avuto origine proprio tra le danzatrici di corte per poi diffondersi tra le donne dei ceti alti e in seguito divenire una pratica popolare anche tra le classi più umili. Come scrivono Chang Shih-Ming Li e Lynn E. Frederiksen in *Chinese Dance. In the Vast Land & Beyond*, il “piede fasciato” costrinse le danzatrici a ridurre l’ampiezza del loro movimento e a concentrarsi sull’esecuzione di piccoli passi. Nacque così quella che le due studiose definiscono l’“estetica del piccolo piede” che fu mantenuta in vita anche quando il piede bendato fu a più riprese abolito durante la dinastia Qing (1644-1911) rimanendo però, come tecnica e ideale di femminilità, la caratteristica di molte danze di corte oggi scomparse e soprattutto delle danze dell’Opera cinese tramandate fino ai giorni nostri (Chang, Frederiksen 2016: 60).

Sophia Delza, danzatrice e studiosa americana che iniziò le sue ricerche in Cina negli anni Quaranta, così descrive alla fine degli anni Cinquanta i ruoli *dan* dell’Opera:

I movimenti femminili sono aerei, delicati, fragili e raffinati, senza essere inibitori. Con questa tecnica [di movimento] i personaggi femminili possono anche essere arguti, forti, astuti e cattivi. Anche se guerriera (e coraggiosa quindi come un uomo), una giovane donna non si comporta mai in maniera mascolina pur essendo pari all’uomo nel virtuosismo tecnico. In ruoli come questi le sue pose finali sono leggere come se lei riposasse su una nuvola; i suoi occhi sono dolci e pensierosi; le sue dita curve all’indietro come petali di fiori; il suo movimento sembra fragile, come seta gonfiata da una tranquilla brezza. La sua voce è gentile mentre scivola sul terreno, con il corpo che disegna un’onda verticale nel suo corpo (Delza 1958: 444).

Questo modello di femminilità fragile ma a volte vigoroso (“in maniera non mascolina”), caratterizzato da un movimento corporeo che Delza definisce “un’onda verticale” – che possa-

mo attribuire anche all'effetto oscillante della tecnica dei piccoli passi in disequilibrio – fu un'eredità che le attrici dell'Opera cinese ricevettero dagli attori. Va infatti ricordato che dal 1772, anno del bando delle donne dai teatri dell'impero, sino agli anni Trenta del secolo scorso, quando le attrici cominciarono a tornare regolarmente in scena, i ruoli femminili furono danzati solo da uomini, come nel caso del grande *dan* Mei Lanfang. Per ritornare sulle scene dell'Opera le attrici-danzatrici dovettero assumere su di sé e incorporare un'immagine femminile "casta" – modellata sull'ideale morale confuciano (Tian 2000: 92) – elaborata per quasi trecento anni secondo la prospettiva maschile degli attori. Come nota Tian Min: "Soggetto di una tradizione ricevuta [la tecnica dei *dan* uomini, le attrici in qualità di apprendiste [...]] non furono mai considerate all'altezza dei loro maestri" (2000: 92).

L'avvento nel 1949 della Repubblica Popolare Cinese con la presa del potere da parte di Mao Zedong portò in breve a una riforma della danza cinese e inaugurò anche un vero e proprio protagonismo femminile nel campo coreutico, un fenomeno che ben si allineava con la concomitante politica comunista a favore dei diritti delle donne e per l'uguaglianza di genere nel lavoro e in tutti i campi della vita sociale. Questo cambiamento segnò anche la storia dell'Opera cinese decretando la fine della tradizione dell'interpretazione maschile dei ruoli femminili. Come scrive Tian Min:

Nell'era post-Mei [Lanfang], specialmente dopo i tumulti provocati dalla Rivoluzione culturale [1966-1976], i *dan* uomini sono entrati in una crisi profonda. Con la generale ripulitura della cultura tradizionale cinese e con il monopolio dei cosiddetti *yangbanxi* (le 'rappresentazioni rivoluzionarie modello') i *dan* uomini sono stati eliminati dalle scene e sono virtualmente scomparsi (2000: 92).

Nel 1954 il Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese affidò alla danzatrice e coreografa Dai Ailian la direzione della neonata Scuola di Danza di Pechino (oggi Accademia di Danza di Pechino, *Beijing Wudao Xueyuan*) che sviluppò sul modello coreologico sovietico due sezioni principali di studio e ricerca, quella sulle danze folkloriche (*Zhونغguo minjian wudao*) e quello sulla danza classica, a sua volta differenziata in due filoni: il balletto occidentale (*baleiwu*) e la danza classica cinese (*Zhongguo gudian wu*).

Il forte interesse dei vertici politici cinesi nei confronti del balletto classico occidentale fu inizialmente legato agli intensi rapporti di cooperazione economica e culturale con l'Unione Sovietica; esso fu una conseguenza in campo artistico dell'aiuto che Mosca fornì ai compagni cinesi alle prese con l'immane impresa della modernizzazione di un paese ancora profondamente feudale (Mackerras 1981: 10-22). In questa particolare contingenza storica – Mao presto avrebbe raffreddato i rapporti troppo ingombranti con l'URSS – il balletto classico sovietico, riformato dal realismo socialista, fu percepito come un genere moderno di arte nazionale e popolare che conteneva in maniera anticonvenzionale – almeno dal punto di vista degli intellettuali della Nuova Cina – due dei principi fondamentali, e inalienabili perché “cinesi”, dello spettacolo popolare ereditato dall'epoca degli imperatori Qing: la precisa e dettagliata codificazione del movimento del corpo e la chiarezza del messaggio teatrale veicolato da un racconto gestuale in cui danza e pantomima si equilibrano.

In questa chiave modernista il balletto classico, insegnato in Cina da maestri russi come Pyotr Gusev del Kirov, Victor Tsaplin del Bol'shoj, divenne un modello per le nuove compagnie di balletto cinese – le più famose si trovavano a Beijing, Shangai, Tianjin – che non soltanto si dedicarono alla riproduzione dei classici occidentali (*Il lago dei cigni*, *Giselle*, *il Corsaro*, *La Fille mal*

*gardée*, ecc.) ma cominciarono a creare anche un nuovo repertorio su libretti, musiche e coreografie originali<sup>7</sup>.

Sotto la direzione di Dai Ailian il balletto cinese fu innanzitutto uno spettacolo che dava grande risalto alla figura della donna e alla destrezza tecnica della ballerina. Questa tendenza riequilibrava lo strapotere del protagonismo maschile dell'Opera cinese dove le attrici, come abbiamo visto, erano state del tutto escluse. Allo stesso tempo però il modo di danzare dei personaggi femminili dell'Opera costituiva alla soglia degli anni Cinquanta l'unico serbatoio vivente di una danza femminile "nazionale". L'Opera aveva infatti accolto, attraverso diversi passaggi e travasi di generi di spettacolo tradizionale, l'eredità delle danze della dinastia Tang (IX-X sec.), le ultime testimonianze, secondo molti studiosi, di uno stile "veramente cinese" di danza femminile molto più elaborata di quelle del folklore locale (Wilcox 2012: 221-222). È proprio da lì, dall'Opera, dal riutilizzo delle sue tecniche di movimento che sarebbe partito un tentativo ambizioso, coltivato sempre dentro la Scuola di Danza di Pechino: andare, in chiave sempre più nazionalista, oltre l'esempio sovietico per ricostruire, praticamente inventandola *ex novo*, una "danza classica cinese" (*Zhongguo gudian wu*). Essa doveva unire la moderna tecnica Vaganova del balletto classico sovietico con le antiche tecniche "nazionali" di danza, non solo quelle femminili, tramandate da generazioni di attori dell'Opera cinese. Entrambi gli esperimenti ballettistici, il *baleiwu* o balletto classico all'occidentale e il *Zhongguo gudian wu*, il "classico cinese", ebbero l'effetto di liberare – grazie al dinamismo saltatorio e alla tecnica delle punte, alla ricca articolazione dei passi – il movimento della danzatrice dall'"estetica del piccolo piede" (Danzi 2014-15: 57)<sup>8</sup>.

Scrive Zheng Yangwen in un suo importante saggio pubblicato nel 2009 in *The Body in Asia*, una raccolta di testi che analizzano da punto di vista della bio-politica l'uso dei corpi in diverse culture asiatiche:



Mentre il paese si andava trasformando da impero a stato comunista, la Cina si evolveva da una cultura che enfatizzava la bellezza femminile nella forma del “giglio dorato” (o piccoli piedi bendati) in un’epoca in cui le donne indossavano abiti sessualmente neutri, anzi maschili per essere più precisi [...] il loro corpo divenne un campo di battaglia della rivoluzione comunista e della liberazione delle donne. Il regime comunista usò il femminismo, una nuova teoria politica, per raccogliere adesioni e legittimare il suo ruolo; il regime usò anche il balletto, un nuovo genere di arte performativa, come strumento di scolarizzazione delle vecchie e nuove cittadine. Rivoluzione e liberazione furono proiettate nel corpo femminile e nei passi e nelle pose del balletto comunista (Zheng 2009: 183).

In realtà questo processo di politicizzazione del corpo femminile danzante in una chiave doppia di propaganda sia delle idee comuniste sia della liberazione femminile assunse dei contorni chiari soltanto a partire dalla dura e violenta campagna anti-revisionista lanciata da Mao che segnò nel 1966 l’inizio della Rivoluzione culturale. Questa svolta radicale e potentemente iconoclasta fu anticipata dentro la Scuola di Danza di Pechino dalla messa in scena nel 1964 di quello che può essere definito il primo balletto comunista (*Zhungguo gemin baleiwu* o “balletto rivoluzionario cinese”) della storia della danza cinese, *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*). Là davvero la danzatrice cominciò a proiettare sul pubblico un’immagine nuova della donna e la differenza di genere fu sottodimensionata a favore di una neutralità e un’asessuata fratellanza politica che l’ideologia comunista anteponeva al discorso amoroso che infatti nel *Distaccamento femminile rosso* non ebbe alcuna dimora.

Prima di allora, per tutti gli anni Cinquanta, pur nel clima di grande slancio verso la creazione di forme nuove e moderne di danza, figure non certo rivoluzionarie come quella di Odette del *Lago dei cigni* o di Giselle erano servite ai coreografi

cinesi come fonti di ispirazione. Su quei modelli, e su suggerimento dei maestri russi, furono creati personaggi femminili, parimenti affascinanti e romantici, presi dalle leggende e dai racconti popolari cinesi. L'uso della tecnica ballettistica strettamente classica (ma percepita paradossalmente come moderna perché sovietica!) o di quella contaminata con l'Opera cinese – come nel caso della “danza classica cinese” – legittimava il carattere innovativo degli esperimenti coreografici nati in chiave anti-tradizionalista dentro i laboratori delle scuole e delle accademie di stato.

Per lo più, come era successo in URSS negli anni Trenta, il tema romantico dell'amore difficile, ma alla fine in qualche modo vincente, era un ottimo viatico per avvicinare le masse a uno spettacolo di qualità – non inferiore all'Opera cinese, almeno nelle intenzioni dei coreografi – che ostentava nel campo dell'intrattenimento e dell'educazione del pubblico la forza produttiva moderna della nuova macchina politica comunista.

La prima rappresentazione completa del *Lago dei cigni* (*Tian e hu*) risale al 1958 ed ebbe come protagonista nel doppio ruolo del cigno bianco e del cigno nero Bai Shuxiang. La danzatrice era entrata nella Scuola di Danza di Pechino nel 1954 e aveva studiato con Gusev, Nikolayev e Iliena. In quegli anni danzò i ruoli femminili protagonisti in *Giselle*, *Il Corsaro*, *La fontana di Bachčysaraj*, *Notre-Dame de Paris* e *Sylvia*. Sarà lei poi nel 1964 l'interprete di Qionghua, l'eroina del *Distacco femminile rosso* (Jiang 2007: 65). Un fatto questo che indica una linea di continuità con il recente passato pur nella violenta rottura che il “balletto comunista” volle segnare nei riguardi delle produzioni “decadenti” degli anni Cinquanta (Wang 1985: 106). Nel 1959 venne portato sulle scene *Yu Mei Ren* (*La Sirena*), oggi considerato il capolavoro cinese del genere strettamente sovietico o *baleiwu*. Come nota Jiang Dong in *Contemporary Chinese Dance*,

questo spettacolo aveva evidenti somiglianze nello stile coreografico e nel soggetto con *Il lago dei cigni* (2007: 61).

*La Sirena* fu una creazione nata dalla classe di coreografia di Pyotr Gusev e si basava su un libretto scritto da Li Chengxiang e Wang Shiqi ispirato a una fiaba cinese. *La Sirena* metteva in scena la storia di una donna-pesce principessa del mare che si era innamorata perdutamente di un cacciatore che l'aveva difesa con successo dal tentativo di rapimento messo in opera da un malefico mago munito di una speciale rete. Allontanato ma non sconfitto e intenzionato a non mollare la preda, il mago, grazie all'uso dei suoi poteri occulti, riesce infine a imprigionare la Sirena sul fondo dell'oceano. Avvertito del fatto, il cacciatore si tuffa in acqua e raggiunge sul fondo marino la Sirena. *Lì scopre che durante la sua prigionia è stata protetta dalle creature del mare.* Il cacciatore rende loro omaggio e con la Sirena risale sulla terra ferma dove i due decidono di sposarsi immediatamente. Ancora una volta però il mago con i suoi incantesimi riesce, durante la cerimonia, a strappare la Sirena al cacciatore e la conduce a forza in una grotta dove tenta invano di sedurla. Nel frattempo il cacciatore, pieno di angoscia, riprende le sue ricerche che stavolta lo portano nel cuore di una foresta proibita dove resiste alle lusinghe di un serpente dai poteri ipnotici e sconfigge anche numerosi demoni. Grazie all'aiuto di sette fedeli nani libera ancora una volta la Sirena e finalmente riesce a sposarla.

Numerosi altri soggetti ballettistici di carattere fiabesco e leggendario ebbero per protagoniste personaggi come la Sirena riconducibili a una figura femminile delicata, misteriosamente potente e legata sostanzialmente, pur nel clima pesantemente iconoclasta di quegli anni, all'immaginario tradizionale. La vecchia contrapposizione perfettamente bilanciata tra i principi cosmici Yin e Yang, tra l'energia spirituale femminile e quella maschile, tra negativo e positivo, pervadeva la tecnica ballettistica occidentale e soprattutto laddove la "cinesità" emergeva

esplicitamente, vale a dire nello stile misto della “danza classica cinese”, essa infondeva al movimento danzante “un flusso naturale che dall’interno del corpo procedeva verso l’esterno” (Jiang 2007: 53). Come scrive Jiang Dong a proposito della “danza classica cinese” (*Zhongguo gudian wu*):

Questo stile raggiunge la sua perfezione quando il movimento fisico, esterno, è guidato dal movimento interno del *Qi* [il flusso dell’energia vitale sottile] che è mossa a sua volta dalla mente-spirito. In questo modo il movimento del corpo è imbevuto dallo spirito intangibile e invisibile. La teoria di tale stile di danza, motivato spiritualmente e agito fisicamente, è tratta totalmente dalla filosofia tradizionale cinese (2007: 53).

Forse nessuno più di Wang Kefen, pioniera degli studi di storia della danza in Cina, è riuscita a esprimere il grande sgomento provocato dall’irruzione della Rivoluzione culturale dentro il mondo delle scuole e delle accademie dove dall’inizio degli anni Cinquanta si stava lavorando fervidamente alla creazione di uno stile coreografico nazionale sia classico che folklorico. Wang Kefen ha scritto a questo proposito nel 1985, a quasi dieci anni dalla morte di Mao e della fine della Rivoluzione culturale, parole molto dure, di condanna senza appello che forse qui è utile riportare:

Proprio nel momento in cui le attività della danza cinese erano fiorenti avvenne il disastro. La cosiddetta “rivoluzione culturale” che iniziò nel 1966 creò una catastrofe senza precedenti storici. In quei dieci anni i circoli artistici e letterari furono quelli che soffrirono di più. La “banda dei quattro” guidata da Jiang Qing annullò completamente i risultati ottenuti nel campo delle arti e della letteratura nei diciassette anni dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Un gran numero di quadri dirigenti dei circoli let-

terari e artistici, famosi performer e artisti folk, furono accusati di ogni sorta di crimine, subirono un colpo crudele e molti di loro furono perseguitati fino ad essere uccisi. La musica e la danza folk nazionali furono denigrate e considerate “nocive per la salute”, “pornografiche” e “decadenti”. Le feste tradizionali delle varie etnie insieme alle loro danze furono considerate “feudali e retrograde” e quindi abolite. Molti registi-coreografi di talento e danzatori furono spediti in campagna per lunghi periodi a svolgere lavori manuali. Non fu data loro la possibilità di danzare e furono perfino privati del diritto di esercitarsi (1985: 106).

Nel campo delle arti performative la Rivoluzione culturale passò al vaglio della censura tutto l'esistente e obbligò gli artisti a conformarsi a quelle che furono definite nel 1967 le otto “opere modello rivoluzionarie” o *geming yangbanxi*. Cinque di esse erano nello stile dell'Opera di Pechino (*La lanterna rossa*, *La presa strategica della Montagna della Tigre*, *Shajiabang*, *Il porto di mare*, *Assalto a sorpresa del reggimento delle tigri bianche*); due erano “balletti rivoluzionari” (*geming balaiwu*): *Il distaccamento femminile rosso* e *La ragazza dai capelli bianchi*; l'ottava opera modello, un concerto, era la *Sinfonia Shajiabang*. “Otto opere per 800 milioni di persone” (“*Bayi renmin ba ge yangbanxi*”) fu lo slogan dei primi anni della Rivoluzione culturale. Successivamente, all'inizio degli anni Settanta, fu aggiunto un secondo gruppo di otto opere modello, per arrivare a un totale di sedici.

*Il distaccamento femminile rosso* divenne un balletto alla fine di una singolare catena di produzioni realizzate con media differenti che ebbero per soggetto un tema che appassionò non solo scrittori, registi di cinema, uomini di teatro, coreografi, quadri di partito, ma che colpì anche l'immaginario popolare proprio per la presenza del personaggio dell'eroina soldato dal carattere risoluto, tenace e anche feroce. L'origine del balletto precede di qualche anno la Rivoluzione culturale e in qualche modo ne

anticipa, offrendogli un “modello” adamantino, il radicalismo ideologico portato ai vertici del fanatismo estetico.

L’idea di un balletto rivoluzionario è *attribuita* dagli storici cinesi al primo ministro Zhou Enlai, fautore con Mao di una politica culturale basata sulle tre direttive contenute nello slogan: “rivoluzionario, nazionalizzare, popolarizzare” (Danzi 2014-15: 30). Scrive Rosemary Roberts in suo saggio del 2008 sul balletto comunista:

Dopo aver assistito [nel 1963] ad una rappresentazione di *Esmeralda* della Scuola di Danza di Pechino, Zhou Enlai aveva suggerito che la Scuola andasse al di là dei balletti occidentali che avevano per protagonisti “principi e fate” per cercare di creare qualcosa di più rivoluzionario che avesse per tema la Comune di Parigi o la Rivoluzione di Ottobre. La Scuola rispose facendo un passo più avanti, proponendo direttamente un balletto con un soggetto cinese rivoluzionario basato sul popolare film del 1961 *Hongse niangzi jun, Il distaccamento femminile rosso* (Roberts 2008: 9).

Sotto la guida dello sceneggiatore Lin Mohan, vice-ministro dei Ministeri di Propaganda e Cultura, fu organizzato per la produzione del balletto, secondo il modello del collettivismo sovietico, un “gruppo creativo” che comprendeva oltre ai musicisti e agli scenografi, i coreografi Jiang Zuhui, Li Chengxiang e Wang Xixian, l’intera compagnia di ballo e per i tre ruoli di protagonisti, la ballerina Bai Shuxiang (l’eroina comunista), Liu Qingtang (l’eroe-martire) e lo stesso Li Chengxiang nella parte del *villain*, il subdolo latifondista. La storia del *Distaccamento* era ambientata a Hainan, un’isola del sud della Cina dove realmente era esistita negli anni Trenta, durante la guerra civile contro i nazionalisti di Chiang Kai-shek, un’Armata Rossa composta esclusivamente di donne. Nessuno della compagnia di ballo della Scuola di Danza e degli artisti coinvolti nell’operazione conosceva l’isola, i suoi costumi, la vita militare. Fu così organ-

izzato un viaggio a Hainan per raccogliere testimonianze orali, per studiare le danze e le musiche locali che sarebbero state inserite nel balletto, per provare da vicino le condizioni di vita dei soldati in quel particolare paesaggio così diverso da quello continentale della regione di Pechino. L'idea della spedizione rispondeva sia ai principi della ricerca scientifica etnografica già sperimentata in URSS come indagine sul folklore e la cultura popolare, sia ai principi dell'estetica del realismo socialista che per i danzatori prevedeva l'uso delle tecniche stanislavskiane di immedesimazione nei personaggi e nel contesto storico-ambientale dell'opera<sup>9</sup>. Ma a fondamento di questa come di tutte le produzioni artistiche della Cina maoista vi furono soprattutto le linee programmatiche culturali tracciate dal leader comunista fin dal 1942 nei suoi *Discorsi sulla letteratura e sull'arte* a Yen-an. Una di esse, forse la principale, riguardava proprio la necessità degli intellettuali di uscire dal loro isolamento per immergersi nella vita del popolo e conoscerne in prima persona i bisogni profondi.

Solo alla fine del viaggio a Hainan, dopo due mesi, il "gruppo creativo" arrivò alla stesura del libretto (Danzi 2015-15: 47). Nucleo fondante sia del film del 1961 che del balletto del 1964 furono le ricerche negli archivi dell'isola condotte a partire dal 1956 da un soldato che lavorava presso l'ufficio di Propaganda del Partito. Durante le sue indagini sulla storia militare locale dell'Armata Rossa, commissionate in vista di un importante anniversario politico, il soldato Liu Wenshao trovò un breve accenno a una compagnia militare di donne composta da centoventi elementi che si era sciolta nel 1932. Wenshao riuscì a rintracciare alcune di quelle donne e a farsi raccontare la loro storia che fu pubblicata sotto forma di reportage nel 1957 sulla rivista *Letteratura e Arte dell'esercito di Liberazione* (Danzi 2014-15: 37). Dal reportage emergeva un quadro molto duro: le difficoltà familiari ed economiche – la guerra, l'assenza dei mariti emigrati lontano dall'isola, la povertà, le ingiustizie di una so-

cietà ancora feudale – avevano spinto quelle donne a unirsi alla lotta di liberazione comunista e a far propri gli ideali di eguaglianza economica e sociale che comprendevano anche la parità di diritti tra donne e uomini.

Il balletto si ispirò molto alla versione cinematografica realizzata nel 1961 dal regista Xie Jin. Il film, fortemente romanizzato, aveva ottenuto un successo di pubblico straordinario che aveva fatto seguito al successo dell'avvincente reportage scritto da Wenshao e diffuso su tutto il territorio nazionale. L'idea della donna guerriero aveva d'altra parte saldi radici antiche nella cultura popolare ed era rappresentata in primo luogo dalla figura leggendaria di Hua Mulan, eroina che sarebbe vissuta durante la Dinastia Sui (VI sec.) e che per poter combattere contro gli invasori Unni – ed esprimere così al meglio il suo carattere femminile anti-convenzionale – dovette però travestirsi da uomo. Proprio a Mulan fa riferimento una delle canzoni più famose presenti sia nel film che nel balletto, *Hongse niangzijun liange* ('La canzone del distaccamento femminile rosso') il cui testo iniziale recita: "Avanziamo, avanziamo, la responsabilità dei soldati è grande, l'animosità delle donne è profonda, nell'antichità c'era Hua Mulan che si unì all'esercito prendendo il posto del padre, oggi c'è il distaccamento che prende i fucili per proteggere il popolo" (Danzi 2014-15: 43n).

La protagonista del balletto è la giovane Wu Qionghua, un carattere di pura finzione ma ispirato ai personaggi reali delle soldatesse dello storico distaccamento. Nel prologo la troviamo subito in scena, incatenata ai polsi a un palo da cui tenta di liberarsi con grandi sforzi e contorcimenti. Il suo sguardo fiero esprime sofferenza, determinazione e disprezzo. La schiava ribelle, più volte fuggita e ricatturata, si trova nelle prigioni del suo padrone, il potente latifondista Nan Batian, il signore dell'isola. Il tentativo di liberarsi ha successo e il Prologo si conclude con Qionghua che fugge. Raggiunta da Nan Batian e dai



suoi uomini, viene picchiata violentemente e abbandonata nella foresta di Hainan a una morte sicura. Dopo una notte di tempesta, l'indomani mattina Qionghua viene per caso ritrovata (I atto) da Hong Chanqing, Segretario del Partito Comunista che guida l'Armata Rossa e il distaccamento femminile di Hainan, e da Pang, un suo assistente. Nel vedere i due uomini Qionghua spaventata, credendosi di nuovo nelle mani del suo padrone, tenta la fuga. Hong Chanqing e Pang la rassicurano mostrandosi gentili e premurosi. Se il volto di Nan Batian e dei suoi uomini è torvo, i loro gesti scomposti, il loro fare minaccioso e grottesco, i due giovani militanti comunisti appaiono radianti, il volto è aperto, gli occhi brillanti, lo sguardo rivolto verso orizzonti lontani, spazi ampi, i loro gesti hanno l'eleganza del danzatore nobile del balletto classico anche se i codici dell'Opera cinese emergono da certe pose marziali, dai movimenti a scatto della testa che corrispondono a dei segnali musicali precisi che indicano possibili pericoli. Qionghua viene così salvata e i due uomini vincono le sue resistenze a unirsi alla loro giusta causa. L'atto si avvia alla conclusione con un vibrante *tableau vivant* che raffigura Hong Chanqing e Pang che indicano alla fanciulla la strada che conduce all'accampamento delle donne soldato mentre Qionghua esegue un'*arabesque* (*yingfeng zhanchi*, "accogliere il vento, spiegare le ali"), proiettando il corpo di profilo verso la comune direzione. Per la prima volta la vediamo sorridere. Durante questo *tableau vivant* l'orchestra, in stile occidentale, accenna brevemente al celebre leitmotiv dello spettacolo scritto per l'omonimo film del 1961 dalla compositrice Huang Zhun: *La canzone del distaccamento femminile rosso*. Nel secondo atto, ambientato in un villaggio di campagna, sulla musica squillante della *Canzone del distaccamento*, adesso cantata da un coro femminile, le donne soldato in divisa di ordinanza (berretto militare, camicia verde, pantaloncini a mezza gamba, lunghi calzettoni, e scarpette da ballo) sfilano e si eser-

citano con fucili e spade tra uno sventolio di bandiere rosse, sotto lo sguardo ammirato e compiaciuto dei contadini. Seguono una serie di danze eseguite dagli abitanti del villaggio, alcune acrobatiche altre decisamente burlesche ispirate alle tradizioni folkloriche locali dell'isola. Infine, contadini, contadine e soldatesse danzano assieme. La coralità che caratterizza questo atto è interrotta dall'arrivo di Qionghua sposata per il lungo viaggio. Soltanto la vista di una grande bandiera rossa, su cui appoggia il volto provato dalla fatica – mentre l'orchestra esegue una lenta e languida melodia – sembra poterla rianimare. La giovane racconta la sua triste storia mostrando a tutti le ferite subite e accusando il padrone per le sue malefatte. Chiede quindi di potersi unire al distaccamento. Accolta fraternamente, esegue piena di gioia e di fiera determinazione una serie di *grands jetés* al centro della scena conclusi i quali rallenta il suo slancio fino a fermarsi – sostenuta dai due capi militari, una donna e Hong Chanqing, il Segretario del Partito – in un'*arabesque* seguita subito da una statuaria *attitude* con il pugno della mano destra chiuso e teso verso l'alto. Infine Qionghua danza insieme ai contadini su una musica popolare gaia e veloce su cui esegue una virtuosistica serie di *ronds de jambe fouettés en tournant*. L'atto si conclude con la giovane donna che si unisce alle soldatesse del distaccamento sfilando trionfalmente con il fucile in mano. Il terzo atto si svolge nella casa di Nan Batian, durante la festa del suo compleanno: il tentativo delle donne soldato e dei compagni dell'Armata Rossa di cogliere di sorpresa il potente latifondista e cacciarlo dall'isola fallisce perché Qionghua, vinta dal desiderio di una vendetta immediata, alla vista dell'odiato padrone non riesce a controllarsi e nel tentativo di ucciderlo spara, fallendo il bersaglio, un colpo di pistola, mandando a monte l'attacco a sorpresa. Nell'atto successivo, il quarto che porta il titolo-slogan "Il Partito educa gli eroi, il soldato e il popolo sono un'unica famiglia", il Segretario Chanqing spie-

ga alla giovane soldatessa, adesso anche lei in uniforme, che la loro missione è politica e volta alla liberazione del popolo degli oppressi e alla sua presa del potere: le vendette personali non fanno parte del programma comunista. Anche questo atto, ambientato all'aperto, nel villaggio che ospita il distaccamento, è un atto ricco di danze collettive: danzano le soldatesse le loro marce militari, danzano i contadini le loro danze folkloriche, danzano tutti quanti insieme per celebrare la felice unione di esercito e popolo. Unica eccezione, subito dopo l'inizio dell'atto, è una lunga variazione di Qionghua, una sorta di monologo interiore danzato: la giovane donna riflette sull'insegnamento ricevuto e, sulle note di un adagio in pieno stile romantico (che ricorda quello dell'inizio del secondo atto del *Lago dei cigni*) e sullo sfondo di una natura incontaminata, si muove sulle punte con passi leggeri, delicati e incerti come in attesa di una misteriosa rivelazione. La vista di una lavagna, approntata nella piazza del campo militare per le lezioni di dottrina politica impartite dal Segretario, rinvigorisce il suo passo: là sono scritte alcune massime comuniste. Adesso le sue posture diventano sempre più marziali, decise; prima in quarta posizione sulle punte tese, poi in *attitude*, solleva le braccia incorniciando il volto fiero e determinato tra i due pugni chiusi. La musica adesso è di nuovo la trionfale marcia della *Canzone del distaccamento femminile rosso*. Da questo quarto atto in poi la figura dell'eroe maschile, il Segretario Changqing, comincia a emergere: le sue azioni coraggiose aprono la strada al nuovo conflitto armato con Nan Batian e il suo esercito. Tutto il quinto e sesto atto, cadenzati da una musica incalzante, sono un susseguirsi di battaglie in cui acrobazie saltatorie ballettistiche si intrecciano con sequenze di combattimento in stile Opera di Pechino. Nel sesto atto Changqing, ferito, viene catturato e condannato a morte; brucerà, arso vivo, in un grande e spettacolare rogo che è anche un'apoteosi teatrale del martirio per la giusta causa della

rivoluzione. Qionghua prende a questo punto il comando del distaccamento e conduce le soldatesse alla vittoria finale e alla cacciata del padrone.

Fin qui il nudo racconto del soggetto di un balletto che, diventato “opera rivoluzionaria modello”, fu immortalato nella sua “versione originale” – modificata in realtà da alcuni interventi correttivi della moglie di Mao – nel film omonimo realizzato nel 1970 e oggi visionabile integralmente in rete<sup>10</sup>. Jiang Qing, la moglie di Mao – diventata direttrice della Scuola di Danza di Pechino a scapito di Dai Ailian, estromessa e sottoposta a umilianti lavori manuali<sup>11</sup> – volle cambiare a tutti i costi il nome della protagonista: Qionghua (“fiore di giada verde”) divenne Qinghua (“pura Cina”). E questo probabilmente per cancellare, come nota Luo Changqing<sup>12</sup>, l’associazione della protagonista con una donna realmente esistita, il tenente Qionghua, che aveva comandato il distaccamento femminile di Hainan ma che poi era stata accusata dal Partito di alto tradimento. In questo episodio, oltre all’ossessione maniacale di cancellare, censurare il ricordo dell’esistenza, persino del nome dei presunti traditori, di milioni e milioni di individui, non è difficile intravedere, proprio nello slittamento del nome dell’eroina dall’epiteto gentile e delicato a quello indicante la “purezza” della nazione, il tentativo di fare della protagonista del *Distaccamento* l’icona della nuova femminilità cinese. La metafora tradizionale della bellezza naturale (fiore di giada) venne sostituita da un aggettivo che alludeva alla forza incontaminata della nuova nazione cinese. La protagonista stessa del balletto alla fine, dopo una serie di tormentate vicissitudini, maturava una coscienza politica. Il suo odio viscerale ed egoistico, il suo istinto di vendetta, lasciavano il passo a una violenza ragionata, rivoluzionaria, collettiva, di classe. In fondo la storia di Qionghua-Qinghua è la storia di un’iniziazione femminile – guidata però da un uomo-martire (segno di una persistenza

del paternalismo nella prassi maoista?) –, un’iniziazione che diventa il simbolo stesso della presa di coscienza di un popolo intero di uomini e donne nel segno culturale davvero avanzato per la Cina degli anni Sessanta di una “rivoluzione femminile” dentro la rivoluzione comunista<sup>13</sup>.

Nel suo saggio sul *Distaccamento femminile rosso*, orientato secondo la prospettiva dei *gender studies*, Rosemary Roberts ha messo in evidenza con un’analisi dettagliata della versione filmata del 1970 alcune incongruenze tra la forma danzante utilizzata dai coreografi cinesi e i contenuti progressisti del soggetto. Roberts, per esempio, nell’analizzare alcune scene dove le soldatesse del distaccamento danzano insieme ai soldati dell’Armata Rossa individua nello schematismo coreografico di impronta ballettistica occidentale la “riaffermazione dello stereotipo” della differenza tra un genere femminile delicato e leggero e un genere maschile forte ed energico. Scrive Roberts:

Le donne si muovono dietro agli uomini. Mentre gli uomini eseguono ampi e profondi balzi in avanti, le donne si muovono sulle punte facendo piccoli e rapidi passi laterali, usando sovente le braccia in quarta posizione per incorniciare e a volte nascondere del tutto la testa e la faccia con un movimento che sarebbe potuto derivare direttamente dal *Lago dei cigni*. Gli uomini poi cominciano a saltare in maniera energica mentre le donne non fanno altro che alzare e abbassare le braccia. Il dominio maschile e la gerarchia dei generi quindi sono confermati in maniera sottile dalle posizioni sulla scena e dal contrasto tra l’incedere aperto e largo degli uomini, dalla loro energia assertiva da un lato e dall’altro dall’incedere posturalmente stretto, dai movimenti a bassa energia e dal semi-occultamento delle donne. Osservando le cose da questo punto di vista potremmo concludere che gli ideali di uguaglianza tra uomini e donne della Rivoluzione culturale vennero minati dagli stereotipi di genere di cui era imbevuta la coreografia del balletto classico (2008: 21).

Paradossalmente però sembra poter funzionare anche la tesi opposta e cioè che il discorso rivoluzionario dell'eguaglianza di genere abbia trovato nella tecnica del balletto classico occidentale passi e figure che offrivano alle danzatrici possibilità dinamiche maggiori e spazi di azione più ampi che si accordavano pienamente con l'ideale non più domestico e claustrofobico della militante comunista.

Zheng Yangwen, docente di storia culturale negli USA, nel saggio già citato, sembra muoversi in questa direzione. Nell'esaminare alcune sequenze coreografiche che hanno per protagonista Qionghua la studiosa si interroga sul tipo di "sensazione visuale" che il pubblico cinese dovette provare nell'assistere per la prima volta in un "balletto classico" agli exploit della tecnica occidentale associati a una eroina comunista cinese e non ai personaggi fantastici di opere come *Il lago dei cigni* o *La Sirena*. Scrive Zheng Yangwen:

La risposta del pubblico dei lavoratori fu travolgente. Essi non avevano capito il significato del *Lago dei cigni* ma apprezzarono profondamente *Il distacco femminile rosso*. Questo si addiceva ai loro gusti. I cigni bianchi li frastornavano ma le "ragazze rosse" insegnavano loro qualcosa sulla lotta di classe e li galvanizzavano [...]. I corpi femminili del *Distacco femminile rosso* trasmettevano il nuovo codice e la cultura del femminismo comunista. Ciò ispirava non solo le donne ma anche gli uomini (Zheng 2009: 202).

Una delle foto più conosciute del balletto, una vera e propria icona pop, come d'altra parte altre foto dello spettacolo, mostra un momento del primo atto in cui Qionghua – sopravvissuta nella foresta alle ferite mortali procurate da Nan Batian – fugge terrorizzata alla vista di due uomini sconosciuti che poi si riveleranno essere Chanqing, il Segretario del Partito Comunista e il suo assistente, il compagno Pang. La foto congela l'im-

magine di un poderoso salto di Qionghua, un movimento di *sisonne fondue*, di “forbice”. È uno slancio violento e disperato, un salto che staglia sulla scena la silhouette della danzatrice – che indossa camicia e pantaloni rossi, le scarpette di seta rosa da ballerina – in una plastica e tesissima posizione di profilo che si espande a mezz’aria diagonalmente, le gambe a forbice completamente divaricate a 180 gradi. Nel volo i piedi sono puntati verso i vertici opposti della linea diagonale che attraversa il corpo, uno teso verso l’alto, l’altro verso il basso; i pugni sono stretti sopra la testa, il torso e le braccia sono drammaticamente curvati all’indietro. Commenta giustamente Zheng Yangwen: “È impossibile trovare un lessico altrettanto ribelle nel dizionario della danza cinese tradizionale” (Zheng 2009: 194).

Questo vocabolario “ribelle” invece era presente nella tradizione del balletto classico occidentale dove già nell’Ottocento i personaggi femminili del repertorio romantico avevano cominciato a imporsi per carattere e determinazione oltre che per i loro exploit di potenza fisica e di virtuosismo tecnico.

Il linguaggio del balletto classico occidentale sembra quindi aver portato con sé nella danza cinese energie e forze contraddittorie e sicuramente di grande effetto. Da un lato, come osserva Rosemary Roberts, esso limitò e contrastò con il suo retaggio aristocratico e borghese le spinte creative rivoluzionarie – che però da sé, per volontà politica, si erano già autocensurate negandosi l’avventura della danza moderna etichettata come “filo-americana” – dall’altro offrì gli strumenti tecnici e formali per immaginare e praticare una danza anti-tradizionale attraverso cui, come nel nostro caso specifico, fare emergere una figura femminile nuova, opposta a quell’antica, codificata e costretta dentro l’estetica del “piede fasciato”.

## NOTE

<sup>1</sup> Si pensi ai suoi *Discorsi di Yenan* del 1942 con cui gettava le basi per un uso politico del teatro e della danza da porre “al servizio del popolo” (Mao 1968 e *Selected Works of Mao Tse-tung*

<sup>2</sup> 16, March 2008 [30/11/2018]a. (alternativo).

<sup>3</sup> Per il concetto di corporeità nella danza cfr. Bernard 2001.

<sup>4</sup> La pratica dei “piedi fasciati” fu abolita con un apposito decreto dal primo presidente della Repubblica Cinese, Sun Yatsen, poco dopo la elezione, il primo gennaio del 1912.

<sup>5</sup> Alla vita dell'imperatrice vedova Cixi Chang Jung ha dedicato una biografia romanzata pubblicata in Italia nel 2015 da TEA: *L'imperatrice Cixi. La concubina che accompagnò la Cina nella modernità*.

<sup>6</sup> Per il documento filmato cfr. <<http://m.princeton.edu/video/detail?id=KswvX2b6jNc&feed>> [30/11/2018].

<sup>7</sup> Tra queste opere di balletto cinese danzato sulle punte, utilizzando le cinque posizioni di base dei piedi, i *ports de bras*, tutto il ricco vocabolario della *danse d'école*, insieme ai costumi storici o fantastici cinesi, vi erano titoli come *La colomba della Pace, Il sacrificio del Nuovo Anno, La Sirena* (Jiang 2007: 54-69).

<sup>8</sup> Nel *Xiqu* o Opera cinese la calzatura dei caratteri *dan*, chiamata *qiaoxie*, ricorda i “piedi fasciati” e rende difficoltoso il semplice camminare degli attori (o delle attrici). Cfr. Danzi, 2014-15: 57.

<sup>9</sup> Per il balletto nella Russia Sovietica, cfr. la monografia *I Cigni del Cremlino* di Christina Ezrahi pubblicata nel 2017 da Gremese.

<sup>10</sup> Il film è visionabile al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3IQPU>> [30/11/2018].

<sup>11</sup> La triste vicenda dell'accanimento di Jiang Qing contro Dai Ailian è raccontata da Richard Glasstone in *The Story of Dai Ailian. Icone of Chinese folk dance and Pioneer of Chinese ballet*, Alton, Dance Book, 2007.

<sup>12</sup> Citato da Danzi 2014-15: 48.

<sup>13</sup> Forse non è superfluo notare come l'intreccio del *Distaccamento femminile rosso* si riveli simile e opposto a quello del balletto borghese e romantico *Giselle*. Lì è una donna martire che con il suo amore ingenuo e il suo sacrificio conduce l'uomo colto e raffinato ma arido alla salvezza spirituale. Nel *Distaccamento* è un uomo con una forte consapevolezza politica a contribuire attraverso il suo martirio alla presa di coscienza politica di un'ingenua, passionale, volitiva contadina.



## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bernard, Michel (2001), *De la création choréographique*, Paris, Edition Centre National de la Danse.
- Chang, Jung (2010), *Cigni selvatici. Tre figlie della Cina*, Milano, TEA.
- (2015), *L'imperatrice Cixi. La concubina che accompagnò la Cina nella modernità*, Milano, TEA.
- Chang, Shih-Ming Li; Frederiksen, Lynn E. (2016), *Chinese Dance. In the Vast Land & Beyond*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Danzi, Irene (2014-15), *Evoluzione storica dei balletti moderni rivoluzionari. La ragazza dai capelli bianchi e Il distacco femminile rosso*, Tesi di Laurea Magistrale in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea, a.a. 2014-15, relatore prof. Federico Alberto Greselin, Università Ca' Foscari di Venezia.
- Delza, Sophia (1958), "The Dance in Chinese Theater", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16/4.
- Ezrahi, Christina (2017), *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Roma, Gremese.
- Jiang, Dong (2007), *Contemporary Chinese Dance*, Beijing, New Star Press.
- Le Goff, Jacques; Truong, Nicolas (2005), *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- Mackerras, Colin (1975), *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to The Present Day*, London, Thames and Hudson.
- (1981), *The Performing Arts in Contemporary China*, London and New York, Routledge.
- Mao, Zedong (1968), *Discorsi alla Conferenza di Yanan sulla letteratura e l'arte*, Pechino, Casa Editrice Lingue Estere.
- Selected Works of Mao Tse-tung*, in *Marxists Internet Archives – Library*, <<https://www.marxists.org/archive/index.htm>> [30/11/2018].
- Roberts, Rosemary (2008), "Performing Gender in Maoist Ballet: Mutual Subversions of Genre and Ideology in *The Red Detachment of Women*, *Intersection. Gender and Sexuality in Asia and in the Pacific*, 16, March 2008, <<http://intersections.anu.edu.au/issue16/roberts.htm>> [30/11/2018].

- Tian, Min (2000), "Male Dance: the Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre", *Asian Theatre Journal*, 17/1.
- Wang, Kefen (1985), *The History of Chinese Dance*, Beijing, Foreign Language Press.
- Wilcox, Emily (2012), "Han-Tang Zhongguo Gudianwu and the Problem of Chineseness in Contemporary Chinese Dance: Sixty Years of Creation and Controversy", *Asian Theatre Journal*, 29/1.
- Zheng, Yangwen (2009), "Women's Revolution embodied in Mao Zedong Era Ballet", *The Body in Asia*, eds. Turner, Bryan S.; Zheng, Yangwen. New York-Oxford, Berghahn Books.

AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL

*La coscienza di Livia*  
*Per una lettura dell'incipit di Senso di Camillo Boito*

Sembrava tanto curioso di se stesso!  
Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli  
dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923)

La celebrità di *Senso*, il racconto più famoso di Camillo Boito, pubblicato nel 1883 in una raccolta di “storielle vane” (Boito 1883), resta in gran parte tributaria dell’adattamento cinematografico che Luchino Visconti ne propose nel 1954. Come ben si sa, la dipendenza del film dalla novella ottocentesca giocò a scapito della fonte letteraria, ritenuta debole e semplicistica rispetto al capolavoro viscontiano<sup>1</sup>. Negli ultimi anni si è tuttavia verificata una notevole rivalutazione della novella di Boito, di cui si riconosce la complessità soprattutto sul piano storico-ideologico: il discorso si fonda prevalentemente (e a buon diritto) sulla crisi dei valori politici e morali messa in scena dallo scrittore scapigliato attraverso la passione adulterina della contessa Livia per un ufficiale austriaco nel contesto

della guerra d'indipendenza del 1866 e la sua spietata vendetta quando scopre il tradimento dell'amante, caratterizzato da una viltà insieme militare e sentimentale<sup>2</sup>.

Alla luce di questo contesto critico, che da una parte continua ad indagare i rapporti tra il testo e la sua transcodificazione cinematografica e dall'altra si dedica alla rappresentazione metaforica delle delusioni post-risorgimentali, l'operazione di *close reading* autonomo qui proposta potrà sembrare un po' frivola, non solo perché applica a un testo marginale una metodologia spesso accusata di solipsismo (Rabinowitz 1992), ma anche perché sceglie di concentrare l'attenzione sull'*incipit* del racconto, limitandone la definizione ai paragrafi iniziali che precedono l'analessi<sup>3</sup>, cioè a un'unità testuale in cui il contesto storico non è ancora stato delineato, mentre viene elaborato il dispositivo narrativo della confessione in prima persona della contessa Livia, che si accinge a raccontare la passione amorosa vissuta sedici anni prima. In altre parole, l'interesse viene qui spostato sugli aspetti propriamente letterari (estetici, poetici, narratologici) del testo boitiano, in base alla duplice convinzione che il personaggio costruito dallo scrittore ottocentesco – ovviamente con una possibile dose di misoginia d'epoca<sup>4</sup> – risulti, nella sua stessa abiezione morale, più originale di quello del film<sup>5</sup> e che l'autobiografia fittizia di un personaggio-narratore inattendibile e in buona sostanza odioso costituisca una proposta narrativa di non banale modernità, paragonabile forse solo a *La coscienza di Zeno*. Del resto, sulla scia delle fondamentali intuizioni di Roberto Bigazzi sul "montaggio" della confessione di Livia (Bigazzi 1970), l'originalità del dispositivo narrativo boitiano è già stata sottolineata da Elena Porciani in un saggio di grande densità teorica, al quale resta, a dire il vero, poco da aggiungere per quanto riguarda l'analisi del rapporto tra il *plotting* del personaggio-narratore e "il ruolo del lettore nella 'strutturazione' del significato" di un testo fondamentalmente ambiguo,

una partecipazione attiva che contribuisce non poco al piacere della lettura (Porciani 2001: 101-2)<sup>6</sup>. Il presente intervento intende quindi, modestamente, dialogare con la critica esistente – la quale spesso adotta un punto di vista globale sul racconto – grazie a un lieve cambiamento di prospettiva, che permette una verifica “locale” delle proposte interpretative. L’analisi dettagliata di un passo preciso del testo permette altresì di mostrare – quasi ad aggiungere una piccola appendice al bel volume *L’incipit e la tradizione letteraria italiana* (Guaragnella, Abbaticchio 2010) – l’abilità esemplare di Boito nella gestione dell’*incipit* come soglia strategica del racconto, tanto più decisiva in quanto per definizione la forma narrativa breve richiede una forte concentrazione dei contenuti e degli effetti che potenzia l’inizio (e la fine) del testo<sup>7</sup>. Se è vero che *l’incipit* di una finzione letteraria è “un vrai lieu de perdition, qui envoûte le lecteur par l’irrésistible attraction de l’écriture, par une séduction ineffable, presque de l’ordre de la sensualité” (Del Lungo 2003: 14), il fascino dei primi paragrafi di *Senso* sta in gran parte nella denuncia stessa dell’inganno insito nella narrazione.

Ecco come inizia la novella:

## SENSO

Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia

Ieri nel mio salotto giallo, mentre l’avvocatino Gino, con la voce rauca della passione lungamente repressa, mi susurrava nell’orecchio: – Contessa, abbia compassione di me: mi cacci via, ordina ai servi di non lasciarmi più entrare; ma, in nome di Dio, mi tolga da una incertezza mortale, mi dica se posso o se non posso sperare –; mentre il povero giovane mi si gettava ai piedi, io, ritta, impassibile, mi guardavo allo specchio. Esaminava il mio volto per trovarmi una ruga. La mia fronte, su cui scherzano i riccioletti, è liscia e tersa come quella di una bimba; a’ lati delle mie ampie narici, al di sopra delle mie labbra un po’ grosse e rosse, non si vede

una grinza. Non ho mai scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide.

Trentanove anni!... tremo nello scrivere questa orribile cifra.

Diedi un colpetto leggiero con le mie dita affusolate sulla mano calda dell'avvocato, la quale brancolava verso di me, e m'avviai per uscire; ma, spinta da non so quale sentimento (certo un sentimento lodevole di compassione e di amicizia), voltandomi sulla soglia, bisbigliai, credo, questa parola: – Sperate.

Ho bisogno di mortificare la vanità. Alla inquietudine, che rode la mia anima e che lascia quasi intatto il mio corpo, s'alterna la presunzione della mia bellezza: né trovo altro confronto che questo solo, il mio specchio.

Troverò, spero, un altro confronto nello scrivere i miei casi di sedici anni addietro, ai quali vado ripensando con acre voluttà. Lo scartafaccio, chiuso a tre chiavi nel mio scrigno segreto, non potrà essere visto da occhio umano, e, appena compiuto, lo getterò sul fuoco, disperdendone le ceneri; ma il confidare alla carta i vecchi ricordi deve servire a mitigarne l'acerbità e la tenacia. Mi resta scolpita in mente ogni azione, ogni parola e sopra tutto ogni vergogna di quell'affannoso periodo del mio passato; e tento sempre e ricerco le lacerazioni della piaga non rimarginata; né so bene se ciò ch'io provo sia, in fondo, dolore o solletico.

O che gioia, confidarsi unicamente a sé, liberi da scrupoli, da ipocrisie, da reticenze, rispettando nella memoria la verità anche di ciò che le stupide affettazioni sociali rendono più difficile a proclamare, le proprie bassezze! Ho letto di santi anacoreti, i quali vivevano in mezzo ai vermi ed alle putrefazioni (quelle, certo, erano lordure), ma credevano di alzarsi tanto più in su quanto più si avvolgevano nel fango. Così il mio spirito nell'umiliarsi si esalta. Sono altera di sentirmi affatto diversa dalle altre donne: il mio sguardo non teme nessuno spettacolo; c'è nella mia debolezza una

forza audace; somiglio alle Romane antiche, a quelle che giuravano il pollice verso terra, a quelle di cui tocca il Parini in una ode... non mi rammento bene, ma so che quando la lessi mi sembrava proprio che il poeta alludesse a me (Boito 1990: 339-40).

Tre sono i movimenti che si possono identificare nel testo: in un primo tempo, la contessa racconta una scena intima che appartiene a un passato recente (il colloquio con il giovane avvocato) e offre la prima occasione di un autoritratto fisico, che si arricchisce implicitamente di una prima analisi morale e psicologica. Mettendo poi a confronto lo specchio e lo scartafaccio come strumenti per conoscere sé stessa, Livia presenta le ragioni della sua confessione per stringere un patto autobiografico con sé stessa. Infine, il terzo movimento (“O che gioia...”) si configura come una variante dell’autoanalisi con accenti più lirici e riferimenti culturali che il lettore è chiamato a decifrare per misurare lo scarto tra la realtà (nella fattispecie letteraria) e l’interpretazione erronea che ne propone Livia. Questo *incipit* si presenta quindi come l’annuncio di una confessione carica di risvolti morali e di grovigli sentimentali, confessione alla quale il lettore è invitato, tramite una serie di indizi testuali, a non aderire in maniera acritica: l’apparente superiorità esclusiva di Livia, insieme protagonista e voce narrante, viene incrinata dalle sue contraddizioni e dalla sua radicale incapacità di raggiungere la verità – fattuale o morale che sia. Camillo Boito crea così un’istanza narrante che impedisce ogni forma di identificazione o empatia da parte del lettore, coinvolto in un costante lavoro di decifrazione per analizzare il fallimento del progetto apologetico e cognitivo di Livia.

L’inizio della confessione della protagonista è preceduto da una notazione paratestuale di fondamentale importanza, “Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia”, che saldando la frontiera tra titolo e racconto premette alla confessione di Liv-

ia una discreta presenza extra ed eterodiegetica: in effetti, tale indicazione suppone che qualcuno abbia trovato e pubblicato un documento privato, atto a stuzzicare la curiosità del lettore con il fascino della trasgressione e della rivelazione (il piacere della lettura nasce dall'illusione di scoprire un testo proibito e nascosto). Tale precisazione liminare certo "autorizza ad aspettarsi un'assoluta franchezza da parte della narratrice" (Porciani 2001: 105) ma crea altresì un'immediata distanza rispetto al racconto di Livia, dietro il quale si nasconde un'altra fonte di enunciazione che incrina la padronanza totale del personaggio sul proprio racconto. Oltre al tema del segreto, l'indicazione paratestuale contiene un'informazione sullo statuto sociale del personaggio: al piacere di scoprire un segreto si aggiunge la curiosità che può destare una figura femminile aristocratica. La trasgressione non è quindi solo linguistica, ma sociale e forse anche già erotica, soprattutto se il lettore tiene in mente il titolo polisemico del racconto, *Senso*, promessa di sensualità prima che di una *quête* di significato. Ovviamente, con questo gioco sullo "scartafaccio segreto", l'autore riattiva il *topos* letterario del manoscritto trovato (o del "dilavato e graffiato autografo" che dir si voglia), ma così ridotta a una breve indicazione liminare, in un momento storico in cui il lettore, abituato al dispositivo, non si lascia ingannare, la tradizione letteraria diventa, invece che presunta conferma dell'autenticità, mero segnale della finzione e ammiccamento al lettore<sup>8</sup>. Prima che Livia prenda la parola, l'autore ha quindi già elaborato una strategia ironica che orienta la ricezione della sua confessione.

Varcata la soglia del paratesto, la scena raccontata da Livia appartiene a un passato prossimo, come suggerisce l'avverbio "Ieri", e a uno spazio intimo, quello del salotto privato della contessa<sup>9</sup>. Viene così creato un primo cronotopo che contrasterà poi fortemente con il passato lontano della passione per Remigio, lo scenario incantevole di Venezia e la violenza della guerra. Una



lunga proposizione temporale introdotta da “mentre” permette alla contessa di presentare un personaggio, l'avvocato Gino, la cui denominazione contrasta con l'atteggiamento passionale descritto: il suffisso diminutivo-spregiativo “-ino” che fa rima con il nome Gino, rende ridicola e incongrua ogni espressione d'amore da parte dello spasimante, la cui descrizione e il cui stesso discorso aderiscono a tutti gli stereotipi del melodramma sentimentale<sup>10</sup>: la voce alterata dalla passione, la supplica disperata con l'allusione iperbolica al pericolo di morte (“una incertezza mortale”), l'uso di una perifrasi eufemistica per indicare l'amore corrisposto (l'alternativa tra sperare e non sperare), il gesto estremo di “getta[rsi] ai piedi” della donna contribuiscono a creare un universo romantico logoro, basato sui peggiori luoghi comuni. Questa prima scena coinvolge il lettore nell'ambiente stereotipato della passione ma permette anche di dare informazioni precise su Livia e la sua tendenza al disprezzo: oltre al diminutivo “avvocato”, la contessa parla di Gino come di un “povero giovane”, mantenendo quindi una superiorità sprezzante. La lunga subordinata che consente di presentare Gino e di riferire le sue parole si oppone alla brevità della proposizione principale che chiude la frase: “io, ritta, impassibile, mi guardavo nello specchio”. Livia si oppone non solo fisicamente al suo spasimante, inginocchiato quando lei resta in piedi, ma psicologicamente: l'etimologia dell'aggettivo “impassibile” suggerisce che l'atteggiamento distaccato della contessa è “letteralmente” la negazione della “passione” di Gino ed è proprio il divario tra il turbamento patetico di Gino e il silenzio superbo di Livia a rendere l'intero incontro caricaturale fino alla parodia. E in effetti, il seguito del racconto confermerà la funzione della relazione con Gino come ripetizione in chiave degradata della passione per Remigio in un rapporto di dominio unilaterale<sup>11</sup>.

Incurante dello strazio di Gino, la contessa è quindi intenta a guardare sé stessa allo specchio<sup>12</sup>. Il suo esame narcisistico

dà luogo a una descrizione fisica particolareggiata; tuttavia il fatto che sia Livia stessa a descriversi offre al lettore elementi informativi non solo sul suo aspetto ma anche sul suo carattere, grazie alle parole e alle immagini da lei scelte. In effetti, lo scopo dell'esame, "trovarsi una ruga", introduce subito il tema dell'ossessione dell'invecchiamento, mentre le metafore usate dalla narratrice – dai ricci antropomorfizzati che "scherzano" sulla fronte alle "onde" dei capelli – rivelano una tendenza autoerotica: Livia descrive sé stessa come un (pessimo) poeta potrebbe descrivere la donna amata. Gli aggettivi tradiscono la stessa adorazione narcisistica: essi indicano solo qualità convenzionali e letterariamente codificate, come la purezza ("liscia", "tersa", "candida") e l'intensità sensuale delle forme ("ampie narici", "un po' grosse", "lunghi capelli") o dei colori ("rosse", "lucide", "neri"). Il contrasto cromatico tra rosso delle labbra, nero dei capelli e bianco della pelle fa emergere un ritratto semplificato di grande efficacia, coerente con i canoni ottocenteschi della bellezza femminile<sup>13</sup>. La metafora dell'inchiostro, nonostante sia molto banale, costituisce, sul piano simbolico, l'anticipazione del motivo della scrittura che si presenterà come il doppio dello specchio. L'esclamazione "Trentanove anni!...", con la quale Livia commenta l'autoritratto appena abbozzato, permette di spiegare *a posteriori* l'ossessione della contessa per rughe, capelli bianchi e grinze. La punteggiatura espressiva (punto esclamativo e puntini) che accompagna la confessione di un turbamento profondo ("tremare") crea un contrasto significativo con l'atteggiamento prima "impassibile" di Livia: solo l'età, il terrore di invecchiare e di vedere cambiata la propria apparenza possono commuovere la contessa, insensibile alla passione di un altro essere umano.

Nel paragrafo successivo, che chiude il primo tempo del testo, è la semiotica dei gesti a confermare la caricatura dell'amore melodrammatico: la passione di Gino si manifesta fisicamente

con la "mano calda" mentre l'insensibilità di Livia traspare nel gesto indifferente e condiscendente che consiste nel dargli un "colpetto leggiadro", come se si trattasse di un animale fastidioso. Similmente, l'aggettivo "affusolate", con il quale Livia caratterizza le proprie dita si aggiunge all'elenco già lungo di termini laudativi usati per descrivere sé stessa. La scenografia della fine dell'incontro con Gino è direttamente ispirata al dramma sentimentale più banale: con una falsa uscita Livia teatralizza il suo potere sull'amante, al quale concede *in extremis* il diritto di "sperare", usando un imperativo la cui posizione conclusiva nel paragrafo esalta il potere della donna in quanto oggetto d'amore ma anche in quanto narratrice sapiente che rappresenta il colpo di scena alla fine del paragrafo. Prima di questo finale a sorpresa il lettore ha potuto osservare l'incoerenza del tentativo interpretativo della contessa circa questo suo cambiamento subitaneo di atteggiamento nei confronti dell'avvocato: in un primo tempo Livia dice di non comprendere i motivi che la spingono a voltarsi verso Gino ("non so quale sentimento"), ma aggiunge subito una parentesi che afferma decisamente la natura generosa di questo indeterminato slancio: "certo un sentimento lodevole di compassione o di amicizia". L'aggettivo "lodevole" basta a confermare la natura apologetica di ogni discorso di Livia su sé stessa: ella non fa che autogiustificarsi e autocongratularsi. La concatenazione etimologica "passione-impassibile-compassione" suggerisce la ricchezza di sfumature sentimentali e morali che Livia sa nominare ma non provare, illudendo di speranze menzognere un uomo il cui amore le serve solo a rafforzare il proprio potere di seduzione. In questo senso, la parentesi, in quanto introduce un elemento di contraddittorietà tra quello che Livia dice e quello che Livia fa (ovvero tra Livia narratrice e Livia protagonista), dà al lettore informazioni ben diverse da quelle che la contessa intende esporre. Similmente, l'inciso "credo", introducendo una dose di

incertezza e imprecisione, conferma al lettore il carattere fondamentalmente approssimativo del racconto di Livia.

Il paragrafo successivo segna il passaggio al presente generale e a un'amplificazione o generalizzazione delle considerazioni di Livia su sé stessa, da un punto di vista ora morale. L'episodio con l'avvocato Gino è chiuso e la breve frase assertiva "Ho bisogno di mortificare la vanità" sembra contraddire quanto Livia ha appena raccontato: in effetti, illudere di speranze il povero giovane non poteva certo essere un tentativo di "mortificare la vanità"; era addirittura un atto di narcisismo compiaciuto. Tuttavia, il termine "vanità" sembra suggerire che la contessa è capace di autoanalisi, anzi di autocritica, mentre il verbo "mortificare" introduce una dimensione penitenziale e religiosa confermata più avanti dall'immagine delle "lacerazioni della piaga" e dal confronto con gli anacoreti. Livia sembra quindi disposta al castigo, all'esame di coscienza, al riscatto morale e all'analisi spietata dell'"anima", che ella oppone schematicamente al corpo, suggerendo di essere in qualche modo una creatura scissa: la sua anima sarebbe turbata e macchiata, mentre il corpo rimarrebbe "quasi intatto". Livia stessa confessa dunque che il suo riflesso nello specchio, lungamente descritto nel primo paragrafo, non è che un inganno: alla bellezza fisica non corrisponde la pace morale. Ma la superficialità dei propositi della narratrice viene tradita appunto dal ricorso allo specchio: Livia, pur sapendo di essere malata nell'anima, si cura solo del proprio corpo e pur parlando di mortificazione, cerca solo di assicurarsi sulla propria bellezza.

Nel paragrafo successivo, viene stabilita un'equivalenza funzionale tra lo specchio e lo scartafaccio, "altro conforto" della contessa e altro mezzo di indagine (e l'accostamento ricorda, in chiave pre-psicoanalitica, il binomio poltrona Club-matita all'inizio de *La coscienza di Zenò*). Il lettore intuisce ormai che il

racconto si presenterà come la confessione di fatti passati, anteriori di sedici anni al tempo della scrittura. Sul piano della finzione, il discorso metanarrativo della contessa è una giustificazione dell'esistenza stessa dello scartafaccio, strumento verosimile di una catarsi personale. L'ossimoro "acre voluttà" conferma la natura doppia e contraddittoria della protagonista, combattuta tra piacere e dolore. La descrizione del progetto della contessa sviluppa e amplifica il tema del segreto e dell'interdetto annunciato nel paratesto iniziale: la contessa sembra moltiplicare le precauzioni perché la sua confessione rimanga segreta ("chiuso a tre chiavi", "scigno segreto", "non potrà essere visto da occhio umano", "lo getterò sul fuoco", "disperdendone le ceneri"). L'eccesso di protezioni, così teatrale da ricordare certi riti magici, acquisisce un rilievo quasi comico, o perlomeno ironico, nella misura in cui il lettore sta proprio leggendo il documento così accuratamente custodito e destinato alla distruzione. D'altronde, la confessione di Livia appare paradossale, nella misura in cui la contessa rifiuta ogni interlocutore: non si rivolge a nessuno, nemmeno a Dio. Questa sua laica confessione è piuttosto un monologo: così come guarda sé stessa allo specchio, Livia parla con sé stessa, negando la dimensione religiosa e comunicativa della confessione, pensata come un atto catartico per addolcire un vero e proprio trauma ("mitigarne l'acerbità e la tenacia"). La forza dell'esperienza passata traspare nella metafora dei ricordi che rimangono "scolpiti", nell'ipallage dell'"affannoso periodo" e nella gradazione anaforica: "ogni azione, ogni parola e soprattutto ogni vergogna", per cui si passa dal piano fattuale al piano morale, nonché da due termini neutri a un termine connotante un giudizio morale ("vergogna"). Tuttavia, l'espressione "tento sempre e ricerco" dimostra che la contessa, lungi dal cercare di liberarsi da questi ricordi o di espiarli, si compiace nell'evocarli. La metafora delle lacerazioni e della piaga, nonché l'esitazione tra "dolore" e

“solletico”, rivelano una dimensione masochistica nella relazione che la contessa intrattiene con il proprio passato. Inoltre, l’uso di un lessico prevalentemente fisico (“acre voluttà”, “acerbità”, “piaga”, “solletico”) suggerisce il predominio assoluto nel personaggio di una sensualità ipertrofica<sup>14</sup>.

L’ultimo movimento del testo si apre con una rottura tonale, segnata dall’esclamazione “O che gioia” che introduce una celebrazione quasi lirica del progetto di scrivere per sé. Livia presenta la sua confessione come una liberazione da tutte le remore sociali, sintetizzate nel gruppo ternario “da scrupoli, da ipocrisie, da reticenze”, che impediscono di esprimere la “verità”, parzialmente coincidente con le “bassezze”: il lettore viene stuzzicato da questo programma in cui la contessa sembra rinunciare ad ogni rispettabilità e ad ogni decoro per esprimere i segreti più turpi della sua anima. All’uso del vocabolo “bassezze”, che anticipa il tema dell’umiliazione, subentra un riferimento culturale destinato a illustrare il proposito: il ricordo vago (“Ho letto di santi anacoreti”) introduce la prima apparizione di Livia non più narratrice o protagonista, ma lettrice, una funzione determinante in questo paragrafo. Ora Livia si presenta come una lettrice approssimativa, che quando evoca la vita degli eremiti resta colpita dall’aspetto più materiale, i “vermi”, le “putrefazioni”, e il “fango”, il significato profondo della penitenza sembra sfuggire totalmente alla contessa, che ci vede solo “lordure”, fisiche senza considerare il valore spirituale della mortificazione. Sembra dunque incongruo che Livia si paragoni esplicitamente agli anacoreti (“il mio spirito nell’umiliarsi si esalta”), cosicché la scelta del confronto appare come un ulteriore segno di incoerenza. Inoltre, l’associazione paradossale di umiliazione ed esaltazione ci riporta al carattere profondamente contraddittorio del progetto di Livia, nonché alla presenza di un impulso masochistico nelle sue intenzioni.

L'uso della parola "spirito" sembrerebbe indicare un'attenzione particolare rivolta alla purificazione morale, ma la frase successiva si affretta a contraddire tale intento: l'orgoglio di Livia torna a manifestarsi ("Sono altera...") insieme al suo bisogno di dominare gli altri e di affermare la propria eccezionalità ("sentirmi affatto diversa dalle altre donne"). Inoltre, Livia appare di nuovo sommersa dalla sensualità giacché, dopo aver parlato dello "spirito", torna immediatamente a trattare delle facoltà sensoriali, più precisamente della vista, metonimia di un coraggio che rasenta l'indifferenza e la crudeltà: "il mio sguardo non teme nessuno spettacolo". Il discorso della contessa ricade nell'autoritratto apologetico, in cui presenta sé stessa come un personaggio paradossale, animato da tensioni ossimoriche ma sempre ammirevole: "c'è nella mia debolezza una forza audace". Dopo l'allusione approssimativa agli anacoreti, Livia si paragona alle "Romane antiche", un altro riferimento estremamente impreciso e superficiale, frutto di letture sbrigative il cui significato le sfugge: Livia ricorda solo un gesto teatrale, quello di girare il pollice verso terra, che fa parte di un immaginario popolare avulso da ogni legame con la realtà storica della Roma antica. La narratrice cita – di nuovo in modo approssimativo – un'ode di Parini, che il lettore può identificare come *A Silvia*, una poesia scritta nel 1795 e tradizionalmente ricordata con il titolo *Sul vestire alla ghigliottina*, in cui il poeta non celebra affatto la determinatezza delle romane ma invita invece le italiane del suo tempo a non imitare la decadenza delle patrizie antiche, le quali, corrotte prima da divertimenti frivoli e da racconti mitologici efferati e immorali, si compiacquero poi degli spettacoli del circo (Parini 1987: 278-79):

Potè all'alte patrizie,  
Come a la plebe oscura  
Giocoso dar solletico  
La soffreute natura.

Che più? Baccanti e cupide  
 D'abbominando aspetto,  
 Sol dall'uman pericolo  
 Acuto ebber diletto:

E da i gradi e da i circoli  
 Co' moti e con le voci,  
 Di già maschili, applausero  
 A i duellanti atroci (vv.77-88)

L'ode di Parini contiene addirittura una critica diretta dell'atteggiamento impassibile di cui Livia si è appena vantata ("il mio sguardo non teme nessuno spettacolo"): "Ambito poi spettacolo / A i loro immoti cigli / Fur ne le orrende favole / I trucidati figli" (vv. 65-68, Parini 1987: 278). In altri termini, la contessa ha un ricordo molto vago – come del resto confessa lei stessa con l'inciso "non mi rammento bene" – e soprattutto erroneo: il significato dell'ode pariniana, condanna morale di certi atteggiamenti appunto caratteristici di Livia, viene travisato e ricondotto a una serie di luoghi comuni e di immagini vuote, che fanno della protagonista una lontana cugina italiana di Emma Bovary, con la quale condivide la tendenza a usare i testi letterari come modelli inadeguati del mondo (Montalbetti 2001: 26-27), ma laddove il travisamento dell'eroina flaubertiana riguardava soprattutto la sfera estetico-sentimentale, quello del personaggio boitiano investe fondamentalmente il piano etico. Il lettore capace di decifrare il gioco intertestuale capisce quindi, come già prima, che l'autore ha creato un personaggio dal quale è necessario prendere le distanze. A questo punto, è forse necessario ricordare che certo non mancano, nella letteratura europea della seconda metà dell'Ottocento, narratori inaffidabili e racconti fondati sull'incertezza, richiesti quasi per natura, ad esempio, dal genere fantastico. Tuttavia il più delle volte l'inattendibilità del narratore appare con maggiore chiarezza, mentre "l'esitazi-



one" tipica del racconto fantastico viene esplicitamente tematizzata nell'*incipit*<sup>15</sup>: l'operazione di Boito, nel contesto di una novella sostanzialmente realistica, è indubbiamente più ambigua, nella misura in cui richiede sia un'attenzione a segnali intratestuali (contraddizioni logiche del discorso, vaghezza dei ricordi...), sia la mobilitazione di competenze letterarie, sia infine, a livello extratestuale, l'accettazione di norme di comportamento diverse da quelle del personaggio<sup>16</sup>.

Insieme narrativo (tramite il racconto della scena con l'avvocato), descrittivo (con il ritratto di una specie di Dorian Gray al femminile<sup>17</sup>, il cui aspetto fisico rimane intatto mentre la sua anima è rosa dalle passioni, dall'abiezione e dall'inquietudine) e commentativo (per via della riflessione pseudofilosofica e morale sul valore stesso della confessione), l'apertura di *Senso* sintetizza quindi i tre tipi principali di *incipit* romanzeschi (Del Lungo 2003: 83), mentre si presenta altresì come una potente *mise en abyme* della funzione seduttiva, per il lettore, del passaggio dal fuori-testo alla *fiction* letteraria: a un livello evidente e superficiale, Livia mette in scena se stessa come una seduttrice sensuale e crudele, insieme sadica e masochista, che offrirà al lettore un piacere moralmente equivoco, quello del racconto della sua bassezza, riscattato dall'esigenza implicita di condannarlo<sup>18</sup>; a un livello metaletterario, l'onnipresenza di una narratrice inaffidabile, fortemente contraddittoria, dalla memoria labile e dalla cultura approssimativa, costringe il lettore alla ricerca di un significato nascosto che suscita nuove fantasie di fronte a un testo capace di esibire il suo stesso diventare testo con la cooperazione del lettore<sup>19</sup>. Se l'*incipit* immaginario (da Breton falsamente attribuito a Valéry) "La marquise sortit à cinq heures" è diventato paradigmatico dell'arbitrarietà di certi inizi romanzeschi, la bella contessa spietata e irrequieta che nel suo salotto si guarda allo specchio prima di sprofondare nel passato, offre una possibile metafora della letteratura stessa e delle sue insidie.

## NOTE

<sup>1</sup> Famoso l'icastico giudizio di Calvino (che recensisce alcuni film presentati alla Biennale di Venezia del 1954 in un articolo intitolato *Gli amori difficili dei romanzi coi film*) sul rapporto tra il regista e la fonte letteraria: "Senso è il primo dei suoi film che si richiami esplicitamente a un testo letterario: ma si tratta solo d'un "minore" che non gli può dar ombra e che può adoperare come vuole senza che nessuno protesti. [...] A Visconti quel che preme è il dramma della decadenza in tempo di rivoluzione, il *cupio dissolvi* d'una società, vista con la partecipazione e insieme l'odio di chi fin troppo la conosce. È una storia contemporanea, quella che lui racconta, non ottocentesca" (Calvino 1995: 1904-905).

<sup>2</sup> Per un'analisi molto attenta dell'interpretazione del Risorgimento da parte di Boito e della meta-interpretazione di Visconti (tramite Gramsci), nonché per un correttivo della prospettiva critica di Calvino, cfr. Del Tesco 2008. Una giusta valutazione della complessità storiografica della novella boitiana è offerta anche da Dillon Wanke 2002. Clotilde Bertoni (Boito 2002) propone un commento estremamente completo e raffinato del testo letterario e del film, che riconosce pari dignità artistica alle due opere e fa leva proprio sull'influenza che la regia di Visconti continua ad esercitare sulla lettura del racconto.

<sup>3</sup> In questo seguiamo Andrea Del Lungo (2003: 51-52) che propone di identificare *l'incipit* con un'unità di testo, la cui frontiera può essere determinata ad esempio da un cambiamento nella temporalità del racconto.

<sup>4</sup> La quale non esclude, del resto, la componente trasgressiva e sovversiva di Livia (spregiudicata, adultera e indirettamente omicida) che contribuisce al depotenziamento della mascolinità tipico di tanta letteratura postunitaria goticeggiante attraverso la promozione di *femmes fatales* (su questo punto, cfr. Billiani 2011).

<sup>5</sup> La Livia viscontiana è una donna non più giovane che all'inizio del film sostiene i patrioti italiani e la cui passione per Franz Mahler la porta a tradire i suoi ideali: lo spettatore assiste quindi alla progressiva caduta morale di un personaggio umiliato e ingannato per il quale si può provare compassione, laddove il racconto di Boito mette in scena una giovanissima contessa indifferente alla sorte nazionale che trova nell'amante il perfetto equivalente maschile della sua stessa bassezza. In altre parole, Visconti propone la vicenda (moralmente più accettabile per lo spettatore, ma anche più banale) di una donna matura vittima dell'amante, straziata dalla passione, dalla colpa e dalla consapevolezza del proprio degrado morale, mentre Boito racconta dell'incontro tra due personaggi coetanei, ugualmente egoisti e abietti, fondamentalmente meschini ("Livia e Remigio risultano stravaganti non perché

'cattivi' ma perché privi della perturbante o attraente grandiosità da cui i 'cattivi' memorabili sono contraddistinti", Boito 2002: 75). Per l'opposizione tra l'incoscienza della Livia boitiana, incapace di avvertire la tragicità del suo destino, e l'autocoscienza negativa dei personaggi viscontiani (soprattutto di Franz Mahler), che fanno di appartenere a un mondo sull'orlo dello sfacelo, cfr. Petroni 2007 e Petroni 2011. A dire il vero, per parlare della Livia boitiana sarebbe forse più appropriato spostare l'accento dalla coscienza alla moralità: in quanto non fa altro che commentare le proprie azioni, i propri ricordi, le proprie motivazioni, Livia è personaggio tutt'altro che "incosciente", ma la sua autocoscienza si fonda su criteri che rivelano una discrasia – avvertita dal lettore – nella percezione del bene e del male, del vero e del falso.

<sup>6</sup> Elena Porciani basa principalmente la sua lettura sul concetto barthesiano di scrivibilità, sulla teoria del desiderio narrativo di Peter Brooks e ovviamente sulla categoria di narratore inattendibile messa a fuoco da Wayne C. Booth (utilmente discussa e sfumata dalla studiosa). Come si sa, la questione dell'"unreliable narrator" (i cui risvolti teorici ci occupano qui solo marginalmente) è stata oggetto negli ultimi anni di numerosi studi, soprattutto nel mondo anglosassone, tra cui si possono ricordare Olson 2003, Nünning, Ansgar 2005, Hansen 2007 e Nünning, Vera 2015.

<sup>7</sup> "La nouvelle est courte et son objectif principal est d'en dire long. Tout pourrait même se passer comme si lire une nouvelle consistait à ne lire que ces deux espaces textuels de prédilection que sont le début et la fin, accolés l'un à l'une, l'une à l'autre, sans plus rien au milieu, sans pages intermédiaires" (Chevillot 2010: 44).

<sup>8</sup> "La codification de cette stratégie d'ouverture [il manoscritto trovato] ne peut que démentir ce qui est affirmé, au moment où le *topos* s'insère dans une *doxa*, dans la connaissance qu'en a le public pour lequel la découverte du manuscrit est, de toute évidence, une feinte" (Del Lungo 2003: 58).

<sup>9</sup> Che il salotto sia "giallo" è una precisazione, per dirlo in termini barthesiani, né incongrua né significativa, che quindi può essere interpretata come utile a denotare il reale concreto e a produrre l'illusione referenziale (Barthes 2002: 26-32).

<sup>10</sup> Clotilde Bertoni fonda parte della sua lettura di *Senso* proprio sul rapporto ambiguo del testo boitiano con il modello melodrammatico, onnipresente ma distorto, spesso enfatizzato fino alla caricatura: "la trama aderisce all'orizzonte del melodramma discontinuamente e contraddittoriamente, non sprigiona gli effetti ad esso più consoni, complica lo sfondo morale, inibisce la commozione; adesca il lettore per poi spiazzarlo." (Boito 2002: 7).

<sup>11</sup> In questa prospettiva, Elena Porciani dimostra bene la necessità di non trascurare l'*explicit* del racconto, che torna specularmente all'avvocato Gino perché è proprio dal passato prossimo ("Teri") di una tresca nascent-

te che scaturisce il bisogno di ripercorrere il passato remoto, il cui ricordo porta a prendere decisioni per il presente: la fine della novella, in cui il nuovo amante appare una pallida copia di Remigio, suggerisce che “il conforto narcisistico dell’identico [è] destinato a non essere mai colmato dal conforto della narratività” in un personaggio segnato dalla coazione a ripetere (Porciani 2001: 117).

<sup>12</sup> Sulla funzione dello specchio come dispositivo anamorfico tipico del fantastico qui attivato in chiave “medusea-mefistofelica”; cfr. Billiani 2011: 187. Sul recupero del motivo dello specchiarsi e sulla teatralizzazione della vicenda tramite gli specchi nell’adattamento viscontiano, cfr. Petroni 2007: 420 e Pietrini 2007.

<sup>13</sup> Un unico esempio (preso a caso o quasi) per illustrare la stereotipia del ritratto che associa capelli neri, carnagione pallida e labbra rosse: “Ebbe occhi e capelli neri, pelle candida, sottili accese labbra” (*Vita di Maria Gaetana Agnesi scritta da Bianca Milesi in Vite e ritratti di illustri italiani*, Padova, tipografia Bettoni, 1812-1820, vol. 2, senza indicazione di pagina).

<sup>14</sup> Secondo Clotilde Bertoni, l’assenza dei grandi sentimenti sarebbe in qualche modo sostituita con l’energia dilagante e imperiosa della sensualità, fulcro del vero melodramma di *Senso* (Boito 2002: 87-98).

<sup>15</sup> Limitiamoci a un unico esempio, pertinente per motivi cronologici, quello dei *Racconti fantastici* (1869) di Tarchetti: la confessione del narratore de *La lettera U* è preceduta dalla menzione “*Manoscritto d’un pazzo*”, il narratore di *Un osso di morto* premette che il suo racconto riferisce “un fatto inesplicabile”, quello de *Le leggende del castello nero* precisa che ha cominciato a scrivere “in quell’età in cui la mente è suscettibile delle allucinazioni più strane e più paurose” (Tarchetti 1993: 67, 77, 47), ecc.

<sup>16</sup> Come osserva Clotilde Bertoni, “Livia è un tipico caso di narratore inattendibile, non perché deformi i fatti, ma per la sua inabilità a offrirne l’interpretazione che dalla loro esposizione emerge invece chiarissima, così da demolire la supremazia di cui il suo ruolo dovrebbe investirla” (Boito 2002: 77).

<sup>17</sup> Il confronto è già stato proposto da Clotilde Bertoni (Boito 2002: 78).

<sup>18</sup> Per questo abbiamo già parlato di misoginia implicita: l’*authorial audience*, il “pubblico autoriale” del testo, al quale si rivolge l’autore in un determinato contesto storico e sociale (Rabinowitz 1977), è nel caso del racconto di Boito in buona parte maschile. E questo lettore gode dell’abiezione di Livia e contemporaneamente se ne distacca, salvando così la propria dignità e le “affettazioni sociali” che la narratrice calpesta. Il racconto presenta quindi una carica sovversiva e una dimensione conformistica.

<sup>19</sup> Sulla difficoltà di teorizzare la seduzione esercitata dall’*incipit* e sulla possibilità di ricondurla a una dimensione propriamente sensuale, nonché

sulla capacità di certi romanzi (soprattutto, ovviamente, novecenteschi) di esporre la propria genesi e il proprio divenire, cfr. Del Lungo 2003: 136-38.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barthes, Roland (2002), *L'effet de réel* [1968], *Œuvres complètes*, ed. Eric Marty, Paris, Editions du Seuil, Vol. III: 25-32.
- Bigazzi, Roberto (1970), "Introduzione a Camillo Boito", *Storielle vane. Tutti i racconti*, Firenze, Vallecchi: 5-18.
- Billiani, Francesca (2011), "Eroi ed eroine nazionali 'manquée' in *Fosca* di Igino Ugo Tarchetti e *Senso* di Camillo Boito", *Italica*, 88/2 (Summer 2011): 178-96.
- Boito, Camillo (1990), *Senso. Storielle vane*, ed. Raffaella Bertazzoli, Milano, Garzanti.
- Boito, Camillo (2002), *Senso*, racconto interpretato da Clotilde Bertoni, Lecce, Manni.
- Calvino, Italo (1995), *Saggi 1945-1985*, ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori.
- Chevillot, Frédérique (2010), "Nouvelles limites de la nouvelle", *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, ed. Andrea Del Lungo, Paris, Editions Classiques Garnier: 43-55.
- Del Lungo, Andrea (2003), *L'incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil.
- Del Tedesco, Enza (2008), "*Senso*. Il risorgimento di Boito letto da Visconti", *Studi novecenteschi*, 35/75, gennaio-giugno 2008: 21-41.
- Dillon Wanke, Matilde (2002), "Da Boito a Visconti", *Camillo Boito e il sistema delle arti*, eds. Giacomo Agosti, Costanza Mangione, Padova, Il Poligrafo: 123-30.
- Guaragnella, Pasquale; Abbaticchio, Rossella eds. (2010), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Ottocento*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.

- Hansen, Per Krogh (2007), "Reconsidering the Unreliable Narrator", *Semiotica*, 165, 2007: 227–46.
- Milesi, Bianca (1812-1820), "Vita di Maria Gaetana Agnesi", *Vite e ritratti di illustri italiani*, Padova, tipografia Bettoni, Vol. II.
- Montalbetti, Christine (2001), *La fiction*, Paris, Flammarion.
- Nünning, Ansgar (2005), "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches", *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Oxford, Blackwell: 89-107.
- Nünning, Vera ed. (2015), *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Olson, Greta (2003), "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators", *Narrative*, 11, 2003: 93-109.
- Parini, Giuseppe (1987), *Il Giorno. Le Odi*, ed. Andrea Calzolari, Milano, Garzanti.
- Petroni, Franco (2007), "Senso: il melodramma e la storia", *Ariel*, 1-3, 2007: 413-24
- (2011), "La crisi dell'Italia risorgimentale. Senso di Camillo Boito e Senso di Visconti", *Letteratura e Risorgimento*, ed. Nicolò Mineo, numero tematico di *Moderna*, 13/2, 2011: 185-95.
- Pietrini, Sandra (2007), *Teatro e teatralità in Senso di Visconti*, "Ariel", 1-3, 2007: 395-412.
- Porciani, Elena (2001), "Senso di Camillo Boito: desiderio narrativo e racconto inattendibile", *Filologia antica e moderna*, 11/ 21, 2001: 99-118.
- Rabinowitz, Peter J. (1977), "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences", *Critical Inquiry*, 1, 1977: 121-41.
- (1992), "Against Close Reading", *Pedagogy is Politics. Literary Theory and Critical Teaching*, ed. Maria-Regina Kecht, Urbana, University of Illinois Press: 230-43.
- Tarchetti, Iginio Ugo (1993), *Racconti fantastici*, ed. Gilberto Finzi, Milano, Bompiani.

STEPHEN ORGEL

*Venice at the Globe*

Elizabethan England viewed Venice as in many ways a model of an equitable society. William Thomas's *Historie of Italie*, published in 1549 under Edward VI, holds up Venice as a model for good government, not least in the ways it resembles England, with its impartial legal system, and its Great Council as a parallel to Parliament. Thomas's optimistic view of the fairness of the English system was not borne out under Mary Tudor, when he was implicated in Thomas Wyatt's rebellion and was executed for sedition. But especially in the later years of Elizabeth's reign, when the succession remained unsettled and aristocratic republican ways of determining the future seemed increasingly attractive, the Venetian model as described by Thomas was often invoked for comparison. There is no evidence that Shakespeare had read Thomas's *Historie*, though he would certainly have known about it; but by the time he was writing *The Merchant of Venice* he may have read Lewes Lewkenor's *Commonwealth and Government of Venice* in ms – the book was published in 1599, but it was a translation of a 1549 Latin treatise by Gasparo Contarini.

The influence of these works on Elizabethan and Jacobean England has been widely appreciated and well treated elsewhere<sup>1</sup>.

Here I am concerned less with historical sources than with the way Venice is imagined for the English stage. Judging from the drama, if Venice is seen as a model for England, it is surely a very ambiguous one; and as a mirror, it primarily reflects England's fears and vices. For example, Portia's confounding of Shylock and rescue of Antonio is a dramatic climax in *The Merchant of Venice*, a triumph of both romantic ingenuity and legal strategy; but neither Portia's methods nor her arguments would have passed muster in an Elizabethan court (to say nothing of a real Venetian one), and later audiences have generally found the scene more disturbing than celebratory.

The Venice of Antonio and Shylock is a burgeoning early capitalist economy, a world of merchants, importers and exporters, investors, and those largely invisible but nevertheless essential figures who make the whole system work, the suppliers of risk capital, particularly moneylenders – Antonio's money comes from trade, Shylock's from what the Elizabethans pejoratively called usury, and we would call simply banking. Neither can prosper without the other, and the system requires both. Antonio claims there are moneylenders in Venice who charge no interest, but clearly none of them will deal with him: given his investment in Bassanio, he is obviously a bad risk. Shylock takes the risk – he is essential, both to the plot and to Antonio's and Bassanio's enterprise; and his decision not to charge interest in this case is intended only as a way of ensuring future business from Antonio, another kind of investment. The people in this society who are not dependent on the system, who do not make their money but simply *have* it (for example, rich heiresses) live somewhere else – significantly, the somewhere in this case is a geographical fantasy, Belmont: the name is adopted from the source story in *Il Pecorone*, and it is the only invented place-name in Shakespeare.



Ben Jonson's Venetian play *Volpone* is about a clever scoundrel who fleeces his equally unsavory associates by pretending he is dying, and persuading them that he will make one of them his heir. They each give him increasingly rich gifts in the hope of being confirmed as the favorite. Though the names – Volpone, Mosca, Corvino, Corbaccio, etc. – suggest a moralizing beast-fable, this Venice is a thoroughly capitalistic world, full of merchants, investors, lawyers, notaries. Corbaccio, 'big crow', who disinherits his son in favor of Volpone, is a miser – in a capitalist economy, that is as bad as being a thief. Only Corbaccio's son, the soldier Bonario, and Celia, the merchant Corvino's wife, are declared by their names to be human, humane, virtuous, in a world that allows them very little space. Even the miser is in his way an investor, risking his money in the interests of a significant return. Venice in the play is an object of envy to the English; its obsessions are parodied by the traveler Sir Politic Would-Be, who arrives full of impossibly grandiose moneymaking projects, and his wife, Lady Would-Be, who is as grasping and flirtatious as any Venetian courtesan. The only disinterested voice is that of the one other English traveler, Peregrine, who stands outside the action as an amused observer of his compatriots' follies in pursuit of Italian vices – in effect, his voice is Jonson's.

The play opens with Volpone worshipping at the shrine of his gold. But where does Volpone's money come from? Jonson is quite explicit: his wealth does not derive from the mercantile economy in any way:

VOLPONE: [...] I gain  
 No common way; I use no trade, no venture;  
 I wound no earth with plough-shares; [...]
 [...] have no mills for iron,  
 Oil, corn; or men to grind them into powder [...]
 I turn no monies in the public bank,  
 Nor usure private (Jonson 2011: I. 1. 30-38)

and much more of the same sort of thing. As far as capitalism is concerned, Volpone is not involved. Why the insistence on this, with such specificity? When Stefan Zweig did his brilliant adaptation of the play in 1926<sup>2</sup>, he added a prologue to account both for where Volpone's money came from (imports and exports; one of his ships has just returned laden with riches) and for how he and Mosca know each other (they met in jail, while Volpone was briefly imprisoned for debt). These are matters which Jonson leaves significantly unexplained. Zweig's version humanizes, rationalizes and simplifies: it is an easier, nicer play. But Jonson's Volpone is not simply a very successful merchant. He does not make money, he gets people to give it to him. To produce money in the way Volpone boasts of doing, you have to start with money. The play insists, however, that Volpone's hands are clean; his money is the product of his wit, of his ingenious scheming – as Iago says of Roderigo in another Venice, "Thus do I ever make my fool my purse" (*Othello*, Shakespeare 2002: I. 3. 375).

It cannot be irrelevant that the witty devising of plots is the source of the playwright Jonson's income too. Volpone the master-manipulator is the heart of this comedy and the source of our pleasure in it – as an appreciative audience, we are just as surely implicated in his schemes as Jonson is; and in the dramatic economy, here as in Jonson's even more popular play *The Alchemist*, no sympathy at all is elicited by the victims, who are by turns gullible and rapacious, and are represented as deserving what they get. The exceptions in *Volpone* are Celia and Bonario, but they serve more as foils than as agents – Bonario, the honest soldier, the man of action, is singularly ineffective; and all the play can offer Celia as a reward for her patience and virtue is to be sent home to her father with her dowry tripled, presumably only to find an even more covetous husband.

*Volpone* is all about money, and about using money to make more. Jonson's Fox is a scoundrel, but he is surely as much hero as villain – indeed, it is not clear that he is a villain at all. He is thoroughly amoral, certainly, but there is no suggestion that the gold he worships at the play's opening is ill-gotten – indeed, as we have seen, it is explicitly denied that he has even been touched by the necessary evils of trade. Nor has he anything against his victims, no scores to settle, no revenge to exact: he cons them for the pure pleasure of the game; he lays out the bait, and they take it willingly, eagerly. The bait is the promise of an inheritance, of being Volpone's heir – being the surrogate son, brother, widow, the best beloved. In Jonson's Venice, affection and family ties have a cash value – Corvino is willing to prostitute his wife to Volpone; Corbaccio to disinherit his son; Lady Politic Would-Be abandons her husband for Volpone: the purpose of these outrageous acts is precisely to prompt a reciprocal act of what in this society counts as love.

This is a world in which love is money. We could call it particularly Jonsonian because it is particularly blatant; but it is in fact no different from the Venice of Shakespeare's merchants and lovers. At the opening of *The Merchant of Venice*, the first thing Bassanio says about Portia is that she is "a lady richly left," and will be the means of getting him out of debt (Shakespeare 2002: I. 2. 161 ff.). Romance is doubtless an element, but the money is essential – however beautiful, witty or charming Portia is, she is nothing to Bassanio, or to any of her other suitors, without her money. She is, moreover, curiously like Volpone, in that she is in no way implicated in the acquisition of her wealth – this is obviously a fundamental element in her attractiveness. She does not *make* her money, she *has* her money. Moreover, her father's will stipulates that for a suitor to fail in choosing the correct casket requires forswearing marriage entirely. This practically ensures that only desperate fortune-hunt-

ers will come to woo her: who else would take so great a risk; why else would Bassanio do it? There is a great deal of talk about love in the play, but money is always a part of it. When Jessica elopes with her lover Lorenzo, she comes to him with a box of Shylock's gold; and later Shylock is observed alternately lamenting his daughter and his ducats, unable to decide which loss he regrets more. Surely in this world, the two are not separable: daughters *are* ducats. Lorenzo does not woo Jessica in the expectation of being poor but happy, any more than Bassanio considers proposing to Portia that they forget about the caskets and just run away together.

Daughters are ducats not only in drama, but in the England of Shakespeare and Jonson too. Women are provided with dowries in early modern society because no one will marry them otherwise; daughters are their fathers' property, and, provided they are furnished with sufficient wealth, they can be exchanged for alliances, influence, property, position. That is why elopement is so highly charged an issue in the early modern world: children are commodities; they do not own themselves. Elopement is a form of theft. *Othello* and *Romeo and Juliet* would have looked quite different to Elizabethan and Jacobean audiences from the way they look to us. *Romeo and Juliet* is about a 13-year-old girl eloping with a 15-year-old boy: the parents in Shakespeare's audience would certainly have found the romance of the play tempered by some quite realistic apprehension – was the play acceptably romantic only because it was set in Italy, and Italians were notoriously sexually precocious? Could such a play have been set in England? When Juliet's father tells her prospective suitor Paris that Juliet is too young to marry, Paris replies, "Younger than she are happy mothers made" (Shakespeare 2002: I. 2. 12): how did this go over in England? It cannot be the case that there were many 12-year-old mothers in the Elizabethan experience – would this in fact have

been an alienating moment, another index to how different the Italians are? We elide and ignore this aspect of the play by casting mature, sexually secure actors in the roles – in the famous 1936 film, the Juliet, Norma Shearer, was 36 and Leslie Howard, Romeo, was 41. But Shakespeare's Juliet was 13, played by a 13-year-old boy – for us, a historically authentic production would probably bring charges of pedophilia.

As for the elopement of Desdemona and Othello, the degree to which it must have been disturbing to Shakespeare's audiences can be measured by the play's efforts to account for and justify it. Though Brabantio denies that he ever had any intention of making Othello his son-in-law, Desdemona's love for the Moor is clearly an extension of her father's, "Her father loved me, oft invited me" (Shakespeare 2002: I. 3. 128 ff.). Othello, moreover, is presented as genuinely irresistible: even the Duke says of his account of the wooing, "I think this tale would win my daughter too" (I. 3. 171). What is irresistible is his narrative, his command of language and plot – and just as Volpone's power is Jonson's power, Othello's power is Shakespeare's.

But Shakespeare's power is also Iago's, the ability to invent plots and stage scenes, and especially the ability to create entirely plausible fictions. Nor do we know that Iago is the play's only liar: Othello's narratives are beautifully crafted, but are they true? Consider the handkerchief: in the course of the play, he tells two entirely different stories about it. In the first, his mother had it from an Egyptian sorceress who wove it out of sacred silk dyed in mummy conserved of maidens' hearts (III. 4. 69-75); but in the second, much more mundanely, it was simply a gift his father gave his mother (V. 2. 216-17). Both stories cannot be true; is the invented one Othello's only lie? Audiences are necessarily trusting souls, and only the playwright can tell us what to believe – are the two handkerchief stories hints that we are being too trusting? Are the stories of Othello's he-

roic past, the exotic tales that Desdemona fell in love with, true or false? We know that the men whose heads do lie beneath their shoulders are fables, but did Shakespeare know it, and in that case, did Othello know it? Such questions really do get to the heart of the play: the corollary to the question of whether Othello is telling the truth is the much more highly charged question of whether Desdemona is really innocent. Not even Iago believes she is sleeping with Cassio, but maybe Iago's lies are true to some deep dubiousness in the play itself, some deep ambivalence on Shakespeare's part.

There really is some evidence for this, some significant loose ends: in Act II, Othello tells Iago that Cassio was involved in his wooing of Desdemona from first to last, yet at the beginning of the play, when Iago tells Cassio that Othello is married, Cassio is surprised, and claims not to know who the woman is. Is Cassio lying, and is the lie covering something up – is Othello's marriage to Desdemona really a surprise to Cassio? How could it be, if he was in on the wooing? What would make Othello's marriage unexpected? And in that case, might Iago's great lie, the lie on which the whole plot depends, in fact be the truth? Or shall we say that Shakespeare's plotting is always inconsistent, that he likes loose ends, as when Cassio is initially described as "A fellow almost damned in a fair wife" (I. 1. 20), but is thereafter unmarried. And do those inconsistencies then perhaps reveal something about Shakespeare's creative imagination: that any narrative contains within it a world of alternative narratives? Might Shakespeare be suspicious of Desdemona and Cassio, too?

Many years ago a deliberately provocative critic named Howard Felperin made a similar suggestion about *The Winter's Tale*: do we really know that Hermione is not guilty?<sup>3</sup> Her innocence is confirmed by an oracle, but for a Renaissance Christian audience, the deceptiveness of oracles was a given; to believe

in them was to believe in a discredited faith. So at the Globe in 1610, the oracle might have actually seemed evidence confirming Leontes's suspicions. Felperin's suggestion was not intended to rewrite the play, but to unsettle our notions of what we think we know in Shakespeare. After all, the entire resolution of *The Winter's Tale* depends on Leontes's willingness to believe in the miracle of a statue coming to life, a miracle that we know is a lie. Do satisfactory resolutions, then, depend on gullibility, whether the heroes' or the audience's? In *Othello*, we know Iago is not telling the truth, but we only know because he keeps admitting it: how do we assess the veracity of anyone else in the play? This is a continuing issue in *Hamlet*: is the Ghost telling the truth? Hamlet's doubts about the Ghost are both well-founded and culturally justified – Protestant theology denied the existence of ghosts; apparitions were diabolical temptations. The only surprise for an Elizabethan audience might well have been that the ghost turns out to be honest. Much of the action of the play involves setting up a test of the Ghost's story, the production of some credible evidence.

But evidence in Shakespeare is at many critical moments unreliable – tell-tale letters, for example, often turn out to be forged. Should we not expect some of Hamlet's scepticism in *King Lear*, from Gloucester, when presented with a threatening letter purporting to come from his son Edgar, or in *Twelfth Night* from Malvolio finding an extremely unlikely love letter from his mistress Olivia? Why, at the end of *Othello*, is there that litany of documentation, the notes found in Iago's handwriting, the letters found in Roderigo's pocket, that prove Iago's villainy? For whom, by this time in the play, is the issue in doubt? The answer can only be, for Shakespeare. But do the letters really prove anything? Suppose, like Olivia's love letter to Malvolio and Edgar's conspiratorial letter to Edmund, the notes found on Roderigo had been forged by Cassio – not an

inconceivable plot twist, given the surprise endings of *King Lear* or *The Winter's Tale*. Suppose, without knowing it, Iago was on to something.

Audiences take a great deal on faith, and dramatic plotting, especially in comedy, depends heavily on gullibility. The brief scene in *The Merchant of Venice* in which the clown Launcelot Gobbo persuades his old, blind father that the son he has come to Venice to find is dead might be a touchstone for the play's dramatic strategy. Abstracted from its context, the situation is exceedingly painful. The fact that it is here a comic routine says much about the play as a whole. It is no news that sixteenth-century comedy included a good deal of cruelty, but the comedy here seems especially forced. The scene is over almost before it has begun; it is singularly pointless except as an index to family relations in the play's world. The old father is easy to deceive, being blind; the deception leaves him believing he is bereft of the person he cares most about. His situation is a grotesque version of both Shylock's and Antonio's, the only difference being that Gobbo's tragic loss is almost instantly reversible – and even then, Gobbo has difficulty believing that his son Launcelot is not only alive but has actually been the one playing this painful joke. But compare the moment in the trial scene when Portia and Nerissa hear their husbands declare that they would wish their wives dead if that would preserve Bassanio's beloved Antonio – this is presented as both a joke and a justification for Portia's ring trick. Marriage is always a dangerous business in Shakespeare, but it is rarely so openly a power game. There is surely something chillingly cold-blooded about Portia, more than a vestige of her original in *Il Pecorone*, in which the character is a widow who drugs her suitors and then robs them, and only accepts the Bassanio character on his third try.

Let us return to Venice: why are these plays set there? Is Shakespeare's and Jonson's Venice even recognizably Venice?



Shakespeare's source for *The Merchant in Il Pecorone* is set in Venice, which is reason enough for preserving the locale; but Antonio's and Shylock's Venice could easily be London. The only local color, the only place name in the play, is the Rialto, which Shakespeare, like all American tourists, thinks is the name of a bridge, rather than the name of the district in which the bridge is located. Shakespeare's Venice, moreover, has a significant Jewish population, but no ghetto – the Venetian ghetto had been in existence since 1506. In what sense is this Venice?

Its connection with London is especially striking when we consider Shylock. Despite two centuries of editorial attempts to identify Shylock as a biblical name, it is not Jewish, it is unambiguously English, and had been an English surname since Saxon times. Shylock means 'white-haired', like its more common cognates Whitlock and Whitehead, and has never had anything to do with Jews<sup>4</sup>. The other Jews in the play have obviously biblical names – Tubal, Cush, Leah. Critics have racked their brains over this; but Shylock is, like any number of Shakespeare's clowns and grotesques in exotic locales, onomastically English, and the continuing attempt to confine him in what is surely a critical ghetto, reveals more about us than about Shakespeare. To be brief, there are many parallels to the English Shylock. The Navarre of *Love's Labour's Lost* includes Nathaniel and Costard (the most English of apples); all the Athenian workmen in *A Midsummer Night's Dream* have English names – Snout, Bottom, Snug, Quince, Flute, Starveling; the Mediterranean duchy of Illyria, roughly the modern Croatia, is home to the relentlessly English Sir Toby Belch and Sir Andrew Aguecheek; the servants in the Verona of *Romeo and Juliet* are Sampson, Gregory, Peter and Abraham (and no critic to my knowledge has ever claimed that Sampson and Abraham were Jews); the villain in the Sicily of *Much Ado About Nothing*, a world of Pedros, Leonatos, Claudios, Borachios, is Don John. Shakespeare often wanted his

clowns and grotesques to be recognizably English – why is only Shylock’s name a problem for us?

The moneylenders of Shakespeare’s England, moreover, were not the Jews, but were anyone with some extra cash – including Shakespeare’s father, who in 1570 was indicted for charging excessive interest on a loan, and William Shakespeare himself, who in 1609 was suing for repayment of a loan he had made to a Stratford man. The usury deplored by Antonio may be represented by Shakespeare as Italian, but Shylock’s business is as English as his name. If I were hunting for the real Shylock of Shakespeare’s imagination, I would look not in Old Testament genealogies, but in the continuing Elizabethan debates on banking and interest – for example, in Thomas Wilson’s *Discourse Upon Usury* (1572), and more particularly in Richard H. Tawney’s masterful long introduction to the modern edition<sup>5</sup>. The Shylocks of Shakespeare’s world were absolutely ubiquitous; by the end of the sixteenth century they began to be localized in a few groups: goldsmiths, mercers, scriveners. None of these had anything to do with Jews – the association of Jews with usury in England was entirely conventional. Wilson, on the contrary, is convinced that the rise of usury was precisely a function of Protestantism, of Reformation morality and the abandonment of canon law. As Tawney says, “Calvin approached [economic life] as a man of affairs, who assumed, as the starting point of his social theory, capital, credit, large-scale enterprise” (Wilson 1925: 111), and therefore considered borrowing at interest essential. Much of Shylock’s language recalls Puritan rhetoric. Shakespeare has little sympathy with Puritanism, but his distaste for it is not a distaste for outsiders.

If Antonio’s and Shylock’s Venice looks very much like London, Volpone’s Venice might as well be the London of *The Alchemist*. In fact, one suspects that Jonson set the play in Venice not because of anything Italian but precisely to avoid London. Con-

sider the date: the play was written very quickly early in 1606 – Jonson says it took him six weeks. It was being performed at the Globe in the spring, so it would have been written at the latest in February and March, directly in the aftermath of the Gunpowder Plot – the trial of the plotters took place on January 27. Jonson was acquainted with the conspirators, and had been present at at least one of their meetings; when the plot was revealed he was arrested and interrogated, and subsequently served as a government agent to prove his loyalty. Obviously he felt deeply threatened: he had already been in trouble with the law several times. He had killed an actor in a duel in 1598, and escaped hanging by pleading benefit of clergy (that is, by proving that he was literate); during his time in prison he converted to Catholicism. He had recently again served prison time over passages deemed offensive to the court in the play *Eastward Ho*, of which he was a co-author; and in 1604 was called before the Privy Council on charges of sedition related to his play *Sejanus*.

Therefore in a new play produced in the spring of 1606, one would expect Jonson to tread carefully. So the play is set in Venice, but London is in the air. The cast, in addition to its menagerie of Italian animals, includes the three English travelers, Sir Politic Would-Be and his wife, who have been in Venice for some time, and Peregrine, who has recently arrived from London. Early in the play, Peregrine and Sir Politic meet in the Piazza San Marco, the only place name mentioned in the play. Sir Politic is eager for news from home; he has heard “a most strange thing reported” (*Volpone*, Jonson 2011: II. 1. 19) and wants details. The strange thing turns out not to be the Gunpowder Plot, the explosive news that is on everyone’s lips both in the audience and throughout Europe, but that a raven has built a nest in one of the English royal ships. Peregrine doubts that Sir Politic can be serious and wonders whether he is being made fun of, but decides that his countryman really is the fool

that he seems, and duly produces a litany of trivia – a lion gave birth in the Tower of London; porpoises were seen near London Bridge; a whale was sighted at Woolwich; accounts of messages hidden by spies in toothpicks and pumpkins are reported; and much more of the same. It is clear that something is being avoided – Jonson's Venice is the London that dare not speak its name<sup>6</sup>.

As for the Venice of *Othello*, it is even less specific about the city than *The Merchant of Venice* and *Volpone*. Iago is sent to an inn called the Sagittary to fetch Desdemona. That is the only place name mentioned, and it appears to be Shakespeare's invention. The only element we could call realistic in *Othello's* Venice is that the city is a melting pot, a world of outsiders. Cassio is early in the play identified as a Florentine – this is one of the things Iago holds against him; moreover, his given name, Michael, is English. Brabantio's name implies a Burgundian or Netherlandish origin; Iago and Roderigo are Spanish names; but the strangest name of all is Desdemona. This is the only name Shakespeare took from his source in Giraldi Cinthio's *Hecatommithi*, where she is the only named character, and the name appears in the form Disdemona. This invented name – it occurs nowhere else – may derive from the Greek Dis, the god of the Underworld, and daimon, spirit, so Hell-Spirit; or, less melodramatically, from the Greek dys-, bad, and daimon, so ill-fated (as Othello sums her up, "O ill-starred wench", Shakespeare 2002: V. 2. 273) – in either case, the implications of the name are more ominous than romantic, an embodiment of all Othello's worst fears.

Why, in a play that includes so many unproblematic Italian names (Emilia, Bianca, Gratiano, Lodovico, Montano) did Shakespeare import so many foreigners and retain Disdemona from his source? Are its ominous overtones perhaps part of the point; is Desdemona there as a warning of what is to come, the personification of the dangers of elopement and of Othello's

love of danger? “She loved me for the dangers I had passed / And I loved her that she did pity them” (I. 3. 171-72) – this circular love revolves around danger. As for the name Othello, it is Shakespeare’s invention, a diminutive of Otho, and that may have some relevance: the historical Otho’s wife, the notorious and dangerous Poppaea, cuckolded Otho with the Emperor Nero, and eventually divorced him to marry the emperor. Otho was sent off to be governor of Lusitania. A decade later Otho briefly became emperor, succeeding Galba in a coup, but reigned only for three months. He was defeated in battle by the invading Vitellius, and committed suicide as Othello does, by stabbing himself.

It is worth noting that Cinthio’s story is not even set in Venice. It takes place entirely on Cyprus; we are only told that Desdemona’s Venetian family had not wanted her to marry the Moorish captain. The play’s Venice, then, relentlessly unspecific as it is, is all Shakespeare. As for Shakespeare’s Cyprus, it is not clear when the play’s action is imagined as taking place, but by 1606 Cyprus had for 35 years been a Turkish possession. Othello’s victorious sea-battle, if it has any objective correlative at all, is an exercise in nostalgia.

Why are these plays set in Venice? It will be observed that there is nothing straightforward about any of these examples – London audiences are not simply being given a glimpse of a favorite stop on the Grand Tour; these are not travelogues. Quite the contrary: foreign places may be dangerous, but the dangers are home-grown. What Shakespeare and Jonson know about Venice is what they know about London.

## NOTES

<sup>1</sup> I refer readers to the classic historical studies of William J. Bouwsma and

John G. A. Pocock. For a more specific study of Thomas and Lewkenor in relation to Shakespeare and Jonson, the work of David McPherson is detailed and invariably enlightening. See Bouwsma (1968), Pocock (1975), McPherson (1990).

<sup>2</sup> Published as *Volpone, Ein Lieblose Komödie*.

<sup>3</sup> "'Tongue-tied, our Queen?': The Deconstruction of Presence in *The Winter's Tale*", chapter 3 of Felperin (1992).

<sup>4</sup> For the detailed argument, see Orgel (2003: chapter 6).

<sup>5</sup> Wilson (1925).

<sup>6</sup> The case is made in detail by Dutton (2008).

## WORKS CITED

- Bouwsma, William J. (1968), *Venice and the Defense of Republican Liberty*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Dutton, Richard (2008), *Ben Jonson, Volpone and the Gunpowder Plot*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Felperin, Howard (1992), *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Jonson, Ben (2011), *Volpone*, ed. Richard Dutton, The Cambridge Ben Jonson, Cambridge, Cambridge University Press.
- McPherson, David (1990), *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, Newark, University of Delaware Press.
- Orgel, Stephen (2003), *Imagining Shakespeare*, Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Pocock, John G. A. (1975), *The Machiavellian Moment*, Princeton, Princeton University Press.
- Shakespeare, William (2002), *The New Pelican Shakespeare*, eds. Stephen Orgel and Albert R. Braunmuller, New York, Penguin.
- Wilson, Thomas (1925), *A Discourse Upon Usury*, Introduction by Richard H. Tawney, London, Bell.
- Zweig, Stefan (1926), *Volpone, Ein Lieblose Komödie*, Potsdam, G. Kiepenheuer.

MARIA GRAZIA PORCELLI

*Le molte vite di Molière.*  
*Da George Dandin a Monsieur Poirier*

1. *Molière cambia vita*

In un articolo del 1902 Émile Faguet, arbitro del gusto letterario della sua epoca, recensiva il volume di Alexandre Joannidès consacrato alla vita della Comédie-Française<sup>1</sup> dalla sua fondazione fino al 1900 e verificava con rammarico, dati statistici alla mano, una verità non ancora sufficientemente analizzata sul piano critico. Le oscillazioni del gusto dei suoi connazionali rivelavano, infatti, fino a che punto fosse discontinua la programmazione e variabile la selezione delle opere dei massimi drammaturghi dell'età d'oro del Classicismo nelle messe in scena della principale istituzione teatrale parigina. Nell'arco di poco più di due secoli, Regnard batteva Corneille, che ha al suo attivo un corpus quattro volte più esteso. Di Racine si premiava la sua unica commedia, *Les Plaideurs*, messa in scena 1219 volte, contro le 984 di *Phèdre*.

In quanto a Molière, *Tartuffe*, con le sue 2058 rappresentazioni, si distaccava di gran lunga da tutte le altre opere del repertorio, registrando in particolare un picco di gradimento fra il 1851

e il 1891 (552 rappresentazioni). In generale, il teatro comico risultava più amato di quello tragico, il cui declino era legato all'imporsi dei generi misti, che lo avevano privato del suo secolare primato a cominciare dalla seconda metà del Settecento. Lo stesso accadeva per la commedia, che aveva però una via di salvezza. La spiegazione che Faguet proponeva della costante predilezione mostrata verso *Tartuffe* mi sembra racchiudere, a Novecento appena iniziato, una valutazione applicabile alla ricezione del teatro molieriano che, nata con l'Illuminismo, si radicò soprattutto nel XIX secolo. Molière non perde mai la sua centralità nel sistema drammaturgico francese, piuttosto cambia faccia.

Scriveva Faguet: "Il n'y a pas à dire, le *Tartuffe*, à tous les points de vue, comme peinture de caractère et comme peinture de mœurs, car c'est un drame, est bien le chef d'œuvre de Molière" (Faguet 1905: 33). Ci sarebbe poco da ridere in *Tartuffe*, e la ragione del suo gradimento anche oltre i confini del XVII secolo si comprende per il tono e il contenuto seri della commedia. La dissoluzione familiare che vi si consuma, la sofferenza psicologica dei suoi personaggi, l'anticlericalismo, letto soprattutto in chiave antimonarchica, erano tutti elementi perfettamente adattabili a un contesto moderno.

Nella lettura di Faguet, il testo molieriano sarebbe già una prefigurazione del genere creato dalla drammaturgia francese, il dramma borghese di cui Gustave Lanson, nella celebre tesi pubblicata appena un anno dopo l'articolo citato, riconosceva il primo germe nella *comédie larmoyante* e ne indicava la naturale evoluzione nel dramma del Secondo Impero (Lanson 1904: 300). La sua lunga ombra si sarebbe estesa sulla Terza Repubblica, sul *boulevard*, sulla scena naturalista, sul grande teatro nordico. Faguet contestava Lanson su un punto: non La Chaussée, incapace di descrivere la borghesia che pretende di mettere in scena, bensì Molière, nelle sue *grandes comédies* (*Don Juan*,



*Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes* e, naturalmente, *Tartuffe*), volendo disegnare determinati caratteri, ha finito per restituire anche l'ambiente familiare borghese. La definizione del suo eroe non sarebbe completa se non fosse rappresentato fra i suoi simili. Molto più dei successori, sostiene Faguet, Molière riesce a far entrare l'intera famiglia nella trama "légère et simple" delle sue commedie, delineando rapporti autentici fra i membri che la compongono e gli abitanti della casa (Faguet 1905: 163). Nel capitolo a lui dedicato nelle sue *Études littéraires* (s.d.: 275) il critico spiega la complessità dei caratteri molieriani - una novità rispetto alla comicità precedente - nell'intimo *mélange* di comico e tragico dei suoi eroi e nella costruzione degli intrecci, che comunicano costantemente la sensazione che l'avventura andrà a finire male e in effetti, spesso, finisce male davvero per non pochi dei grandi maniaci molieriani.

Nel secolo precedente, l'operazione d'imborghesimento di Molière era stata avviata dalla celebre contestazione rousseauviana della moralità del teatro che contestava appunto Molière prendendo le mosse dal *Misanthrope*. Rousseau, com'è noto, piega verso il "serio" il personaggio di Alceste che per il suo creatore era invece ridicolo (Rousseau 1995: 1810). In ambito illuminista la prospettiva di Rousseau era generalmente condivisa: la resistenza al comico che vi si sviluppa porta a rinnegare la violenza inseparabile dal riso e a espungere da Molière ogni traccia di aggressività. Anche Diderot è allineato sulla posizione di distacco e critica severa nei confronti della ridicolizzazione della borghesia su cui si fonda buona parte della comicità molieriana. L'immoralità di quel modello comico risiede nell'adesione al codice della *honnêteté* che al filosofo appare come pura convenzione, un ideale di virtù astratto e aristocratico. Per il primo teorico del dramma borghese Molière impartisce una magistrale lezione di come il teatro si fa, ma il suo sguardo sul mondo, un secolo dopo, è giudicato inattuale.

Unica voce dissonante è, non a caso, quella di Voltaire che nel *Misanthrope* vede lucidamente una satira e non un dramma:

Enfin, on prendrait la liberté de dire que le *Misanthrope* est une satire plus sage et plus fine que celles de Horace et de Boileau, et pour le moins aussi bien écrite; mais qu'il y a des comédies plus intéressantes, et que le *Tartuffe*, par exemple, réunit la beauté du style du *Misanthrope* avec un intérêt plus marqué (1880: 300).

Molto meno incline ad applaudire le *pièces batârdes*, né tragedie né comédie, che hanno successo solo presso i suoi contemporanei, osserva:

Quand on n'a pas de chevaux, on est trop heureux de se faire traîner par des mulets. Il y a vingt ans que je n'ai vu Paris. On me mande qu'on n'y jouait plus de pièces de Molière. La raison, à mon avis, en est que tout le monde les sait par cœur, presque tous les traits en sont devenus proverbes (1817: 328).

Nell'eclissi di Molière Voltaire registra, *en passant*, anche il manifestarsi di un imminente processo di sacralizzazione e insieme di sterilizzazione di Molière, che nella coscienza collettiva dei francesi inizia a configurarsi non solo come genio del teatro, ma come una sorta di filosofo morale.

L'idea di un Molière animato da ideali e valori borghesi radicalmente opposti, se correttamente analizzati, a quelli praticati dal massimo commediografo classico si svilupperà in modo esponenziale nel secolo successivo, ma si attesta già nella cultura settecentesca, parallelamente alla flessione registrata nel gradimento delle sue opere a teatro. Chamfort, nel suo "Eloge de Molière" (1824: 1) non esita a definirlo cittadino virtuoso, riformatore della sua patria, che in cambio l'ha tradito e sconfessato, lo ha privato dei suoi diritti, ha umiliato il suo genio.

Invita i suoi lettori a scoprire, nascosto dal poeta, il filosofo: “Il est le plus puissant des moralistes” (1824: 17). Se non occupa più un posto centrale nel gradimento del pubblico, Molière si avvia a divenire una sorta di rivoluzionario *ante litteram*.

## 2. Molière romantico

Per la generazione romantica l’ammirazione per Molière è imprescindibile, ma la sua inattualità si percepisce in modo più marcato. Persino Stendhal, che all’origine della sua carriera avrebbe desiderato essere un drammaturgo alla maniera di Molière, registra la difficoltà che il suo teatro incontra nella ricezione del pubblico e prova anche a spiegarne il perché:

La cour de Louis XIV, pour qui sait la voir, ne fut jamais qu’une table de pharaon. Ce fut de telles gens que, dans l’intervalle de leurs parties, Molière se chargea d’amuser. Il y réussit comme un grand homme qu’il était, c’est à dire d’une manière à peu près parfaite. Les comédies qu’il présentait aux courtisans de l’homme-roi furent probablement les meilleures et les plus amusantes que l’on pût faire pour ces sortes de gens. Mais en 1825, nous ne sommes plus ces sortes de gens. L’opinion est faite par des gens habitant Paris, et ayant plus de dix mille livre de rente et moins de cent. Quelque fois la *dignité* des courtisans de Louis XIV se trouva choquée même de l’imitation gaie de ce qu’il y avait de plus ridiculement odieux à leurs yeux: un marchand de Paris. *Le Bourgeois gentilhomme* leur parut *affreux*, non pas à cause du rôle de Dorante, qui aujourd’hui ferait frémir MM. Augier, Lemontey et autres censeurs, mais tout simplement parce qu’il était dégradant et dégoûtant d’avoir les yeux fixés si longuement sur un être si abject que M. Jourdain, sur un marchand (Stendhal 1928: 291).

Nessuno sembra più disposto a lasciarsi toccare da un tipo di comicità che nasce dallo scontro fra raffinati aristocratici e

borghesi *parvenus*. Neppure si è disposti a ridere di una delle più scontate convenzioni della commedia classica, l'opposizione fra vecchi e giovani: "On siffle l'*Avare* de Molière (7 février 1823) parce qu'un fils manque de respect à son père" (Stendhal 1928: 48).

Padri e figli, nel modello familiare ormai vigente, intrattengono relazioni più complesse e la paternità si mostra, a teatro, con un volto severo ma mai ostile.

Théophile Gautier, come Stendhal, pensa che Molière sia divenuto inaccessibile allo spettatore moderno. Osserva il palcoscenico e con uno sguardo da drammaturgo, potremmo dire, da proto-regista, individua con chiarezza il motivo di quella incomprensione nel fallimento della resa scenica. Lo stile recitativo impostosi sulle scene ufficiali occulta la radice più autentica della comicità molieriana, quella farsesca.

Il 26 marzo 1838, recensendo *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, scrive:

Cette charmante bouffonnerie n'a pas été comprise le moins du monde, le public a murmuré à beaucoup d'endroits, et il ne s'en est pas fallu de l'épaisseur d'un cheveu que l'on ne sifflât Molière, le dieu de la comédie; il est vrai que les acteurs ont fait tout leur possible pour être parfaitement détestables; ils y ont réussi à souhait (Gautier 2007: 435-36).

Messo in scena come se fosse Marivaux, ripulito della vivacità linguistica, piegato al gusto del pubblico contemporaneo di Dumas père, e di Hugo, Molière fallisce, secondo il geniale critico teatrale, perché tradito nell'espressività della sua lingua. Il taglio degli intermezzi, dei *ballets*, dello scatenamento del potenziale sovversivo legato alla comicità popolare fu regolarmente applicato alle grandi commedie. Il repertorio più esplicitamente farsesco, come fa notare Gautier e come Baudelaire

criticherà duramente, non solo è poco rappresentato, rischia addirittura di non essere più compreso<sup>2</sup>. Solo nel Novecento una radicale inversione di tendenza riporterà in scena l'anima nera di Molière.

En effet, cette manière large, ferme, nette, sans petite recherche, qui va droit au but; cette touche caractéristique et magistrale, doivent choquer à tout instant les susceptibilités d'un auditoire accoutumé aux façons prétentieuses et minaudières du *vaudeville* de M. Scribe; le public a le goût sincère de la médiocrité propre et luisante; il préférera toujours M. Dubufe<sup>3</sup> et M. Scribe à Michel-Ange de Caravage et à Molière, ces maîtres entiers et francs jusqu'à la rudesse (Gautier 2007: 491-92).

L'accostamento di Molière a Caravaggio, nella sua forzatura, è rivelatore del processo di mitizzazione<sup>4</sup> al quale, fin dalla sua morte, ma soprattutto nell'età dell'eroismo negativo caro alla cultura romantica, fu sottoposto quello che si era trasformato, nell'immaginario francese, in un genio incompreso e perseguitato. Questo Molière rivive in un gran numero di opere teatrali nelle quali diventa personaggio e incarna invariabilmente il dissidio fra arte e vita, la difficoltà dell'arte a imporsi nella lotta contro i pregiudizi, le calunnie, le invidie, la corruzione e l'ipocrisia (Kowzan 2005: 349-54).

Una conferma dell'inattualità di Molière si coglie in negativo nel sostanziale fallimento dell'unico tentativo di ripresa del suo stile comico. Alfred de Musset è il solo esponente di spicco della generazione romantica a tentare dichiaratamente di far rivivere la commedia molieriana. Riprendendo *clichés* già consolidati (il genio sregolato, il radicalismo anticlericale, la vita privata scandalosa), Musset stabilisce, fra le sue commedie e quelle molieriane, una circolarità che si coglie, come ha evidenziato Sylvain Ledda, soprattutto stilisticamente: nella

scelta degli intrecci, nella rappresentazione del conflitto generazionale, nella definizione dei caratteri, nell'oscillazione del ritmo, nell'alternanza e nella durata delle battute (Ledda 2012: 235-47). Ambientato in un tempo astratto, con personaggi dai nomi convenzionali, il teatro mussettiano, nel suo anacronistico rispetto delle rigide convenzioni del classicismo (a iniziare da quella delle tre unità) sembra far rivivere il dinamismo, l'essenzialità, la spietatezza di molti capolavori molieriani. Non riesce però a essere fedele nei contenuti. Il primo piano assegnato alla coppia erotica appartiene a una sensibilità più moderna e discende da un diverso modello di commedia, quella psicologica marivaudiana. La drammaturgia mussettiana, troppo distante dalla moda imperante del dramma romantico, fu perciò, nella sua epoca, generalmente incompresa e ha ottenuto il dovuto riconoscimento solo un secolo dopo. Nella famosa, tenera composizione *Une soirée perdue* Musset s'identifica nel suo illustre padre teatrale, assistendo a una fallimentare rappresentazione del *Misanthrope*, commedia quanto mai appropriata alla circostanza (Musset 1957: 389-91).

J'admirais quel amour pour l'âpre vérité  
 Eut cet homme si fier en sa naïveté,  
 Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,  
 Quelle mâle gaieté, si triste et si profonde  
 Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer!

Dal riso al pianto: Molière cambia maschera.

### 3. Molière in borghese

Conclusa in modo fallimentare la stagione del dramma romantico e ripresa con vigore la strada del realismo, Molière torna a risalire nel gusto del pubblico del Théâtre-Français, che dal 1821 è stato battezzato dai suoi attori "Maison de Molière".

Garante del ritorno a una forma aggiornata della *haute comédie* non può che essere Molière. Un'efficace raffigurazione plastica del nuovo mito molieriano è perfettamente espressa dalla Fontaine Molière, innalzata nella rue Richelieu nel 1844 su disegno dell'architetto Visconti<sup>5</sup>. Nel monumento, ai lati dell'imponente figura dell'artista, sono presenti due allegorie femminili scolpite da Pradier: accanto alla *comédie légère* trova posto la *comédie sérieuse* che rivendica il suo diritto a far parte della famiglia. Molière, insomma, è diventato nume tutelare del genere teatrale più tipicamente borghese, costretto, un po' come la classe che l'ha prodotto, a prendere le distanze sia dall'eroismo sublime e suicidario del dramma romantico, sia dal rischio di leggerezza e di volgarità perennemente insito nel *vaudeville*<sup>6</sup>.

Per il teatro del Secondo Impero ripartire da Molière è una necessità dettata dal verificarsi di un passaggio nella storia della drammaturgia francese che ha due questioni da risolvere. Innanzitutto deve ritrovare un legame con il presente, tornare allo studio della società e dei costumi contemporanei, trasmettere valori morali; ma deve riuscire a farlo interessando e coinvolgendo il pubblico, recuperando, dopo la programmatica distruzione delle convenzioni più sacre della drammaturgia classica praticata dai romantici nel nome di Shakespeare, quella regolarità connaturata allo spirito più autentico del teatro francese, basato sul dinamismo e sulla sobrietà. Si torna, dunque, alle unità. L'azione, condotta dai sei canonici personaggi previsti dalla convenzione, si sviluppa in un solo giorno, in un solo spazio, non prevede azioni parallele. L'intreccio riprende il sopravvento, così come lo studio dei caratteri. Si descrivono realisticamente l'ambientazione familiare borghese, le sue abitudini, i suoi gusti. In quella cornice si mostrano le trasformazioni dei rapporti tra le classi, del conflitto tra le generazioni, tra conservazione e progresso, sempre ideologicamente risolti grazie alla formula del compromesso, politico, economico, erotico.

Gli epigoni più diretti e vicini a Molière (Baron, Dufresny, Lesage), come anche quelli della generazione successiva (Destouches, Collé, Sedaine, La Chaussée), avevano onestamente riconosciuto di non poter aspirare nemmeno a imitarlo degnamente<sup>7</sup>. In questa fase gli autori provano invece più coraggiosamente a istituire con Molière un legame di tipo essenzialmente drammaturgico.

Esempi di riprese molieriane si rintracciano anche nel teatro dichiaratamente comico, dove il riuso potrebbe apparire più giustificato. In un *vaudeville* in un atto di Labiche, *Le Misanthrope et l'Auvergnat* (1852), il burbero misantropo è indotto a recedere dalla sua scelta di escludersi dal mondo quando si accorge che rischia di compromettere la felicità della donna amata. Labiche non intende certo "rifare" Molière, ma la sua piccola commedia fa comprendere come, in coincidenza della rinascita della *comédie de mœurs*, le trame molieriane divenute proverbiali formino un repertorio pronto a essere utilizzato per far rivivere con immediatezza caratteri e situazioni ormai sedimentati nell'immaginario del pubblico grazie all'esercizio privato della lettura, all'educazione scolastica, alla conversazione, agli usi linguistici, sia letterari, sia, come Voltaire aveva già notato, della lingua parlata.

Più interessanti sono però casi in cui il ricorso a Molière va oltre la citazione e ci si pone programmaticamente in una linea di continuità diretta con il suo teatro, quasi a lasciar intendere che riguardo a certi argomenti, per i drammaturghi dell'età del realismo, dopo Molière, non si possa che "riscrivere" Molière. Il suo modello riaffiora regolarmente nell'inconscio teatrale francese come un istinto vitale a ritrovare un'identità nazionale impermeabile alle mode. Il confronto non si pone sul piano dello stile, ma nella contestualizzazione del suo repertorio sullo sfondo di un nuovo panorama sociale.



È quanto si propone di fare Émile Augier in *Le Gendre de Monsieur Poirier*, uno dei massimi successi della storia del teatro francese del Secondo Impero<sup>8</sup>.

Il dramma di Augier andò in scena a Parigi, al Gymnase Dramatique, l'8 aprile 1852. Accolto al Théâtre-Français nel 1864, fino al 1950 l'opera vi fu messa in scena 803 volte. Oggi dimenticato, nella classifica delle settanta *pièces* più rappresentate nel massimo teatro parigino, occupava, fino alle sue ultime rappresentazioni, il trentanovesimo posto, precedendo opere che oggi ci appaiono a giusta ragione esteticamente più significative come *Polyeucte* di Pierre Corneille, o *Les Fausses Confidences* di Marivaux.

Il titolo avrebbe dovuto essere, inizialmente, *La Revanche de George Dandin*, l'intenzione era quella riprendere e aggiornare una delle più apparentemente anacronistiche commedie del suo repertorio. In *George Dandin* (1669), com'è noto, il protagonista, ricco e incolto borghese, subisce cocenti umiliazioni dalla moglie e dai suoceri aristocratici disposti a sfruttarne il denaro ma determinati a non ammetterlo nel loro mondo. Ma nella fase storica del trionfo della borghesia, perché far rivivere, in chiave di rivincita, uno scontro di classe che la Rivoluzione ha reso del tutto inattuale?

Ambientata retrospettivamente nel 1846, *Le Gendre de Monsieur Poirier* mette in scena, come nel suo antecedente secentesco, una *mésalliance* spostata sul finire della Monarchia di Luglio. Lo squattrinato marchese Gaston de Presle ha sposato la timida Antoinette, figlia del ricco commerciante Poirier, "un George Dandin à l'état de beau père". La firma del contratto di matrimonio ha esaurito ogni forma di rapporto fra Gaston e la giovane moglie, che egli snobisticamente trascura, giudicandola inadeguata alla condizione di marchesa. Rispetto al modello molierano, i ruoli sono invertiti. Nel secolo della borghesia

trionfante, la seduzione esercitata dall'aristocrazia colpisce più facilmente suggestionabili fanciulle per un valido motivo. L'ereditiera, come la classe che rappresenta, è simbolo di fecondità biologica ed economica, porta nuovo denaro e nuovo sangue da infondere in un partner isterilito, impoverito, politicamente evirato, psicologicamente regressivo. Gaston, come l'Angélique molieriana, appare capriccioso e opportunista. È un adultero e, in apertura di scena, sta per battersi in duello per difendere l'onore della sua amante, incurante dell'umiliazione cui sottopone la moglie.

Il legame principale, come evidenzia il richiamo al personaggio molieriano, sembra essere, per Gaston, quello con il suocero, verso il quale egli nutre un sentimento misto di disprezzo sociale e di rispetto economico. Cifre per l'epoca enormi gli sono state versate per pagare i suoi debiti e per la dote di Antoinette, ma quello che Gaston vuole ottenere dal suocero è il simulacro della sua nobiltà perduta: il castello della sua famiglia. Pur detestandosi, di fatto Gaston e Poirier dipendono l'uno dall'altro: come si viene a scoprire, più che nobilitare la figlia, l'astuto commerciante intende nobilitare se stesso. Aspira, infatti, al titolo di barone per far parte della camera dei Pari. Il suo snobismo fuori luogo è uno dei tanti riusi del repertorio molieriano che fa da sfondo alla stesura del dramma: oltre *George Dandin*, il *Bourgeois gentilhomme* entra per molti versi nella costruzione del protagonista.

L'intreccio è bloccato dall'arroccarsi di Gaston nel regressivo ricordo di una gloria tramontata, dal rifiuto di prendere atto della realtà, e dalla protervia di Poirier, che lo ricatta minacciandolo di privarlo dei privilegi che solo il suo denaro può ancora garantirgli. La "rivincita" consiste nel colpire Gaston proprio sul piano simbolico, nell'annientare la sua illusione di una sorta di personale restaurazione distruggendo il castello. Persa la speranza di nobilitarsi, il suocero minaccia, in una tirata vio-

lenta che sembra anticipare quella del Lopachin del *Giardino dei ciliegi*, di comprare e radere al suolo il castello trasformandolo in un redditizio investimento immobiliare. Ipocritamente, si appropria, per l'occasione, di un lessico da vecchio rivoluzionario:

POIRIER: Oui, oui, la bande noire a bon nez, et j'espère qu'avant un mois, ce vestige de la féodalité ne souillera plus le sol d'un peuple libre. Sur son emplacement, on plantera des betteraves; avec ses matériaux, on bâtira des chaumières pour l'homme utile, pour le laboureur, pour le vigneron; le parc de ses pères on le rasera, on le sciera en petits morceaux, on le brûlera dans la cheminée des bons bourgeois qui ont gagné de quoi acheter du bois [...] (IV, 1).

Alla perdita del castello, Gaston vede aggiungersi la rovina economica (il suocero gli taglia letteralmente i viveri) e il disonore. Si ritrova a citare, ma su un tono patetico, il suo comico antenato:

GASTON: Tu l'as voulu, marquis de Presle! Est-ce assez d'humiliations! Ah! Madame de Montjay! En ce moment, mon sort se décide. Que vont-ils me rapporter? Ma condamnation ou celle de cette infortunée? La honte ou le remords? Et tout cela pour une fantaisie d'un jour! Tu l'as voulu, marquis de Presle, tu l'as voulu (III, 10).

In questo caso, il disonore non riguarda le corna, come per Dandin, nella cui situazione si viene piuttosto a ritrovare Antoinette. Il dilemma cui lo sottopone Poirier ha un'altra finalità: rinunciare al duello in difesa dell'amante, conservare il benessere economico, imborghesirsi, entrare finalmente nel tempo presente, ammettere, insomma, che il mondo è cambiato, o sacrificare tutto e restare fedele ai fantasmi del passato. Tutto lascerebbe pensare che la rivincita si sia consumata.

A distanza di due secoli, però, lo snobismo di Monsieur Poirier, sebbene più minaccioso di quello di Monsieur Jourdain, non appariva meno ridicolo al pubblico del Gymnase Dramatique. La borghesia del Secondo Impero, come quella dei tempi di Molière, non s'identificava in quel volgare *parvenu*. In Augier il ricco commerciante è distante non solo dalla classe a cui ambisce di appartenere, ma anche da quella cui appartiene già. Lungi dal realizzarsi, la rivincita di George Dandin fallisce. Ciò che Augier mette in scena è piuttosto il contrario di una rivincita. È l'ammissione, per quanto vissuta sul piano simbolico, di una sconfitta. Vittoriosa ovunque, la borghesia sembra rimpiangere ciò che ha distrutto. Il castello è l'oggetto del desiderio che regola nel dramma l'opposizione fra le due classi: rappresenta il tempo, un valore la cui assenza la borghesia vive come una menomazione e che per l'aristocrazia è l'ultimo, inalienabile, privilegio.

Ma non tutte le ambizioni sono, nella famiglia Poirier, di segno negativo. Per il capofamiglia il titolo nobiliare è un vuoto simulacro che gli darà un'opportunità in più, per sua figlia è, al contrario, un valore pieno. La vera reincarnazione di George Dandin, l'artefice della rivincita, è, contro ogni apparenza, Antoinette Poirier, cui spetta il compito drammaturgicamente di maggiore responsabilità: guidare la trama verso un finale. Se nel contesto che ispirava *George Dandin* nessuna mediazione era né opportuna né necessaria fra i due contendenti, nel *Gendre de Monsieur Poirier* Antoinette può patteggiare, con argomenti ben più efficaci di quelli del padre, la sua personale promozione di classe e far valere la propria soggettiva nobiltà morale quanto quella atavica del sangue.

Nel momento della massima umiliazione di Gaston lo sguardo del pubblico, che nei primi due atti poteva averlo giudicato severamente, si è definitivamente distratto da quel meschino borghese inadeguato e ridicolo e, proprio come avveniva in Molière, piuttosto che interessarsi al suo più diretto equivalen-

te in scena, sposa la prospettiva di Antoinette e si riconosce nel personaggio del giovane marchese. Ottenuta dal marito la prova d'amore che gli richiedeva, Antoinette lo spinge ad affrontare onorevolmente il duello: "Va te battre!".

Jules Janin, critico fra i più brillanti della sua epoca, recensendo lo spettacolo colse perfettamente l'umore della platea:

Je ne saurais vous dire en ce moment l'étonnement, l'angoisse et la douleur de la salle entière... Un seul regard brillait dans tous ces yeux! un seul cri remplissait ces poitrines! C'était le regard et le cri de la foule attentive au *Cid* naissant, c'était cette éternelle voix de l'honneur des âmes françaises, cette vaillance innée, intime, extrême en toutes choses... Et chacun trouvait que M<sup>me</sup> Presle était trop vengée, et chacun prenait en pitié le jeune homme ainsi désarmé. Quoi! Il ne se battra pas? Quoi! Il fera des excuses? Quoi donc! Il va arracher lui-même cette dernière parure de son blason? Quoi! Fouler aux pieds tant d'habitudes de son rang, de son de son nom, de sa caste, et donner ce démenti cruel aux traditions de sa maison? (Janin 1877: 128).

Tutti schierati, dunque, dalla parte di un giovane ozioso e adultero, dilapidatore di fortune, sprezzante e orgoglioso, ma dal fascino intatto, che finalmente rivolge lo sguardo verso la borghese che ha sposato e compie il gesto che lei attende da sempre: un riconoscimento, uno sguardo che ha smesso di essere ironico e si è fatto serio. Man mano che il personaggio di Antoinette cresce d'importanza il potere di Poirier sull'intreccio cala drasticamente. Come un Arnolphe raggirato proprio dalla *ingénue* che aveva creduto di manipolare a suo piacimento, il vecchio commerciante deve arrendersi all'emancipazione di questa reincarnazione di Agnès, che ha pagato i nuovi creditori usando il denaro della sua dote in pura perdita, ha offerto elemosine, per dare lustro al nome del marito, ha bruciato la lettera che provava l'adulterio, accetta la logica del duello d'onore,

la cui pratica, benché punita dalla legge almeno dai tempi di Richelieu, non incontrava che deboli resistenze morali nell'opinione pubblica della Francia postrivoluzionaria. La conquista dell'amore di Gaston passa attraverso l'adesione incondizionata ai valori in cui egli crede ancora e nel tradimento di quelli paterni. Oppone sistematicamente la sua volontà di piacere al marito all'interesse economico e morale che dovrebbe dettarle la sua appartenenza di classe.

Antoinette, come Dandin, porta in scena l'ambizione della sua classe a indossare abiti che non le appartengono, ma riesce nel suo obiettivo senza risultare per questo ridicola. Il suo è, sostanzialmente, un apprendistato. Lo esplicita con parole inequivocabili già nel secondo atto quando, tentando con il marito un goffo approccio seduttivo, allude all'assenza di una vita sessuale fra i due sposi:

Je ne me fais pas d'illusion sur moi-même, je sais tout ce qui me manque pour être digne de vous... mais, si vous vouliez prendre la peine de diriger mon esprit, de l'initier aux idées de votre monde, je vous aime assez pour me métamorphoser (II, 4).

Antoinette non somiglia in nulla alle aristocratiche amiche del marito, ma cerca di attuare una metamorfosi che la renda simile a loro. Una pulsione più profonda motiva l'origine del suo amore:

ANTOINETTE: [...] Comment dire à Gaston que ce n'est pas son titre qui m'as plu, mais la grâce de ses manières et de son esprit, son humeur chevaleresque, son dédain des mesquineries de la vie? Comment lui dire enfin qu'il est l'homme de mes rêveries [...]? (I, 5).

E rivela infine la reale natura del suo desiderio: appartenere a un altro tempo.

ANTOINETTE. Ce n'est pas seulement un mari, c'était un maître, dont j'aurais été fière d'être la servante. Je ne l'aimais pas seulement, je l'admiraïs comme un représentant d'un autre âge [...] (IV, 2).

Antoinette rimpiange, come il pubblico osservato da Janin, un passato eroico e cavalleresco, non contaminato dalla meschinità del quotidiano *train de vie* borghese nel quale è stata educata.

Il dramma di Augier, che intendeva rappresentare l'avvenuto rovesciamento delle posizioni nello scontro fra le due classi nemiche, svela invece la sopravvivenza di una gerarchia di valori che nella convenzione teatrale sembra non essersi per niente modificata.

Solo che, nella realtà dei fatti, le cose non stavano più così. La rilevanza sociale dell'aristocrazia nell'età del Secondo Impero non autorizzerebbe la rappresentazione di una classe oziosa e parassitaria che patteggia con la borghesia lo stile in cambio della rendita. Nella seconda metà del XIX secolo la nobiltà non è esclusa dal potere economico: le più importanti proprietà terriere sono nelle sue mani, possiede ancora ingenti patrimoni finanziari, industrie metallurgiche e minerarie, rappresenta il 38% dei maggiori azionisti della Banque de France. È inoltre ben installata, se non nelle alte sfere dell'apparato dello stato, nelle sue istituzioni più rappresentative: la diplomazia e l'esercito<sup>9</sup>.

In scena, però, sopravvive l'archetipo ormai radicato di una classe affascinante ed estenuata, impoverita, ma prestigiosa, ideale modello di vita. Sul piano simbolico, insomma, l'aristocrazia francese, sconfitta da tre rivoluzioni, esercita ancora un dominio immaginario sulla borghesia che quelle rivoluzioni le ha combattute e vinte. In comune con l'antecedente secentesco, ma in modo ben più contraddittorio e nient'affatto ridicolo, i borghesi, in questo dramma fin troppo didascalico, sono in sin-

tonia con l'immaginario del loro secolo e non con la sua ideologia. Il desiderio di Antoinette di essere riconosciuta e accettata in un mondo non suo mette a nudo l'incapacità strutturale della "classe di mezzo", come ha spiegato Franco Moretti, a riconoscersi borghese e a definirsi tale (2017: 8-11).

Nell'antecedente secentesco, il sogno è condannato in partenza. Quella di Dandin è più una farsa che una commedia. Prova ne sia che, nella sua struttura, diversamente da quanto prevede uno schema ricorrente nel suo teatro, Molière non introduce il personaggio del *raisonneur*, risorsa teatrale necessaria a distinguere con chiarezza il principio di realtà a cui si attengono sia l'autore che il suo pubblico. Contrastando l'irragionevolezza dei maniaci, questa fondamentale funzione teatrale parla con la voce del buon senso, facendo per opposizione risaltare la follia del protagonista. Dandin fa eccezionalmente tutto da solo: a tal punto è evidente l'insostenibilità della sua posizione. Riprendendo, infatti, un effetto comico tipico della farsa si sdoppia nel suo alter ego morale e si dà la lezione da sé:

GEORGE DANDIN: [...] George Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde. Ma maison m'est effroyable maintenant, et je n'y rentre point sans y trouver quelque chagrin (I, 1).

GEORGE DANDIN: [...] Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien, et vous voilà ajusté comme il faut; vous avez justement ce que vous méritez (I, 7).

Il *raisonneur* torna a rivestire un ruolo di primaria importanza nel teatro moraleggiante del Secondo Impero ed è sempre strategicamente presente in Augier. Nel *Gendre de Monsieur Poirier* ce ne sono addirittura due. Il primo è il duca di Montmeyran, doppio di Gaston, che si è riabilitato entrando nell'esercito e



spostando sulla più moderna nozione di patriottismo l'investimento affettivo in altri tempi riservato al re. Valoroso eroe sui campi di battaglia, ha convertito l'onore dei duelli nella difesa della Francia. Potrebbe essere un esempio per Gaston, ma il suo compito, nell'intreccio, consiste nell'esibire una galante ammirazione nei confronti di Antoinette, risvegliando attraverso un meccanismo di triangolarità del desiderio l'improvviso interesse del marchese verso la moglie.

Più strategico è il ruolo di Antoine Verdelet, doppio positivo di Poirier. Suo coetaneo, suo socio in affari, padrino di Antoinette, che porta dunque il suo nome, scapolo, esercita una sorta di paternità sostitutiva: condivide le scelte della sua figlioccia e all'amico rimprovera passioni pericolose e inadeguate come lo snobismo e l'ambizione politica.

POIRIER: Je te dis, moi, que le commerce est la véritable école des hommes d'état. Qui mettra la main au gouvernail sinon ceux qui ont prouvé qu'ils savaient mener leur barque?

VERDELET: Une barque n'est pas un vaisseau, un batelier n'est pas un pilote, et la France n'est pas une maison de commerce (I, 4).

Poirier deve stare al suo posto, per Verdelet. Dalla parte dei giovani, compie anche lui un atto di sottomissione volontaria alla vecchia Francia *ancien régime*. Con un colpo di scena finale rivela di essere il nuovo proprietario del castello degli avi di Gaston e ne fa dono alla sua pupilla, perché diventi la castellana di Presle. Si ritirerà dal commercio e andrà a vivere con loro in campagna, per far fruttare la terra e praticare quello che lui stesso definisce un "métier de gentilhomme".

Con un rovesciamento radicale della situazione di partenza, Poirier perde la speranza del titolo, la figlia<sup>10</sup> l'amico. Esce di scena umiliato e solo borbottando fra sé e sé come molti dei ma-

niaci molieriani, che anche sconfitti non smettono di coltivare i loro sogni infantili:

POIRIER: Oui, oui. (*à part*) Nous sommes en mil huit cent quarante-six; je serai député de l'arrondissement de Presle en quarante-sept, et pair de France en quarante-huit (IV, 4).

Il Quarantotto, quando il dramma va in scena e come il pubblico sa bene, non farà che rendere ancora più irrealizzabili i sogni di gloria del ridicolo Poirier.

*Le Gendre de Monsieur Poirier* ha rivelato dunque la persistenza di un modo convenzionale di rappresentazione dei rapporti fra aristocrazia e borghesia che contraddice quanto affermato sul piano delle intenzioni: l'affermazione cioè della piena vittoria dei Dandin per merito dei Poirier.

L'enorme successo del dramma, estesosi fino al Novecento pieno, è merito della scorrevolezza della trama e della sua compattezza, della definizione chiara dei caratteri, dell'alternarsi equilibrato di scene divertenti e di altre commoventi, di una sicura prassi drammaturgica che rivela, come la maggior parte dei drammi Secondo Impero, il suo innegabile debito verso il lascito molieriano.

È l'ultimo segmento di vita teatrale assegnato al padre della commedia.

Nella Terza Repubblica l'esigenza dominante sarà quella di creare un canone nazionale che dia sostanza agli ideali di quella che è, di fatto, la prima vera repubblica della Francia moderna, essendosi le prime due estinte piuttosto in fretta. Un nuovo Molière si affaccerà sulla scena, e sarà una scena politica. Ritournerà di moda Alceste e, come nell'età dell'Illuminismo, il suo radicalismo diventerà ora una bandiera ideologica. Francisque Sarcey, il critico più influente dell'epoca, lo descrive così:

En théologie, Alceste sera un grand hérésiarque; en politique, un républicain, ou tout au moins un révolutionnaire. [...] Alceste est le premier et le plus radicale des républicains. Je vous dis qu'Alceste est, dans cette cour de Louis XIV, le type du révolutionnaire et du républicain. Son esprit logique et son mépris des préjugés les plus respectables, le mèneront là, s'il les applique jamais à la politique. [...] Proudhon, qui eût répudié Figaro, est un petit-fils d'Alceste (Sarcey 1900: 96).

Il sipario del teatro e quello del secolo calano, così, sul drammaturgo prediletto di Luigi XIV, del sovrano assoluto per eccellenza. Per il bene della nazione Molière fa propaganda politica e si converte al socialismo.

## NOTE

<sup>1</sup> L'importante studio di Joannidès, *La Comédie-française de 1680 à 1900*, ebbe un'eco molto ampia per l'originalità del taglio e la ricchezza dei dati forniti (Joannidès 1904).

<sup>2</sup> Le osservazioni di Gautier su Molière sono state analizzate da Berthier (Berthier 2012).

<sup>3</sup> Claude-Marie Dubufe (1790-1864) fu un pittore apprezzato come ritrattista.

<sup>4</sup> Le molte leggende che fondano il mito molieriano sono state recentemente ricostruite e interpretate da Georges Forestier nella ricca monografia consacrata alla vita privata di Molière, su cui si è esercitata una grande e non sempre benevola curiosità, ma di cui esistono poche fonti sicure (Forestier 2018).

<sup>5</sup> Realizzata grazie alla prima sottoscrizione nazionale della storia francese, la Fontaine Molière fu anche il primo monumento dedicato a un esponente della società civile.

<sup>6</sup> La "serietà" del Molière messo in scena nel corso dell'Ottocento trova un preciso riscontro nel taglio programmaticamente applicato agli intermezzi, ai *ballets*, alle digressioni farsesche, alle scene di puro

intrattenimento che erano state parte essenziale delle *grandes comédies* e determinanti nel gradimento della corte e del pubblico al tempo della loro creazione. Il Molière farsesco fu difeso unicamente da Baudelaire, che riconobbe invece in quel riso feroce e trasgressivo l'essenza della sua comicità (Baudelaire 1962: 256).

<sup>7</sup> Nella *préface* alla sua fortunata commedia *Le Glorieux*, Destouches si scusa del successo riportato in un genere teatrale per il quale conia la definizione di *comédie nouvelle*, nuova poiché mescolava il comico e il serio trasgredendo così i confini della commedia tradizionale. Destouches si fa interprete del senso d'inadeguatezza che tutta la sua generazione avverte nei confronti di Molière: "Toute la gloire dont je puisse me flatter, c'est d'avoir pris un ton qui a paru nouveau, quoique après l'incomparable Molière il semblât qu'il n'y eût point d'autres secrets de plaire que celui de marcher dans ses traces. Mais quelle témérité de vouloir suivre un modèle que les auteurs les plus sages et les plus judicieux ont toujours gardé comme inimitable! Il ne nous a laissé que le désespoir de l'égalier; trop heureux si, par quelque route nouvelle, nous pouvons nous rendre supportables après lui!" (1972: 566).

<sup>8</sup> Coautore del testo era Jules Sandeau, spesso in coppia con Augier. *Le Gendre de Monsieur Poirier*, prassi alquanto frequente nel teatro francese dell'Ottocento, era un parziale riadattamento di un suo romanzo *Sacs et parchemins* (1851).

<sup>9</sup> Alain Guillemin ha condotto un'illuminante ricognizione delle posizioni occupate dall'aristocrazia francese fra la fine della Restaurazione e la Terza Repubblica. Nel 1848, l'82% dei membri della Camera dei Pari è nobile; fino al 1870 il 38% dei generali di divisione e il 35% dei generali di brigata è di estrazione aristocratica. Fra il 1800 e il 1865, 92 dei 272 ufficiali addetti alla riscossione delle imposte sono di estrazione nobiliare, 48 di loro provengono da famiglie dell'*ancien régime* (1988: 68-69).

<sup>10</sup> Pierre Danger ha ipotizzato la presenza di una poco verosimile segreta rivalità erotica fra Gaston e Poirier, che nutrirebbe un amore incestuoso nei confronti della figlia (1998: 103).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Augier, Émile (1889), "Le Gendre de Monsieur Poirier", *Théâtre complet*, Paris, Calman-Levy, vol. 3.
- Baudelaire, Charles (1962), *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, ed. a cura di Henri Lemaître, Paris, Garnier: 241-63.
- Berthier, Patrick (2012), "Molière dans le feuilleton de Théophile Gautier", *Ombres de Molière: naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII siècle à nos jours*, ed. a cura di Martial Poirson, Paris, Armand Colin: 211-33.
- Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de (1769), "Éloge de Molière", *Œuvres complètes*, Paris, Chaumerot, 1824, vol. 1: 1-31.
- Danger, Pierre (1998), *Émile Augier, ou Le théâtre de l'ambiguïté*, Paris, L'Harmattan.
- Destouches, Philippe Néricault (1732), "Le Glorieux", *Théâtre du XVIII siècle*, Paris, Gallimard, 1972, vol. 1.
- Faguet, Émile (s.d.), *Études littéraires. Dix-septième siècle*, Paris, Boivin: 261-93.
- (1905), *Propos de théâtre*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- Forestier, Georges (2018), *Molière*, Paris, Gallimard.
- Gautier, Théophile (2007), "Critique théâtrale", *Œuvres complètes*, ed. a cura di Alain Montandon, Paris, Champion, vol. 1.
- Guillemin, Alain (1988), "Nobles oisifs, bourgeois laborieux et rentiers honorables: loisirs et classes sociales dans *Le Gendre de Monsieur Poirier*", *Les noblesses européennes au XIX siècle*, eds. École Française de Rome; Centro per gli studi di politica estera e opinione pubblica dell'Università di Milano, Roma-Milano-Paris, École Française de Rome-Università di Milano-diff. de Boccard: 59-79.
- Janin, Jules (1877), *Critique dramatique*, Paris, Librairie des Bibliophiles, vol. 4.
- Joannidès, Alexandre (1904), *La Comédie-française de 1680 à 1900*, Genève, Slatkine, 2013.

- Kowzan, Tadeus (2005), "Molière comme personnage de théâtre du XVII au XX siècle", *Dixseptième siècle*, 277: 349-54.
- Ledda, Sylvain (2012), "Musset et Molière", *Ombres de Molière: naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII siècle à nos jours*, ed. a cura di Martial Poirson, Paris, Armand Colin: 335-47.
- Moretti, Franco (2013), *Il borghese*, Torino, Einaudi, 2017.
- Molière (2013), *Teatro*, ed. a cura di Francesco Fiorentino, Milano, Bompiani.
- Musset, Alfred (1957), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- Rousseau, Jean-Jacques (1995), "Lettre à d'Alembert", *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 5.
- Sarcey, Francisque (1900), *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, vol. 2.
- Stendhal (1928), *Racine et Shakespeare*, ed. a cura di Pierre Martineau, Paris, Le Divan.
- Voltaire (1739), "Vie de Molière avec le petit sommaire de ses pièces", *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1880, vol. 23.
- (1817), *Œuvres complètes. Correspondance générale*, Paris, Desoer, vol. 11.

## INTERVISTE

a cura di

Valentina Sturli e Vincenzo De Santis





ANGELA DI BENEDETTO

*Poliziesco, storia e cronaca nera.*  
*Conversazione con Alessandro Perissinotto*

*ADB* Alessandro, la tua produzione oscilla tra il poliziesco e il romanzo sociale. La principale differenza, come tu stesso hai dichiarato, consiste nel grado di invenzione e di aderenza ai fatti storici. Cosa lega invece i tuoi romanzi gialli a quelli sociali?

*AP* In realtà, anche se talvolta mi piace fare dei distinguo, i miei gialli sono “romanzi sociali”, anzi, uno dei motivi per cui il mio esordio narrativo è avvenuto con il poliziesco risiede nel fatto che, amando gli aspetti sociali della letteratura, mi ero detto che il miglior modo per coniugare sguardo sulla società e intrigo (io amo le trame molto strutturate) era proprio il giallo. Il delitto, che sta alla base del poliziesco, non può essere raccontato se non attraverso il suo radicamento nella società, attraverso la descrizione di ciò che lo nutre e

di ciò che lo soffoca. Persino nelle rarefatte atmosfere di Agatha Christie, nei suoi piccoli crimini tra aristocratici, c’è una componente sociale. Quando ho ambientato le mie storie poliziesche nel passato, ho usato la Storia per guardare al presente, com’è nella tradizione del romanzo storico. E anche quando mi sono divertito a nascondermi dietro lo pseudonimo di Arno Saar, ho cercato di raccontare una società, quella estone, ancor prima che una storia. Allora perché per alcune mie opere parlo semplicemente di “romanzo sociale” e non di “poliziesco sociale”? Perché, in quei romanzi, io mi sottraggo ai vincoli del genere. Mi sottraggo, ad esempio, all’obbligo di collocare la vicenda all’interno di un sistema giuridico-punitivo. Per un certo tempo, direi fino alla metà degli anni 2000, ho creduto

che si potesse lavorare sui canoni del poliziesco fino a stravolgerli, poi mi sono reso conto che, in quel modo, non si otteneva un poliziesco migliore, più letterario, ma, al contrario si scriveva un brutto romanzo. Dunque, amo il poliziesco e mi diverto a scriverne, però, allo stesso modo, mi piace scrivere quelli che Simenon avrebbe definito i *roman-roman*. I miei romanzi sociali sono dei romanzi-romanzi, proprio perché escono dagli schemi del poliziesco: non hanno un investigatore, non cercano il rispetto o la violazione della legge, non ristabiliscono la giustizia... Certo, molti di essi seguono una linea narrativa che va dal mistero alla scoperta, dalla menzogna alla verità: questa linea non appartiene solo al poliziesco, ma a gran parte della letteratura.

ADB *Manchette diceva che l'unica possibilità di fare il romanzo sociale oggi è il poliziesco. Cosa ne pensi?*

AP Io credo che Manchette estremizzasse un poco le sue posizioni per via di un certo compiacimento ribellistico che è tipico degli autori di "Polar" francesi e per il desiderio di opporsi alla deriva estetizzante di molta letteratura degli anni '70 e '80. Il romanzo sociale è possibile anche al di fuori del *noir* e di tutte le sue varianti: la cronaca nera dà della società uno spaccato fortemente emotivo

e il crimine, come dicevo, di quella società può essere specchio, ma ci sono molti modi di raccontare il crimine e, per paradossale che ciò possa apparire, non tutti appartengono al poliziesco. *Delitto e Castigo, Il segreto di Luca, Todo modo, La sequestrata di Poitiers*: esempi, scelti assolutamente a caso per dimostrare che si può parlare di crimini uscendo dagli schemi del giallo.

ADB *Ājzenštejn considerava il poliziesco "il mezzo più fortemente comunicativo, il genere dove i mezzi di comunicazione sono rivelati al massimo". Secondo te, qual è il destino del poliziesco in un momento in cui trionfano, nelle gerarchie di tutto il mondo, serie televisive che hanno forme e ritmi non riconducibili a quelli del poliziesco romanzesco?*

AP Io credo che l'avvento delle nuove piattaforme digitali di *entertainment* (Netflix-Amazon Video, ecc.) stia introducendo, soprattutto per le serie televisive, formati diversi da quelli che si sono imposti negli ultimi quindici anni con i canali tematici della TV satellitare e del digitale terrestre (Fox Crime, Giallo, ecc.). Intendo dire che le serie televisive nate sul finire degli anni '90 o subito dopo (CSI, NCIS, Criminal Mind, ma anche Castle ed altre), non facevano che replicare modelli consolidati che risalivano agli albori della televisione: episodi autoconclusivi

vi, numero di puntate e di stagioni molto elevato, conclusione dell'indagine all'interno di una singola puntata o al massimo di due. In questo tipo di serialità, la vicenda di ogni singolo crimine viene, per così dire, "compressa" in 45 minuti e l'approfondimento psicologico, che il romanzo poliziesco contemporaneo offre a criminali e investigatori, qui è riservato (e neppure sempre) solo a questi ultimi, ai personaggi che attraversano l'intera serie. L'arrivo delle serie antologiche in stile "True detective" (quella di Nick Pizzolatto prodotta da HBO a partire dal 2014) ha però introdotto un nuovo paradigma: una decina di puntate a stagione (ma talvolta meno e 6 sta diventando una misura standard) e un'indagine complessa, piena di colpi di scena, che si sviluppa attraverso l'intera stagione. Per durata e articolazione, queste serie acquistano una dimensione e una profondità simili a quelle del romanzo: 600 o 900 minuti rappresentano un tempo sufficiente per riprodurre l'ampiezza narrativa di un romanzo, mentre i 90 minuti del film poliziesco classico erano spesso inadeguati a una trasposizione ricca e convincente. Ciò che segna il ritorno a questa serialità (e parlo di ritorno, perché le nuove serie assomigliano molto ai "romanzi sceneggiati" della RAI anni '60 e '70) è la possibilità della fruizione *on-demand*, la pos-

sibilità di vedere tutte le puntate in tempi ristretti senza subire il logorio dell'attesa per conoscere lo sviluppo della vicenda: come un romanzo appoggiato sul comodino che attende solo la nostra lettura, le serie su piattaforma digitale seguono i tempi di fruizione dello spettatore; da questo punto di vista, rappresentano un'ulteriore concorrenza alla lettura stessa.

*ADB Nella struttura del poliziesco classico i conti col passato vengono saldati con la cattura dell'assassino, affidando dunque all'investigazione il compito di riportare l'ordine e di rasserenare il lettore. Come mostrano i tuoi romanzi, quello moderno non è così semplice. Il passato ritorna improvvisamente sconvolgendo la vita di un singolo uomo, ma anche quando l'enigma viene sciolto, e il passato chiarito, il caos della storia collettiva resiste lasciando l'amaro in bocca al lettore. Potremmo dire, il finale non chiude l'indagine ma la apre, investendo – così mi pare – il lettore di una funzione nuova a tale genere...*

*AP Il poliziesco è un genere profondamente realistico e, come abbiamo detto, un vero romanzo sociale; per questo, della società non riflette solo i fatti concreti, ma anche le aspirazioni e i sogni. Il giallo classico, ottocentesco, è informato a un'idea di progresso tecnologico, ma soprattutto umano, a un'idea di progresso*

come cammino dal caos all'ordine. Ecco allora che ogni indagine, strappando al caos un piccolo frammento di realtà, è un passo in avanti su questo cammino. Il Novecento introduce invece, nella narrativa non solo poliziesca, un crescente disincanto: le "magnifiche sorti e progressive" non sono dietro l'angolo e la verità, che gli eroi del poliziesco conquistano con così tanta fatica, non restituisce la speranza in un futuro migliore. Il poliziesco cessa di essere consolatorio quando comincia ad ammettere che le indagini dei suoi paladini riescono a colpire solo i livelli più bassi della gerarchia del male e che in cima a questa gerarchia c'è la stessa natura umana. In questo senso, il genere poliziesco affida al lettore lo stesso compito proposto da tutti gli altri generi: riflettere sull'umano.

*ADB Perché hai deciso di firmare Il treno per Tallinn con lo pseudonimo di Arno Saar per poi svelare la tua identità ne La neve sotto la neve? Suppongo che non si tratti semplicemente di una strategia editoriale...*

*AP* La scelta di nascondermi dietro uno pseudonimo nasceva da molte ragioni. Provo a elencarle:

- La voglia di una doppia costruzione narrativa, una sorta di "mise en abyme". Arno Saar e la sua identità misteriosa erano la storia di cornice, Marko Kurismaa e le

sue indagini costituivano la storia dentro l'abisso. Volevo inventare un personaggio (l'investigatore) e re-inventare me stesso come personaggio.

- Il desiderio di non essere me stesso: nessuno avrebbe saputo cosa attendersi da questo Arno Saar, nessuno avrebbe confrontato storie nuove con storie vecchie. Essere una nuova pagina bianca.

- Il desiderio di ricominciare a scrivere romanzi polizieschi senza dover ricominciare, dopo molti anni di letteratura *tout-court*, a dover dimostrare di essere uno scrittore capace di una certa trasversalità tra i generi.

Devo però ammettere che il tentativo è naufragato: il mistero sulla reale identità di Arno Saar è durato un istante e al secondo romanzo non valeva certo la pena continuare il gioco. L'unica concessione è stata la doppia firma "Arno Saar & Alessandro Perissinotto", un piccolo segnale per identificare la serie più che un reale mascheramento.

*ADB In una recente intervista hai definito la serie poliziesca estone una "nuova partenza". Cos'è cambiato – se è cambiato qualcosa – tra il Perissinotto de L'anno che uccisero Rosetta, Treno 8017, La canzone di Colombano e l'Arno Saar de Il treno per Tallinn e La neve sotto la neve?*

AP Da un certo punto di vista, in 25 anni non è cambiato nulla: ho la stessa voglia di allora di mettermi alla prova per vedere che frutto posso trarre dalla mia creatività. Per altri versi, com'è ovvio, sono uno scrittore più maturo, uno scrittore che, in sedici romanzi, ha esplorato diversi stili narrativi. Uno scrittore che ha toccato diversi sottogeneri del poliziesco (storico, contemporaneo, *procedural...*), ma soprattutto che è entrato e uscito dal genere. E forse devo ammettere che i romanzi che oggi meglio mi rappresentano sono quelli che stanno al confine della *non-fiction novel*: *Le colpe dei padri*, *Quello che l'acqua nasconde* e *La ragazza* la cui uscita è prevista per la seconda metà di gennaio 2019. Sento che il mio essere scrittore si esprime al massimo nel tentativo di far riaffiorare alla superficie della memoria collettiva quelle parti del nostro passato la cui rimozione genera il ripetersi dei medesimi errori.

ADB *Come nascono le storie che racconti e come le costruisci?*

AP Posso risponderti solo in estrema sintesi perché, ovviamente, i processi di ideazione e di realizzazione di un romanzo possono essere molto diversi da opera ad opera. La maggior parte delle vicende che racconto prende le mosse da un fatto vero che scopro

attraverso testimonianze scritte (saggi, articoli di giornale, persino guide turistiche e alpinistiche) e orali. Come ho scritto nella premessa a *Quello che l'acqua nasconde*, spesso sono le storie a venirti a cercare, nel senso che le persone avvertono il desiderio di rendere pubblica, affidandola a uno scrittore, una vicenda della quale sono stati protagonisti o della quale, semplicemente, hanno conoscenze particolari. Ascoltando la gente scopri, nel mare delle storie che hanno interesse solo per chi le ha vissute, brandelli di verità nascoste, frammenti di realtà perdute che possono costituire un quadro di interesse generale. E poi, naturalmente, ci sono i fatti di cronaca che catturano e ti danno nuove idee. La fase di scelta della storia da raccontare è quella che mi richiede più tempo e più attenzione. Ci sono storie, come quelle che stanno alla base di *Quello che l'acqua nasconde* o di *La ragazza*, che hanno girato nella mia mente per anni prima di diventare romanzo. Quando decido che una vicenda andrà raccontata, comincio a documentarmi e, al tempo stesso, a lavorare sui personaggi minori, su ciò che fa da sfondo e da contorno alla trama principale. Se i luoghi di ambientazione non mi sono perfettamente noti, mi reco sul posto (per lontano che sia, anche in Cina se è necessario) e fotografo tutto ciò che poi dovrò descrivere.

Contrariamente ad altri colleghi che preferiscono essere liberi di inventare e reinventare anche in fase di scrittura, io lavoro prima alla redazione di una scaletta molto precisa e che considero molto vincolante; quasi uno *storyboard* in cui le varie sequenze assumono la valenza di "scene" e in cui esiste anche una dimensione visiva, una sorta di disegno della scena stessa. Infine, ma solo in ultimo, arriva la scrittura. E, per la scrittura, ho bisogno di un isolamento quasi assoluto. Mi rifugio in montagna, nel paese dove sono cresciuto, e, se il tempo me lo consente, vado a lavorare in riva al fiume, oppure in una frazione ancora più sperduta del già piccolo paese. Con gli anni, la scrittura all'aria aperta mi risulta sempre più necessaria. E necessaria mi risulta anche la continuità nella scrittura: il mio sogno sarebbe quello di trovare nella mia vita quattro settimane consecutive in cui iniziare e portare a termine il romanzo. Invece sono costretto a suddividere il lavoro in tre o quattro *tranche* da una settimana ciascuna. Una settimana con ritmi prestabiliti: 12 ore di scrittura e 12 pagine al giorno. È faticoso ed entusiasmante al tempo stesso.

**ADB** *In genere gli scrittori giallisti scelgono localizzazioni geografiche specifiche, tu invece giri per il mondo: Cina, Francia, Estonia, Argentina, Tunisia. Come mai questa scelta?*

**AP** È innegabile che il "radicamento territoriale" sia una delle cifre tematiche del poliziesco, soprattutto in presenza di personaggi destinati a una lunga serialità: un *detective* e una città, sembra questo, fin dagli inizi, il binomio vincente della letteratura poliziesca. Io però, per ciò che attiene alla serialità, non sono mai andato oltre la trilogia (e, anche in quel caso, ho scelto tre ambientazioni diverse) e dunque mi sono preso la libertà di far "viaggiare" le mie storie almeno quanto viaggio io. Ovviamente, la mia terra, il Piemonte, Torino, le montagne continuano a essere lo scenario privilegiato dei miei romanzi: sono luoghi di cui credo di saper interpretare l'anima e i cambiamenti. Ma poi ci sono i Paesi più remoti, quelli dai quali non ci separa necessariamente una distanza fisica, ma soprattutto una distanza culturale, un deficit di conoscenza che sussiste anche nel mondo globalizzato e digitale: l'Estonia, con le sue fratture tra estoni e russofoni, l'Argentina, con le sue ferite non rimarginate, la Cina, con le sue contraddizioni tra sviluppo e povertà. Credo che, anche nell'epoca dei social e di Google Map, rimangano atmosfere sconosciute e realtà nascoste che si offrono allo scrittore per essere raccontate dall'altra parte del mondo. E, naturalmente, facendo così si corrono dei rischi: non sai quanto ho temuto il giudizio de-

gli Estoni all'uscita dell'edizione estone di *Il treno per Tallinn*; per fortuna, nessuno ha rilevato errori.

*ADB Quali sono stati gli autori fondamentali della tua formazione?*

AP Nel rispondere alla tua domanda, io distinguerei tra due tipi di formazione: gli autori che mi hanno formato umanamente e culturalmente e quelli che mi sono serviti da modello per la scrittura e che hanno dato forma al mio stile. L'elenco dei primi è molto lungo e forse inutile poiché assomiglia, nel bene e nel male, all'elenco di ciò che alla mia generazione è stato proposto come "letteratura per ragazzi" e poi come "letteratura scolastica", un elenco che tutti conoscono. Per parlarti di quelli che mi hanno formato come scrittore, ti propongo una forma molto sintetica. Primo Levi mi ha insegnato l'eleganza nell'umiltà. Albert Camus, e non Gadda, mi ha insegnato la "cognizione del dolore" e il modo per raccontarla. Luigi Meneghello mi ha insegnato a fare i conti con la mia lingua madre, cioè con il dialetto. Georges Simenon mi ha insegnato a creare atmosfere. Camilo José Cela mi ha insegnato a trasformare in romanzo le minute mitologie di paese. Alessandro Manzoni mi ha insegnato il gusto per l'intreccio e la passione per i personaggi minori.

Ma nel nuovo romanzo troverai molto Fenoglio e molto Pavese.

*ADB Quali giallisti contemporanei leggi? Italiani? E stranieri?*

AP Mi sottraggo a una parte della domanda perché so che, enumerando i giallisti italiani che leggo, ne dimenticherei qualcuno e, poiché si tratta in massima parte di amici, mi sentirei poi in imbarazzo. Direi che li leggo quasi tutti, tranne quelli che cercano di trasformare in commedia il dolore che nasce dal crimine. Anche per gli stranieri non è facile redigere una lista: Landsdale, Nesbo, Connelly, Giméz-Bartlett, Markaris, Grangé, Staalesen, Thilliez, solo per citarne alcuni, viventi. E, improvvisamente, mi rendo conto di non leggere da non so quanto tempo un romanzo poliziesco britannico.

*ADB A quale tradizione del poliziesco ti senti più vicino? Americana? Nordica? Francese?*

AP Da devoto di Simenon, non posso che rispondere "francese", ma sappiamo bene che le tradizioni si stanno contaminando. Quanto di Stephen King ritroviamo in Grangé? Quanto c'è di italiano nel marsigliese Izzo o nel catalano Vázquez Montalbán? La stessa ondata del noir scandinavo quanto è debitrice del realismo france-

se o di quello russo? In sostanza, guardo alle varie tradizioni senza abbracciarne alcuna.

**ADB** *Come nasce la collaborazione con Ivana Ferri che ha scelto di adattare Quello che l'acqua nasconde per il teatro?*

**AP** Ciò che ci ha fatto incontrare è stata una convergenza di interessi storici e una congiunzione di date e di ricorrenze. Da alcuni anni e da alcuni romanzi (*Per vendetta, Le colpe dei padri, Quello che l'acqua nasconde*), ho cominciato a occuparmi del tema del terrorismo, ma anche di quello del potere, della colpa, della giustizia e della vendetta. Più in generale, racchiuderei questi miei lavori sotto un'etichetta che dice "Fare i conti col passato recente", un'etichetta che vorrei potesse accostare i miei romanzi al meraviglioso "Patria" di Fernando Aramburu. E i conti col passato si fanno più facilmente in determinate occasioni, quando le date offrono uno spunto. Ed ecco che il 2018 offriva una ricorrenza importante: i 40 anni della legge Basaglia. Poiché *Quello che l'acqua nasconde* affrontava il tema della psichiatria repressiva e quello del terrorismo mettendoli in relazione, il romanzo si adattava perfettamente ad essere portato in scena in una stagione teatrale, quella del Teatro Stabile di Torino 2018, che proprio a quei temi era informata.

Lavorare con Ivana alla drammaturgia e poi assistere alla rappresentazione è stato molto emozionante. Mi ha restituito una nuova passione per il teatro e la voglia di dedicarmi con più impegno alla scrittura teatrale, specie al teatro di narrazione.

**ADB** *Sei arrivato finalista al Premio Strega. Ti sei dunque misurato con le istituzioni letterarie italiane. Che giudizio hai del sistema letterario italiano? Quali sono le sue forze? Quali le debolezze?*

**AP** Anche se molti tendono a vedere nel Premio Strega un osservatorio privilegiato sul "sistema letterario", io mi ostino a vedere in esso soltanto un premio, cioè una competizione con regole scritte e consuetudini consolidate: in queste consuetudini possono emergere i rapporti di forza tra le varie case editrici, ma questo è piuttosto ovvio e, a mio avviso, non suscita scandalo. Nessun premio è in grado di sancire qual è il migliore romanzo dell'anno, nessuna giuria, neanche la più libera da condizionamenti, può scegliere il libro che sta sopra tutti gli altri. Nella letteratura non è come nell'atletica, non ci sono risultati assoluti, non ci sono record misurabili col cronometro e confrontabili con tutti gli altri risultati. Ogni anno, in Italia, si assegnano decine di premi letterari di valore: ognuno di



loro ha regole e condizionamenti, ce ne sono persino alcuni che, in funzione anti-Strega, penalizzano deliberatamente i romanzi usciti dai grandi editori, ripetendo così, in altra forma, l'errore di guardare più al paratesto che al testo.

ADB *Quali novità in vista?*

AP Sul piano della scrittura teatrale, sto lavorando a un testo, narrativo e musicale, sull'identità ebraico-piemontese di Primo Levi; una sorta di lezione-spettacolo che, oltre che come autore, dovrebbe vedermi come interprete in scena. Per ciò che attiene in senso più stretto alla narrativa, ho appena concluso la stesura del nuovo romanzo, *La ragazza*, e so che uscirà a gennaio 2019. Il tema è quello della violenza sulle donne e, ancora una volta, prendo le mosse da una storia vera, da una vicenda degli anni '60 che la memoria collettiva ha voluto rimuovere.

ADB *Ti ringrazio*



IACOPO LEONI — TERESA M. LUSSONE\*

*Fait divers et roman : le cas de L'Adversaire*  
*Entretien avec Emmanuel Carrère*

Emmanuel Carrère a tiré d'un fait divers un de ses succès, *L'Adversaire*. Dans la perspective ouverte par les travaux du *Laboratorio Malatestiano* « Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee », nous nous sommes proposé d'examiner les raisons qui ont poussé Carrère à se tourner vers la chronique judiciaire et l'impact de celle-ci sur son écriture. Le récit relate l'histoire de Jean-Claude Romand, qui pendant dix-huit ans fait croire qu'il travaille comme médecin et chercheur auprès de l'OMS à Genève, subvenant aux besoins de sa famille grâce à l'argent escroqué à ses proches sous prétexte de le placer dans une banque suisse. Arrivé au bout de son imposture, Romand tue sa femme, ses deux enfants, ainsi que ses parents et son chien.

\* Nous tenons à remercier Emmanuel Carrère pour sa grande générosité et pour le temps qu'il nous a consacré, ainsi que Giovanni Lombardo qui a favorisé cette rencontre. L'entretien a eu lieu le 22 mai 2018, à Paris, au domicile d'Emmanuel Carrère. Ses propos ont été recueillis par Iacopo Leoni, qui a rédigé l'introduction de cet article. Dans ce travail mené en commun, les questions avaient été conçues par les deux auteurs, qui ont co-écrit la première partie. Les deux parties suivantes sont de Teresa M. Lussone.

La récente publication d'*Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel* (sous la direction de Laurent Demanze et Dominique Rabaté) a ravivé l'intérêt de la critique pour *L'Adversaire*, qui est communément considéré comme une ligne de partage dans la production de l'auteur (Cinquegrani 2016 : 1-2 ; Reig, Romens-taing, Schaffner 2016 : 15 ; Rabaté 2014 : 93-94 et 2016 : 53). Cette constatation s'appuie généralement sur le fait qu'avec *L'Adversaire*, Carrère abandonne la fiction pour se tourner vers le réel. De ce point de vue, il ne sera peut-être pas inutile de renverser les enjeux du discours. En effet, il ne s'agit pas, à notre avis, de démontrer qu'à partir d'un certain moment l'attention au réel l'emporte sur le domaine romanesque. Il s'agit plutôt de réfléchir sur les moyens par lesquels la fiction de Carrère choisit de se plonger dans la réalité, au risque de s'estomper. Tout en reconnaissant le rôle capital joué par ce roman dans la trajectoire de l'auteur, à travers cet entretien et le commentaire qui le suit, nous chercherons à montrer que, si la démarche romanesque de Carrère s'est orientée vers le réel, cela n'est pas lié à la simple volonté de rédiger une chronique ou d'entreprendre une enquête. Le réel représente plutôt un choix nécessaire, voire obligé, à travers lequel l'auteur, après une longue hésitation qu'il raconte dans ces pages, découvre sa « deuxième manière ». Cette nouvelle approche se caractérise non tant par le choix d'un sujet tiré du réel, mais plutôt par la nouvelle posture du narrateur : sa subjectivité fait irruption dans la narration et fait de lui le garant de la véridicité des faits racontés. Mais la séparation nette entre subjectivité et vérité risque de poser un faux problème, puisque chez Carrère la seule garantie de véridicité trouve son fondement dans l'expression, même partielle, de sa propre version : le *je* se révèle alors l'instrument privilégié pour investiguer le réel.

## 1. Entretien

**IL-TL** Comment pourriez-vous expliquer le choix de vous tourner vers l'histoire de Romand ? Dans L'Adversaire vous racontez l'avoir fait pour « essayer de comprendre ». Vous avez même écrit que Romand comptait sur vous plus que sur les psychiatres pour lui rendre compréhensible sa propre histoire et plus que sur les avocats pour la rendre compréhensible au monde. Dans les deux cas, il s'agit d'une grosse responsabilité.

**EC** Je pense que c'est avant tout un rôle de témoin. Je ne me sens pas du tout ni psychologue ni sociologue. Je ne suis pas mandaté par la société pour être un avocat ou un expert psychiatre ou un juge. Donc, je suis juste dans la position d'un être humain touché, intrigué, fasciné par une histoire humaine extrême. Et voilà, j'essaie d'en rendre compte dans une position de témoin. Disons, de témoin actif, puisqu'il y a des choses dont on est le témoin parce que la vie vous place devant elles, c'est par exemple les histoires qui ont été racontées dans *D'autres vies que la mienne*. Finalement, elles sont advenues sans que je les aie recherchées. Dans le cas de l'histoire de Romand, c'est moi qui ai pris la décision d'aller vers cette histoire. Personne ne m'a obligé. Mais, alors, oui, il y a un travail d'enquêteur, aussi. Mais ce travail

d'enquêteur, dans un sens, il était déjà fait. Je n'ai rien apporté de plus que ce qu'on a pu apprendre dans le procès. Donc c'est avant tout un rôle de témoin, c'est une façon de confronter cette histoire qui peut sembler monstrueuse, qui l'est à certains égards, de la confronter à sa propre humanité. Mais je ne me sens pas du tout mandaté pour ça, je ne prétends pas à ces compétences-là. Je prétends à une compétence en tant qu'être humain.

**IL-TL** Certes, le choix du fait divers a des antécédents illustres, mais chez vous c'est différent. Le fait divers c'est bien plus qu'une source d'inspiration.

**EC** Bien sûr, évidemment qu'il y a un travail de transposition. Alors, on peut essayer de se tenir aussi près que possible de l'exactitude des faits. C'est quand même des choses un peu différentes, vous voyez, l'exactitude, la sincérité, la vérité. L'exactitude, on peut essayer de la respecter, c'est quand même quelque chose d'objectif. Si vous savez quelque chose, je ne sais pas, que telle chose s'est passée à telle date, voilà, il y a des choses qui sont exactes. Vous pouvez aussi être sincère, c'est-à-dire, vous pouvez essayer de dire aussi exactement que possible ce que vous avez ressenti, ce que vous

avez compris. Vous pouvez parler en votre nom propre. La vérité, ensuite, ça, c'est une chose qui pose des questions un peu métaphysiques, enfin. Donc, pour ma part, je sais que je poursuis la vérité, mais comme un but inatteignable, comme une sorte d'horizon toujours reculé, alors j'essaie d'être exact et j'essaie d'être sincère. Ces deux choses-là sont quand même plus à notre portée.

**IL-TL** *Dans L'Adversaire vous avez écrit : « Si [...] Romand ne me répond pas, j'écrirai un roman inspiré de cette affaire, je changerai les noms, les lieux, les circonstances, j'inventerai à ma guise : ce sera de la fiction ». Finalement, ce roman, La Classe de neige, vous l'avez écrit. S'agit-il d'une solution de repli ?*

**EC** Je ne veux pas du tout, parce que je me suis mis à écrire depuis pas mal d'années des livres de non-fiction, je ne veux pas du tout déprécier la fiction, ni la fiction que je lis, parce que je suis un lecteur de romans. J'aime les romans, je ne crois pas du tout que le roman va mourir parce que c'est un genre coriace qui résistera à tout, j'aime profondément les romans. Et je ne veux même pas déprécier les romans que j'ai écrits. Il y en a au moins deux que je trouve bons. Je trouve que *La Moustache* et *La Classe de neige* sont de bons livres. D'ailleurs, c'est un

peu exagéré de dire que *La Classe de neige* était une espèce de version fictive de *L'Adversaire*, mais il est certain que quelque chose de ce que j'essayais de raconter dans *L'Adversaire* s'est investi dans ce livre : cette espèce d'atmosphère cotonneuse, neigeuse, cette impression d'un secret indicible, cette image d'un père criminel qui marche dans la neige, cette image d'un enfant épouvanté... comme si c'étaient pour moi des espèces de satellites poétiques de cette histoire. Non, dire que c'était une solution de repli, ça ne serait pas juste, c'est comme si c'étaient des livres un peu jumeaux, comme si l'un était la porte de devant, l'autre la porte de derrière d'une même maison.

**IL-TL** *Ces deux livres répondraient ainsi à des exigences différentes...*

**EC** Oui, c'est ça. En même temps il est vrai que j'avais d'abord voulu écrire *L'Adversaire* sous une forme [romanesque] et puis je n'ai pas pu... J'ai écrit à la place, mais pas de façon consciente et délibérée, *La Classe de neige*, mais je n'ai pas l'impression que l'un soit le brouillon de l'autre.

**IL-TL** *Dans un entretien de 2010 vous avez décrit le parcours d'écriture de L'Adversaire. Vous racontez l'avoir abandonné à deux reprises. Et vous avez même décrit à quel point la re-*

*cherche de la forme était angoissante pour écrire l'histoire de Romand. Mais, à la fin, votre effort a porté ses fruits. D'où vous est venue cette grande détermination ?*

**EC** C'est une question que je me suis souvent posée, vu la difficulté et même vraiment l'épreuve psychique que ça représentait. Et je continue à penser quelque chose qui est un peu emphatique, un peu comme ces clichés romantiques sur l'inspiration, des choses comme ça. Mais c'est que parfois on a l'impression que c'est une histoire qui vous choisit plus qu'on ne la choisit. Et je me suis senti choisi par cette histoire avec tout ce que ça peut impliquer de malaise... et même d'effroi... mais j'ai eu l'impression d'être choisi par l'histoire.

**IL-TL** *Une question concernant l'utilisation de la première personne. Le choix de la première personne établit un pacte de véridicité avec le lecteur. Comme vous l'avez dit, c'est la marque du refus de la fiction. En résumé, l'utilisation de la première personne peut obéir à deux utilisations : d'une part, à la volonté de vérité, de l'autre au maximum de subjectivité. On pourrait synthétiser ainsi votre parcours : vous avez choisi votre sujet pour en faire un roman, puis vous avez fait un pas en arrière, vous avez abandonné la fiction et vous êtes revenu vers les faits, vers la vérité.*

**EC** Vous donnez la réponse avec la question. Oui, je pense que c'est précisément par désir d'être aussi vrai que possible qu'il m'a semblé nécessaire d'assumer la subjectivité, parce que prétendre à l'objectivité c'est tout de suite faillir à la vérité. Donc les deux choses sont étroitement liées. Vous avez proposé une interprétation à laquelle je souscris entièrement, mais si entièrement que je n'ai pas grand-chose à y ajouter.

**IL-TL** *En même temps, le choix de la première personne a aussi d'autres fonctions. Dans L'Adversaire vous racontez avoir été obsédé par l'inégalité de vos conditions, au point d'avoir cessé de taper vos lettres à l'ordinateur. Alors, pour vous rapprocher de Romand, vous vous faites personnage tout comme lui. Et dès les premières lignes, vous établissez un parallèle entre votre vie et celle de Romand. Dans le choix de vous accorder une place dans l'histoire de Romand, n'y a-t-il pas aussi le besoin de prendre vos distances par rapport à l'adversaire ?*

**EC** Malgré tout il y a une part d'identification. Honnêtement, je ne m'identifie pas, rien en moi ne s'identifie à quelqu'un qui tue toute sa famille. Je pense que je peux faire des tas de choses terribles dans la vie, mais je vois mal quelles circonstances me conduiraient à tuer toute ma famille, je vois mal quelles circonstances me

pousseraient à mentir pendant 18 ans... Mais l'espèce de décalage, au fond, entre l'image qu'on essaie de donner à autrui et celle qu'on a de soi-même quand on connaît sa propre faiblesse, sa propre misère, bien sûr que j'en ai fait l'expérience comme nous la faisons tous et donc oui, il y a quelque chose, comment dire, de Romand en qui je me reconnais et en qui se reconnaît, je pense, tout être humain un peu sensible et lucide. C'est-à-dire que c'est comme si ça donnait une forme extrême et même monstrueuse, comme vous dites, mais à une expérience qui en fait est très communément partagée.

*IL-TL Arrêtons-nous sur les premières lignes de L'Adversaire. Comment êtes-vous parvenu à cette solution ?*

**EC** Ce qui s'est passé c'est que, comme je vous l'ai dit, j'ai fait beaucoup de tentatives pour l'écrire de façon justement objective, sans y intervenir personnellement. Tout simplement l'idée d'intervenir personnellement, d'écrire à la première personne, ne m'était jamais venue. Je n'ai même pas écarté cela par un choix délibéré. Ça n'était pas entré dans mon horizon et à un moment, vous parlez de ces abandons, j'ai vraiment décidé d'abandonner ce livre que je n'arrivais pas à écrire. Je me suis dit, maintenant que je l'ai abandonné, je vais écrire une espèce de petit mémo,

pour moi, pour me rappeler ce qu'ont été ces années consacrées à ça. Moi, je ne tiens pas de journal, en tout cas pas régulièrement, mais je garde mes agendas que je ne regarde jamais. J'ai un carton dans lequel à la fin de l'année je jette mon vieil agenda – parce que même encore maintenant j'ai un agenda dans lequel j'écris au stylo, ce n'est pas dans mon téléphone. Et donc je suis allé par curiosité regarder dans mon agenda ce que je faisais le jour où Romand a tué sa famille et je me suis aperçu que j'allais à une réunion de parents d'élèves... Et donc je l'ai écrit comme ça. En fait je me suis assez vite rendu compte que le livre que je n'arrivais pas à écrire jusque-là, tout à coup j'étais en train de l'écrire et que d'une certaine manière cette première phrase que j'avais écrite sans préméditation, tout à coup c'est comme si elle donnait le ton. Vous voyez, c'est comme une clé musicale, comme si tout à coup, voilà, le ton du livre était trouvé, un peu par hasard et sans l'avoir voulu.

*IL-TL À partir de L'Adversaire, vous avez changé votre manière de raconter, vous attribuant un rôle de témoin que vous avez gardé par la suite. Est-ce le rôle que vous attribuez à l'écrivain ?*

**EC** À l'écrivain, non, pas forcément, je veux dire, je n'ai pas de



raison d'assigner de rôle à l'écrivain en général. Pour ma part, c'est un peu la position dans laquelle je me sens placé, à la fois par une espèce de disposition psychique personnelle, parfois par les circonstances, pas tellement par une théorie de la littérature. Je dirais par un mélange d'accident et de vocation. Mais voilà, ce n'est pas une théorie. Ce n'est pas non plus une position idéologique... je ne dis pas : « la littérature doit faire ça... ». J'ai l'impression que je suis peut-être juste fait pour ça. Ça prend parfois la forme du journalisme, d'ailleurs.

**IL-TL** *Vous vous trouvez bien à l'aise avec le journalisme ?*

**EC** J'aime beaucoup le journalisme, j'en ai pratiquement toujours fait et j'éprouve le besoin de continuer à en faire de temps en temps. Je ne suis pas salarié d'un journal mais j'aime faire du reportage. Il y a deux familles de journalistes, d'une certaine façon : ceux qui sont du côté de l'éditorial, de la tribune, de l'analyse et ceux qui sont plutôt du côté du reportage. Moi, je fais clairement partie de la deuxième famille, je n'ai aucun dédain pour la première mais je ne sais pas faire des éditoriaux ou des tribunes. Je suis plus à l'aise dans le reportage quand il s'agit d'essayer de comprendre une situation à travers la complexité

humaine qu'elle implique. Ça, j'aime beaucoup faire ça. C'est toujours quelque chose à quoi je me suis raccroché, que j'ai toujours aimé faire et parfois au fond j'ai l'impression en écrivant des reportages que, pour un écrivain qui fait le genre de choses que je fais, c'est tout à fait comme pour un auteur de fiction d'écrire des nouvelles.

**IL-TL** *Quant au cinéma, est-ce qu'on peut dire qu'il vous donne la possibilité d'explorer des moyens expressifs que la littérature ne vous donne pas ?*

**EC** J'aime beaucoup le cinéma, profondément comme spectateur et je suis très reconnaissant à la vie de m'avoir donné l'occasion de faire du cinéma. Malgré tout, je pense que je suis plus un écrivain qu'un cinéaste. C'est-à-dire que j'aime faire ça. Une fois, j'ai fait ce documentaire qui s'appelle *Retour à Kotelnich...* mais qui s'est passé presque en dehors de ma volonté parce que les situations réelles commandaient le film. Autrement, je ne pense pas avoir comme metteur en scène la même souplesse. C'est aussi une question d'expérience tout simplement. Ça fait trente-cinq ans que j'écris des livres, forcément on acquiert une espèce de... comme quelqu'un qui s'exerce beaucoup. La langue écrite, c'est un instrument avec lequel on est à l'aise. Je connais

des cinéastes, ça fait vingt, trente ans qu'ils sont cinéastes : ils ont la même aisance dans la construction d'un plan, d'une scène. Moi, comme cinéaste je suis beaucoup plus raide... Je peux faire des choses qui sont de facture tout à fait honorable mais je suis écrivain avant d'être cinéaste. Je garde une espèce de rapport un peu oblique, transversal, avec le cinéma qui m'est précieux.

## 2. *Inquiet et incertain*

L'interprétation de *L'Adversaire* comme « ouvrage pivot », approuvée même par Carrère (Schaffner 2016 : 140), se fonde principalement sur deux arguments :

1. le sujet est tiré d'un fait divers ;
2. ce livre marque le refus de la fiction en faveur du « réel ».

Toutefois, l'existence manifeste d'une « deuxième manière » de Carrère (Rabaté 2016 : 61) se heurte au constat qui résulte de l'analyse de ces aspects dans l'ensemble de son œuvre : ces arguments, plutôt que des éléments de rupture, permettent, à l'inverse, de faire ressortir les constantes et les principes de continuité qui guident l'écriture de l'auteur. La première de ces constantes réside dans l'intérêt envers un individu presque borderline, qu'on peut définir comme *inquiet*, avec qui le protagoniste de ce fait divers a bien des traits en commun. La deuxième constante réside dans l'état d'*incertitude* et d'irrésolution où se trouve ce héros. Pour deux raisons d'ordre différent, ces conditions ont des échos dans la narration : tant à cause de la nature d'affabulateur de ce personnage qu'à cause de l'emploi de la focalisation interne, le lecteur se trouve souvent désorienté, sans pouvoir distinguer le réel du non-réel, le vrai du faux. C'est surtout par rapport à ces aspects formels qu'il est possible de distinguer le véritable élément innovant apporté par *L'Adversaire*.

## 2.1 Le choix du fait divers

S'il est indéniable que le choix de tirer le sujet de son livre d'un fait divers représente une nouveauté chez Carrère, il ne fait pas de doute non plus que l'histoire de Romand, en dernière analyse, partage de nombreux traits avec les intrigues de ses romans précédents. En effet, si l'on observe le nœud de ce fait divers – c'est-à-dire le rapport d'un individu aux autres dans un univers où les valeurs de réalité, vérité et sincérité sont à ce point malmenées – il est évident que les vicissitudes de Romand se superposent presque à celles du héros de *La Moustache* ou de Frédérique dans *Hors d'atteinte ?*, et que certaines attitudes de Romand montrent une ressemblance frappante avec celles de ces personnages. Dans les trois ouvrages, à un certain moment se produit une bifurcation qui conduit à un dédoublement dans la vie du héros. Dans *La Moustache*, par exemple, c'est le moment du rasage : le héros croit porter sa moustache depuis toujours, mais bientôt il se heurte à l'indifférence de sa femme qui affirme surtout qu'il n'en a jamais porté. Cette divergence déclenche un processus d'écroulement progressif de toutes ses certitudes. Non seulement il n'a jamais eu de moustache, mais les amis avec lesquels il croit avoir dîné quelques jours plus tôt, d'après sa femme, n'existent pas, tandis que son père, avec qui il est sûr d'avoir déjeuné le dimanche précédent, serait mort depuis un an. Il se trouve alors face à un autre moi, une entité envahissante qui naît en lui-même et qui menace de l'étouffer, tout comme dans *Le Horla* (1886) de Maupassant. Toutefois, le suicide final du héros peut être lu non seulement comme l'effort de détruire cet *adversaire*, ainsi que dans *Le Horla*, mais aussi comme la tentative désespérée d'atteindre le réel à travers des sensations physiques extrêmes. Ce besoin se fait pressant dans ses derniers moments, quand la perception visuelle, plus strictement liée à l'imagination, prime sur les sensations corporelles : il voit couler son sang, tandis qu'il ne perçoit encore

aucune douleur. Comme il avait cherché des preuves concrètes de l'existence de sa moustache en fouillant dans la poubelle pour en récupérer les restes, il ressent maintenant le désir de souffrir dans sa chair (« Ce ne fut pas la douleur, qu'il s'étonnait de n'éprouver pas encore », 1986, éd. 2005 : 181), comme si la douleur pouvait rendre possible l'évasion de son univers fictif et l'assurer de sa propre existence. Dans *L'Adversaire*, Romand manifeste la même exigence, si ce n'est que, son instinct de conservation ayant le dessus sur la tendance autodestructrice (en effet il diffère son suicide, pour, enfin, le rater), il l'assouvit de manière moins tragique, à savoir en se rendant dans un centre de massages : « Lui dit qu'en allant se faire masser il avait l'impression d'exister, d'avoir un corps » (2000, éd. 2016 : 137). Et ce besoin de se réapproprier de sa propre vie à travers le corps est aussi présent chez Limonov : « c'était pour se sentir vivant, pas pour mourir, qu'il est allé chercher sur la tablette du lavabo le rasoir » (2011, éd. 2016 : 76).

De plus, on retrouve dans le comportement de Romand la même conduite « ordalique » (2000, éd. 2016 : 199), en d'autres termes la même tendance à remettre son sort entre les mains du destin, qui caractérise l'héroïne d'*Hors d'atteinte* ?. Et à Romand, le narrateur attribue aussi la condition assignée à celle-ci dans le titre de l'ouvrage : « Déclaré mort, il serait vraiment hors d'atteinte » (2000, éd. 2016 : 134).

De toute évidence, le thème de *L'Adversaire* est en relation étroite avec les ouvrages précédemment publiés et le personnage de Romand aurait aussi bien pu être inventé par Carrère. Rien d'étonnant, donc, à ce que cet auteur « incapable d'écrire sans sujet », ainsi qu'il se définit dans une partie de cet entretien non transcrite, se soit senti « choisi » par son histoire. Si l'auteur s'intéresse donc à ce fait divers, c'est parce qu'il y trouve des motifs qui s'accordent avec sa sensibilité de romancier : l'histoire de Romand met l'auteur face aux obsessions qui avaient

trouvé leur place dans ses romans précédents. Sous cet aspect, il est possible de retrouver la première constante : Romand s'intègre parfaitement à la famille des êtres inquiets qui peuplent les romans de Carrère.

## 2.2 *Le refus de la fiction et le passage au « réel »*

La remise en question des motifs sur lesquels se fonde cette notion de ligne de partage est imposée d'abord par le constat que le « réel » a bien sa place dans la production de l'auteur avant *L'Adversaire*, si l'on veut bien considérer comme « réel » ce qui tout simplement n'appartient pas au domaine de la fiction. Il suffit de considérer l'essai sur le cinéaste Werner Herzog, la biographie de Philip K. Dick, *Bravoure*, dont le héros est John William Polidori, médecin et secrétaire de George Byron, et le roman *Hors d'atteinte ?*, où, comme il l'écrit dans *Le Royaume*, Carrère aurait tracé le portrait d'une femme qu'il a aimée (2014, éd. 2017 : 113).

En deuxième lieu, ce passage au « réel » n'implique pas le refus absolu de la fiction. Dans *D'Autres vies que la mienne*, où il reconstruit la vie que sa belle-sœur, morte des suites d'un cancer, mène à l'extérieur de la famille, le narrateur rapporte la réaction d'un de ses « témoins » à la lecture du manuscrit :

il y a des trucs avec lesquels je ne suis absolument pas d'accord, mais je me garderais bien de te dire lesquels de peur que tu y touches. J'aime que ce soit *ton* livre et, globalement, j'aime aussi le type qui porte mon nom dans ton livre. Je peux même te le dire : je suis assez fier (2009, éd. 2017 : 323-24).

Ce juge rusé se félicite de se reconnaître dans *ce personnage* qui porte son nom et qui lui plaît peut-être plus que le *réel* : Étienne comprend très bien que lorsqu'on raconte, on ne peut que le faire de sa place et, partant, qu'on fictionnalise nécessai-

rement. Ainsi que le dit Houellebecq, il s'autorise une « marge d'invention » (2018 : 451) et l'inclusion de cette lettre en fin d'ouvrage constitue presque un aveu du narrateur dans cette direction.

Enfin, troisième aspect, pour Carrère, le réel, plus qu'une source d'inspiration, est un leitmotiv qui se développe tant dans les récits purement fictionnels que dans les récits « factuels » (Genette 1979, éd. 2004 : 141). Ce leitmotiv se déploie sous la forme d'une réflexion autour des confins labiles entre sincère et authentique, vérité et mensonge, ou bien comme une juxtaposition continue entre réel et non réel. Dans *L'Amie du jaguar*, par exemple, cet effet est obtenu par le remplacement du récit des *faits* par celui des *possibilités* et du *vrai* par le « probablement vrai » (1983, éd. 2007 : 15). Dans *La Moustache*, l'impossibilité de distinguer le réel du non réel est due à la focalisation interne, qui enferme le lecteur dans le même univers clos du héros. Le démenti systématique de toutes les convictions du personnage crée un cercle vicieux : étant donné que sa version est régulièrement niée, la suspicion du lecteur peut même porter sur le suicide final. Ce défaut de crédibilité concerne plusieurs des « affabulateurs » que sont les personnages de Carrère (Rubino 2012 : 94). Dans les dernières pages de *Hors d'atteinte ?*, Corinne raconte une histoire hallucinée, se contredisant à plusieurs reprises et attribuant à son récit une valeur performative. Pour elle, s'être rendue à une rencontre avec son amant, dans la conviction qu'il lui aurait demandé de se défaire du cadavre de sa femme, équivaut à avoir commis ce crime (1988, éd. 2016 : 277). Cette attitude revient chez Nicolas, dans *La Classe de neige*, car celui-ci considère que le fait d'avoir imaginé la mort de son père constitue une faute comparable à celle d'avoir tué (1995, éd. 2001 : 61). Dans les récits de ces personnages, les faits se mélangent avec les rêveries de manière inextricable, avec un effet déstabilisant pour le lecteur, qui n'arrive plus à distinguer le vrai du faux.

Cette analyse, bien que rapide, montre que ni le choix d'écrire sur l'affaire Romand ni le choix du « réel » ne peuvent être considérés comme de véritables aspects de rupture et, en même temps, elle fait ressurgir assez clairement deux constantes dans l'œuvre de Carrère. En effet, ses héros sont toujours des êtres *inquiets*, à l'identité vacillante (Romestaing 2010 : 189), troublés ou porteurs d'un charme troublant, qui mènent une vie sortant de l'ordinaire ou même « romanesque au possible » (Carrère 2011, éd. 2016 : 25 ; cfr. Rabaté 2014 : 95 ; Bevilacqua 2014 : 441). Pour ce sujet en crise, la sincérité, à laquelle il s'oblige à un moment donné, ne peut rien devant la réalité qui bascule et une vérité qui paraît inatteignable : ce héros *inquiet* rend les armes devant l'*incertain*. Toutefois, dans ces romans, qui remontent à la « première manière » de Carrère, cet état d'*incertitude* et d'indétermination dans lequel se trouve le personnage n'est pas seulement un thème puisqu'il impose sa marque même sur la narration. C'est justement dans l'abandon de cette incertitude que réside la variante apportée par *L'Adversaire*, où l'irruption de la personnalité du narrateur ménage une issue à la condition étouffante générée aussi bien par la nature affabulatrice des personnages que par la focalisation interne. Il devient évident que l'enjeu n'est donc pas tant dans la dichotomie entre fiction et réel, mais plutôt dans l'opposition du réel à l'incertain.

### 3. *Inquiétude et vérité*

Occupant certes une place particulière dans la production de Carrère, la biographie de Dick permet cependant de mieux saisir la démarche accomplie par l'auteur avec *L'Adversaire*. Cet ouvrage a été considéré comme un tournant en raison aussi de l'emploi de la première personne (Bonomo 2016 : 64 ; Brière 2016 : 78), quoique déjà dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, le narrateur dise *je* et se laisse aussi aller à des commentaires ou à des explications sur le comportement des personnages, cher-

chant à établir un contact avec le lecteur. Sa posture est évidente dans ce passage, qui, soit dit incidemment, montre ce jeune homme en mal de reconnaissance, et même *inquiet* (1993 : 17), menant sa propre lutte contre l'*incertain* :

S'estimant incompris, Phil fonda son propre journal, dont il était le seul rédacteur. Je n'espère susciter qu'une approbation distraite en jugeant prémonitoires le titre de ce journal – *The Truth* –, la pétition de principe ouvrant son unique numéro : – « Nous promettons de n'écrire ici que ce qui, sans aucun doute possible, est la vérité » – et le fait que cette vérité intransigeante ait revêtu la forme d'aventures intergalactiques, fruit des rêvasseries d'un pisse-copie de 13 ans (1993 : 16).

Toutefois, la comparaison des premières lignes des deux ouvrages montre un « degré de présence » (Genette 1979, éd. 2004 : 152) du narrateur bien différent :

Le 16 décembre 1928, à Chicago, Dorothy Kindred, épouse Dick, donna naissance à un couple de jumeaux, prématurés de six semaines et tous deux maigrichons (1993 : 11).

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné [...] J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand (2000, éd. 2016 : 9).



L'incipit de *L'Adversaire*, avec sa référence à la biographie de Dick, constitue une épreuve littéraire du lien entre les deux livres : il s'agit presque d'un passage de témoin d'un ouvrage à l'autre. Pourtant, il est évident que dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, Carrère est encore loin d'assumer la posture qu'il prendra à partir du récit de l'affaire Romand. S'interdisant ce balancement continu entre le moi et l'autre qui caractérisera l'autre autobiographie d'un écrivain, *Limonov*, dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, il reste ancré aux prescriptions du genre et se tient à une distance respectueuse de celui qui avait été son auteur privilégié dès sa jeunesse. Ainsi, la biographie de Dick s'ouvre avec la naissance de l'écrivain et par la suite le récit est « purement chronologique » (Lourdou 2016 : 88), tandis que *L'Adversaire* s'ouvre sur un parallèle entre le narrateur et Romand : ce narrateur ne raconte pas le commencement de l'affaire, mais plutôt le premier contact qu'il a eu avec cet événement, c'est-à-dire le début de l'enquête qu'il décide de mener. D'une manière comparable, *Je suis vivant et vous êtes morts* se termine avec la mort de l'écrivain, alors que *L'Adversaire* ne se clôt pas sur la fin du procès de Romand, mais au moment où le narrateur-enquêteur ne voit « plus de mystère dans sa longue imposture » (2000, éd. 2016 : 219), tout comme dans *Limonov* (« J'ai épuisé mes questions », 2011, éd. 2016 : 484 ; cfr. Lourdou 2016 : 89 ; Rubino 2012 : 103). Ce dispositif met la subjectivité du narrateur sur le devant de l'histoire (cfr. Rabaté 2014 : 97), car c'est à lui qu'il revient de décider de laisser certains aspects dans le domaine de l'insondable. Ce choix n'implique nullement que tous les aspects de l'affaire aient été éclaircis (Rubino 2012 : 103 ; Bourgelin 2014 : 76), mais plutôt que le narrateur est finalement contraint à reconnaître leur inextricabilité ou même qu'il a cessé de s'y intéresser.

Cette fonction du narrateur est confirmée par l'« identité rigoureuse » entre auteur et narrateur, qui constitue une des

marques distinctives des récits « factuels » (Genette 1979, éd. 2004 : 155). Il est donc possible de postuler que la fracture représentée par *L'Adversaire* ne soit fondée ni sur le choix du réel ni sur l'abandon de la fiction, mais plutôt sur le rejet des *dispositifs de fiction* (cfr. Carrère 2014, éd. 2017 : 12). Le changement concerne donc non pas le thème, qui en fin de compte est similaire à celui des ouvrages précédents, mais le « rhème », la forme (Genette 1979, éd. 2004 : 111). Par conséquent, le réel joue son rôle moins comme répertoire de contenus possibles, que comme instance qui détermine l'attitude du narrateur.

Suivant une obligation de véridicité qui est propre au récit factuel (Genette 1979, éd. 2004 : 153), le narrateur se sert des témoignages et des « pièces rapportées » (Brière 2009 : 161 ; Huglo 2007 : 6) et il raconte ce qu'il sait, précisant comment il le sait. Cette variation des voix, quoiqu'elle ne permette pas d'accéder à la vérité, en représente toutefois la recherche et offre une issue au labyrinthe claustrophobique de *La Moustache*. Ainsi, le narrateur soumet non seulement l'« ordre » du récit à celui de l'enquête, mais il se charge de la sélection de cette matière, ce qui concourt à donner au texte un aspect spontané, mais également à renforcer sa place au premier plan dans le récit.

Un des critères de sélection paraît même résider dans le contact, souvent fortuit, entre la biographie de l'auteur/narrateur et l'événement ou le personnage : apparemment, au début, Carrère ne s'intéresse à l'histoire de Romand que pour l'avoir lue par hasard dans la presse. Pareillement, dans *D'Autres vies que la mienne*, il ne raconte l'histoire de Delphine et Philippe, qui ont perdu leur fille Juliette, que pour avoir partagé avec eux l'expérience du tsunami. Quand ce lien s'affaiblit, il passe à l'histoire d'une autre Juliette, sa belle-sœur, ce qui le dispense de trouver un *finale* ou une morale au premier récit. Cette dimension autobiographique, employée comme solution de continuité et comme lien narratif, peut être interprétée autant

comme une exigence personnelle de l'auteur que comme une stratégie narrative assez précise.

La nouvelle posture de cet auteur/narrateur représente toutefois en même temps une limite et une ressource : l'impossibilité d'accéder aux méandres de la psyché d'autrui, qui est le propre des récits « factuels » (Genette 1979, éd. 2004 : 151), est compensée par l'invasion de la subjectivité du narrateur. Dans *L'Adversaire*, l'exploration de l'intériorité du narrateur s'ajoute aux conjectures (« j'ai pensé que Romand devait en avoir une peur bleue » : 73 ; « Comme il dit n'en avoir aucun souvenir, on est réduit aux conjectures » : 176), qui s'expriment souvent avec des « locutions modalisantes » (« Qu'elle était touchée, attendrie peut-être, mais pas amoureuse » : 66). L'impossibilité de savoir ce que Romand fait pendant la journée, tandis qu'il dit être au travail, est contrebalancée, par exemple, par la description de ce que le narrateur fait quand il se trouve seul dans son studio (« Mais je sais ce que c'est de passer toutes ses journées sans témoins : les heures couché à regarder le plafond, la peur de ne plus exister », 99). Il ne s'agit pas seulement pour le narrateur de poursuivre le parallèle entre lui et Romand par lequel l'ouvrage commence, car le procédé s'étend aussi à d'autres actants. Ne pouvant connaître la réaction de l'infirmière qui s'occupe de Romand à la vue des photos de sa famille dans les journaux, il décrit sa propre réaction :

L'infirmière devait savoir qui il était, repousser les journalistes qui campaient à l'entrée du service mais lire leurs articles. Elle avait vu les photos, c'étaient toujours les mêmes, la maison incendiée et les six petits portraits d'identité [...] Je les regarde en écrivant cela, je trouve qu'Antoine ressemble un peu à Jean-Baptiste, le cadet de mes fils, j'imagine son rire, son léger zézaiement, ses colères, son sérieux, tout ce qui était très important pour lui, toute cette sentimentalité pelucheuse qui est la vérité de l'amour que nous portons

à nos enfants et moi aussi j'ai envie de pleurer (2000, éd. 2016 : 34).

Le narrateur met donc en scène ses propres faiblesses et sa propre inquiétude (cfr. Tamassia 2008 : 189 ; Rubino 2012 : 85), qui entrent en résonance avec celle de ses personnages, auxquelles il n'a qu'un accès limité. On touche là un nœud capital de cette problématique, concernant l'utilisation ambivalente du *je*. D'une part, le *je* représente un excès de partialité et de subjectivité ; de l'autre, l'emploi du *je* se veut garantie de véridicité. Les deux démarches ne sont pas opposées, car, ainsi que le dit Carrère dans l'entretien, assumer la subjectivité répond pour lui au désir « d'être aussi vrai que possible ». Dans la partie non transcrite de l'interview, l'auteur ajoute que la recherche formelle qui accompagne l'écriture de *L'Adversaire*, qui a comme point de départ l'effort de « trouver une place par rapport à ce qu'on raconte », aboutit au constat qu'on ne peut « donner la vérité » de cette histoire, mais qu'on peut juste « dire la vérité de ce qu'on a compris, ressenti ou éprouvé ». La seule vérité concevable est donc celle qui reconnaît sa partialité.

Sachant que toute autre recherche de la vérité est un but inaccessible et que la sincérité ne constitue pas une garantie de véridicité, le narrateur renonce à tout comprendre, et, décevant les attentes de ses personnages, à se faire psychologue ou avocat. L'humilité de sa posture le conduit même à remettre en doute son propre discours (« Sans garantir que cette reconstitution soit exacte au mot près, je la crois très proche de la vérité », 2014, éd. 2017 : 160 ; « Je ne garantis pas que j'ai tout saisi de leurs réponses », « Je dis : c'est cela, l'histoire, mais je n'en suis pas sûr », 2007, éd. 2016 : 34, 385). Ce rappel continu de sa bonne foi, qui ne donne non plus l'assurance de la vérité, ne fait que souligner son but : il se limite à raconter ce qui résulte de l'enquête qu'il a menée, c'est-à-dire *sa* vérité (cfr. Lorandini 2018). Et la seule voie qui puisse être parcourue afin de repré-

senter *sa* vérité est l'exactitude, visant à traduire les faits en récit de la manière la plus fidèle possible. Ce n'est pas une solution de repli, mais une stratégie qui lui permet de se réapproprier le seul rôle qui lui convienne : il n'est pas un demiurge qui crée ou invente, mais un témoin et un « conteur » qui reconstruit un épisode à travers plusieurs témoignages. Il raconte alors les histoires de ses personnages, « conteurs » autant que lui (cfr. Rubino 2012 : 94, 103), tenant pour assuré que ses lecteurs, comme lui, aiment savoir qui les raconte (cfr. Carrère 2014, éd. 2017 : 143).

L'influence du fait divers s'exerce en définitive moins sur le contenu que sur la forme. Telle est, pour répondre par là à la question posée en ouverture, la façon dont le fait divers détermine la nouvelle orientation de l'œuvre de Carrère. Le tournant qu'a marqué *L'Adversaire* dans son écriture ne consiste donc pas dans le choix du réel – ce qui serait une simple question de source d'inspiration – mais dans la nouvelle solution stylistique que la confrontation au réel impose au narrateur-auteur, car son souci du vrai confère au narrateur une nouvelle attitude. *L'Adversaire* marque en effet moins le passage au *réel*, que le passage de la représentation de *l'incertain* à la représentation de l'enquête, qui consiste justement dans la tentative de surmonter *l'incertain*. Dans cette enquête, le narrateur-auteur joue un double rôle : il raconte, fait des conjectures, interprète les faits, invente là où l'histoire est insuffisante, et, en même temps, il joue un rôle dans la narration, faisant entendre sa voix, racontant la naissance du livre et se présentant presque comme co-héros. Son intériorité fait irruption dans la narration, jusqu'à combler, par l'autoanalyse, l'impossibilité de tout connaître de ses personnages, ce qui est une conséquence de la nouvelle position qu'il a assumée. Le glissement entre le moi et l'autre devient alors explicite et se justifie par le choix de donner une forme littéraire à « une expérience qui en fait est très communé-

ment partagée », ainsi que Carrère le déclare dans l'entretien. Et par là s'explique même le titre, qui fait allusion à cet adversaire intérieur, cette pulsion autodestructrice qui se trouve en chacun et qui a pris les dessus sur Romand (cfr. Reig, Romestaing, Schaffner 2016 : 8). Carrère s'est tourné vers ce fait divers parce qu'il y repère des fantasmes, des rêves et des peurs que nul n'ignore (cfr. Barthes 1962 : 195) et qui avaient déjà trouvé place dans ses premiers romans. Avec *L'Adversaire*, il arrive toutefois à leur conférer une nouvelle forme. À la représentation des êtres inquiets de ses premiers romans s'est donc substituée la représentation de l'inquiétude : l'inquiétude de ce héros/narrateur reflète aussi bien l'état où se trouvent ses personnages, que cet aspect essentiel de la condition humaine, qui atteint en premier lieu l'écrivain et dont il se fait l'emblème.

#### RÉFÉRENCES CITÉES

- Barthes, Roland (1962), « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964 : 194-204.
- Bevilacqua, Luca (2014), « *Limonov* d'Emmanuel Carrère, la biographie et l'Histoire », *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, eds. Gianfranco Rubino, Dominique Viart, Macerata, Quodlibet : 437-44.
- Bonomo, Sara (2016), « S'écrire pour s'écrire : une délivrance », *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 63-73.
- Brière, Emilie (2009), « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, 40/3 : 157-71.
- (2016), « D'autres vie par la vôtre. Une lecture offerte à Emmanuel Carrère », *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*,

- eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 75-85.
- Bourgelin, Claude (2014), « L'Art complexe de la simplicité », *Roman 20-50*, 1/57 : 71-80.
- Carrère, Emmanuel (1983), *L'Amie du jaguar*, Paris, P.O.L., 2007.
- (1984), *Bravoure*, Paris, Gallimard, 2012.
- (1986), *La Moustache*, Paris, Gallimard, 2005.
- (1988), *Hors d'atteinte ?*, Paris, Gallimard, 2016.
- (1993), *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1995), *La Classe de neige*, Paris, Gallimard, 2001.
- (2000), *L'Adversaire*, Paris, Gallimard, 2016.
- (2007), *Un roman russe*, Paris, Gallimard, 2016.
- (2009), *D'autres vies que la mienne*, Paris, Gallimard, 2017.
- (2011), *Limonov*, Paris, Gallimard, 2016.
- (2014), *Le Royaume*, Paris, Gallimard, 2017.
- Cinquegrani, Alessandro (2016), « Ironia o persuasione ? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno », *Between*, 6/12, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/index>> [20/9/2018].
- Demanze, Laurent ; Rabaté Dominique, eds. (2018), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L.
- Genette Gérard (1979), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Houellebeq, Michel (2018), « Emmanuel Carrère et le problème du bien », *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Laurent Demanze ; Dominique Rabaté, eds. (2018), Paris, P.O.L. : 451-59.
- Huglo, Marie-Pascale (2007), « Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère », *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion : 83-94.
- Lorandini, Francesca (2018), « Dire quelque chose de ma vérité. Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo », *SigMa - Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, 2 : 63-85.

- Lourdou, Louise (2016), « L'auteur et son double : *Je suis vivant et vous êtes morts, L'Adversaire, Limonov* », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 87-98.
- Maupassant, Guy de (1886), *Le Horla*, Paris, Gallimard, 2003.
- Rabaté, Dominique (2014), « Un héros de notre temps ? *Limonov* et les pouvoirs de la littérature », *Roman 20-50*, 1/57 : 93-101.
- (2016), « Est-ce que dire, c'est faire ? Écrire pour « faire effraction dans le réel » chez Emmanuel Carrère », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 51-61.
- Reig, Christopher ; Romestaing, Alain ; Schaffner, Alain (2016), « L'ombre portée de l'écrivain », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 7-15.
- Romestaing, Alain (2010), « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : transgression des limites, limites de la transgression », *Romanica Silesiana*, 1 : 180-94.
- Rubino, Gianfranco (2012), « Carrère e la crisi del soggetto : finzione, affabulazione, scrittura », *Il soggetto precario. Saggi sul romanzo francese contemporaneo*, ed. Valerio Magrelli, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 85-104.
- Schaffner, Alain (2016), « La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 139-45.
- Tamassia, Paolo (2008), « Documento e finzione nel romanzo : il caso dell'*Adversaire* di Emmanuel Carrère », *Finzione e documento nel romanzo*, eds. Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento : 187-98.



IACOPO LEONI — VALENTINA STURLI

*Entretien avec William Marx*

*IL La première question que nous voudrions vous poser concerne la forme grammaticale avec laquelle vous avez choisi de vous exprimer, c'est-à-dire le tu. Vous ne parlez donc pas à la première personne du singulier mais à la deuxième. Or, ce choix n'est pas un choix gratuit, abstrait, mais au contraire un moyen pour lier l'expérience individuelle et l'instance universelle. Cela traduit donc, me semble-t-il, la volonté de projeter l'expérience individuelle vers l'autre, un autre qui n'est pas simplement l'autre homosexuel, mais tout le monde.*

*WM C'est une très bonne analyse de l'effet on pourrait dire rhétorique de l'emploi du tu, de la deuxième personne du singulier. Mais, en fait, pour moi, cet effet rhétorique est secondaire par rapport à l'origine de ce choix. Le choix a d'abord été pour moi une motivation heuristique qui me*

permettait d'avancer dans mon travail. Le projet, c'était de partir de l'expérience personnelle pour pouvoir généraliser une sorte de réflexion sur l'expérience gay en général d'un point de vue quasiment théorique ou phénoménologique. Mais il était important, avant de généraliser, de partir de l'expérience personnelle. Et donc, vous l'avez dit, j'ai d'abord commencé à réfléchir avec le je, et j'ai essayé de retrouver mon expérience personnelle, la seule que j'avais à disposition. J'aurais dû faire une enquête de type sociologique auprès d'autres personnes ; moi, j'étais mon propre sujet, mon propre cobaye. J'ai donc commencé à partir de cette expérience personnelle avec le je ; et c'est là que j'ai vu que c'était un peu difficile pour moi d'écrire un, deux, trois chapitres comme cela ; je n'ai pas tellement l'habitude de parler de

moi en tant que scientifique, du moins en tant que critique. J'ai un peu été élevé dans l'idée pascalienne que le moi est haïssable, c'était donc un petit peu difficile. Alors, j'ai pensé à d'autres solutions possibles de rédaction. Et j'ai d'abord pensé à la troisième personne du singulier. Là, j'ai pensé à un *il* qui serait un *il* non référencé. Ça m'a posé un problème différent. En soi, c'était intéressant, c'est ce qu'avait fait par exemple Annie Ernaux dans *Les Années* (2008), chef-d'œuvre dans son genre, mais elle avait moins de difficulté parce que le *elle* peut servir d'anaphorique. Moi, je voulais faire un essai. Dans le discours argumentatif, le *il* sert beaucoup pour reprendre un terme précédent, et donc il y avait un risque de confusion énorme entre le *il* personnage et le *il* qui reprenait un mot précédent. Cela m'aurait obligé à réfléchir d'une manière un peu complexe. J'ai pensé à utiliser le prénom d'un personnage fictif. Mais là, cela posait un autre type de problème : ça introduisait la fiction ou une attente de fiction chez le lecteur et donc des attentes qui ne sont pas celles auxquelles je voulais me confronter. Moi je voulais surtout raconter de manière simple des expériences, et puis à partir de là, généraliser. Donc j'ai évacué cette solution et j'ai pensé à ce moment-là aux *Pensées pour moi-même* de Marc Aurèle, livre

extraordinaire dans lequel Marc Aurèle s'adresse à lui-même et entreprend une sorte de colloque intime avec lui-même, de confession avec lui-même. J'ai trouvé ça intéressant et j'ai commencé à écrire comme cela et même à transposer les chapitres que j'avais écrits avec le *je*, et je continuais la rédaction avec le *tu*. J'ai vu que ça fonctionnait bien et que ça libérait mon écriture, c'est-à-dire que je pouvais entrer en dialogue avec moi-même, je pouvais m'objectiver, me mettre à distance. Et donc je pouvais par là faire advenir à la conscience des choses que je n'aurais pas dites peut-être spontanément si j'avais dû les dire à partir d'un *je*. Donc c'est pour ça que j'ai dit qu'il y a une valeur heuristique : peut-être cela m'a-t-il permis de libérer en moi des paroles, des souvenirs que je n'aurais peut-être pas dits comme ça et que je peux dire plus facilement si je me mets à distance. Donc je pense que pour le lecteur, cela peut se lire de deux manières différentes ; l'une, c'est précisément celle qui a été la mienne, celle qui a consisté à entrer dans ce dialogue intérieur : le lecteur peut avoir l'impression d'assister à ce dialogue intime de l'auteur avec lui-même, de sorte que lorsqu'on lit les *Pensées* de Marc Aurèle, on a l'impression d'assister à ce colloque de l'empereur avec lui-même. L'autre manière — du reste c'est

ce qu'on peut ressentir lorsqu'on lit Marc Aurèle — peut concerner le lecteur, qui est invité en quelque sorte à se mettre à ma place, à entrer totalement dans cette psyché, à substituer éventuellement ses propres souvenirs, à faire le décalage, les transpositions possibles. Et donc une dimension rhétorique qui vise à engager le lecteur dans une psyché particulière. Et dans cette dimension rhétorique, il y a aussi une dimension politique. Au-delà du *tu*, il me semble qu'il y a un *nous* qui peut se constituer, c'est-à-dire éventuellement l'idée d'une communauté qui peut se constituer, au moins le temps de la lecture.

*vs Une question sur le modèle littéraire de ce livre. Les Fragments d'un discours amoureux (1977) de Roland Barthes y sont explicitement cités. Pourriez-vous nous en dire davantage sur votre rapport avec ce texte fondamental sur le savoir amoureux, et davantage sur les autres modèles littéraires, s'il y en a, qui ont influencé la conception de votre projet, et l'écriture de ce texte ?*

**wm** Effectivement, les *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes sont au principe même du texte. Je ne voulais pas, ou je ne pouvais pas, ou je ne tenais pas à faire un traité ou un système de l'expérience gay. Et donc, l'idée du fragment d'expérience, puisque

l'expérience se donne d'abord en fragments, du moins, à partir de biographèmes, pour reprendre un terme barthésien, me paraissait important. Les *Fragments d'un discours amoureux* ont été, pour moi, effectivement, une sorte de modèle à la fois indépassable et inaccessible en lui-même, mais aussi parce qu'il y a le style de Barthes, son intelligence — personne ne peut rivaliser avec lui. Mais ce qui m'intéressait, par ailleurs, dans la façon dont Barthes avait organisé son discours, c'était le caractère alphabétique, c'est-à-dire qu'il y avait l'idée de parcourir un certain nombre de concepts qui sortaient de l'expérience, de la rhétorique amoureuse, du discours amoureux, et cette idée-là a été très présente au départ de mon livre. Il s'agissait vraiment de créer quelques concepts, de voir si je pouvais, à partir de l'expérience gay, retrouver, définir des concepts qui seraient utiles et applicables dans d'autres situations. Je m'y suis essayé. Il y en a deux ou trois qui apparaissent au fil du livre. En même temps, il y a dans les *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes un non-dit permanent, c'est-à-dire que la sexualité reste dans le non-dit, dans l'implicite ; il faut vraiment lire entre les lignes. Et il s'en explique par ailleurs, plutôt dans des textes posthumes. Il y a donc un non-dit sur la sexualité, on est dans l'ordre du désir et

du discours autour du désir et des relations entre deux personnes. Ce qui m'intéressait, c'était la question du désir sexuel et la question de la sexualité elle-même. Je voulais aller beaucoup plus dans le vif du sujet que ne le fait Barthes, et je ne voulais pas restreindre mon approche à une approche sémiologique ou rhétorique. Je voulais plutôt aller vers quelque chose qui est une sorte de phénoménologie, une sorte d'ontologie, du moins, telle qu'elle apparaît dans un regard. C'est un peu la différence théorique avec le texte de Barthes. Cela m'arrange en quelque sorte de ne pas avoir voulu faire la même chose que lui, et m'évite de me confronter directement à lui. Je voulais vraiment cibler l'orientation sexuelle gay, ce que ne fait pas Barthes. Pour ce qui est du récit de l'expérience sexuelle, ce sont des choses qui ont été faites avant, et de manière beaucoup plus crue, voire obscène. Du côté gay, on pense par exemple au livre de Renaud Camus, *Tricks* (1978), qui est un classique, un livre assez fondateur, qui prend la forme de récits de rencontres sexuelles les unes à la suite des autres. Ce n'est absolument pas ce que j'ai voulu faire. Je ne vais de toute façon pas faire le récit de la littérature gay dans laquelle je m'insère à ma manière... Du point de vue hétérosexuel, je trouvais très intéressant ce qu'avait fait Cathe-

rine Millet, avec *La vie sexuelle de Catherine M* (2001). C'est un livre assez fondamental dans la façon qu'elle avait d'exposer sa propre vie sexuelle, un livre très fort, très important. Ce n'est pas non plus ce que je voulais faire. D'abord, ma vie sexuelle n'a aucun intérêt, et ce que je voulais faire, c'est un livre de théorie en quelque sorte. Je me suis situé entre Barthes et Millet, et quantité d'autres modèles que l'on peut trouver ici ou là. J'avais beaucoup aimé, au moment où je me lancé dans le livre, Arthur Dreyfus, *Histoire de ma sexualité* (2014). Il parlait plutôt de la sexualité enfantine, sexualité homosexuelle. C'est un livre que je trouvais très fin. Et là aussi, il y avait une petite réflexion théorique sur ces premières étapes de la sexualité chez un enfant que je trouvais intéressante. La question de l'enfance est importante pour moi, évidemment, mais ce n'est pas le sujet principal de mon livre. On essaie de se trouver des modèles, on essaie surtout de trouver des formes. Chaque projet, chaque livre implique une forme de pensée, une forme nouvelle. Barthes a été vraiment l'inspiration, un modèle, Millet, et d'autres, ont plutôt été des expériences intéressantes, mais qui ne m'ont pas particulièrement guidé.

II. Je m'intéresse à la réflexion que vous développez dans le chapitre

« *Étrangement* », ainsi que dans le chapitre « *Mimétisme* ». Vous décrivez une condition d'étrangement à la fois existentielle et sociale, due à une absence de normes et de modèles. Cette condition où les codes sont abolis peut rappeler celle que Thomas Pavel appelle, dans *La Pensée du roman* (2003), la naturalisation de l'homme : au lieu d'être un produit de son milieu historique et social, l'individu est considéré indépendamment de ce qui l'entoure. D'un côté, cette condition est une forme d'aliénation ; de l'autre, c'est une condition de départ et non une carence, parce que l'individu que vous décrivez se trouve en quelque sorte jeté dans le monde. Ainsi, il ne s'appuie pas sur l'héritage historique, biologique ou familial mais il est appelé à s'inventer sans l'aide d'un idéal normatif assigné à l'avance.

WM Je vous remercie de cette question qui me permet de mettre en valeur ce concept d'étrangement qui me paraît assez fondamental dans l'expérience gay. J'ai repris ce terme de l'anglais *estrangement* qui, à son tour, vient du vieux français, et je l'ai ré-acclimaté en français moderne parce que ça me semblait bien correspondre à la situation d'un gay en qui — pendant l'enfance, dans l'adolescence ou à l'âge adulte — se révèle la naissance d'un désir différent qui advient à la conscience de manière plus ou moins facile ou pénible, et pour qui cette difficulté de faire

advenir à la conscience un désir différent est liée au fait que toute la culture autour de lui ne porte pas ce désir. Le désir homosexuel est fondamentalement imprévu dans la société et dans la culture majoritaire, dominante. Il y a donc ce sentiment d'être différent de cette culture autour de soi, en particulier en ce qui concerne la culture populaire, parce que cette dernière est vraiment marquée par la majorité : la chanson et le cinéma sont liés à la conservation et au commerce, il s'agit d'avoir des clients ; la culture populaire est fortement marquée par le désir hétérosexuel, qui est majoritaire, parce que c'est ce qui permet de toucher le plus de monde. C'est valable pour toutes les formes de culture populaire. J'ai hésité lorsqu'il s'est agi de nommer cette expérience-là. Fallait-il utiliser le terme aliénation ou est-ce que c'est autre chose qui se passe ? J'ai refusé le terme d'aliénation d'abord parce qu'il a un passé très chargé, lié à la théorie marxiste, lié aussi au discours psychologique et psychiatrique, où celui qui est aliéné est celui qui est fou, dément. Je crois qu'il ne s'agit pas vraiment d'aliénation, concept qui suppose une domination totale et une impossibilité de sortir d'une situation de domination. Ce que je voulais mettre en évidence, c'est que se constitue dans l'étrangement un monde à part. Il y a quelque chose

d'étranger qui a lieu ; être aliéné, cela veut dire être totalement soumis au monde qui est autour de soi. Or, l'étrangement préserve, à mon sens, l'idée qu'il y a quelque chose d'étranger, un corps étranger qui est là à l'intérieur de la société, qui, du reste, peut participer à terme, politiquement, socialement, à la société, mais il n'y a pas nécessairement de soumission totale. L'aliénation pour moi, c'est une notion beaucoup trop forte qui ne correspond pas à mon expérience ni à l'expérience gay moderne. Effectivement, on peut dire que du temps où les gay ne pouvaient absolument pas vivre ce désir, il y avait d'aliénation, mais ce n'est plus le cas maintenant. Donc, étrangement est un terme qui me paraît mieux décrire cette différence. Alors faut-il faire intervenir la question de la nature ? Je ne sais pas. Je ne sais pas quelle est l'origine du désir homosexuel. Je n'ai aucune théorie là-dessus. L'idée de partir de l'expérience individuelle, de ma propre expérience, pour l'opposer à la société, m'a conduit à proposer ce concept, parce que je parle en fait d'une expérience phénoménologique du social.

*vs J'ai moi aussi une question sur l'étrangement à vous poser, car ce que vous dites est vraiment intéressant. Dans votre livre, vous présentez le vécu homosexuel, et le savoir gay,*

*comme une condition radicalement différente par rapport à l'expérience hétérosexuelle conçue le plus souvent comme la norme sociale. Vous placez le vécu d'étrangement homosexuel avant d'autres vécus d'étrangement, celui de la discrimination religieuse, raciale, voire ethnique. Vous dites par exemple que d'autres formes d'étrangement sont au moins partagées avec les membres de sa propre famille. Je vous cite : « L'hostilité extérieure éventuelle ne franchit pas le seuil du foyer »<sup>1</sup>. Chaque homosexuel est pour vous bel et bien un homo novus qui doit apprendre à vivre seul et sans guide, en tâtonnant. Cette position ne risque-t-elle pas d'occulter qu'y a des différences remarquables et des diversités problématiques aussi dans la norme supposée de l'hétérosexualité ? Je pense au désir hétérosexuel très minoritaire pour les personnes âgées dans une société qui ne semble exalter que la jeunesse, ou des vécus d'impuissance sexuelle, etc. Il y a aussi dans l'hétérosexualité la possibilité d'un désir non conventionnel, problématique, difficile, qui, lorsque l'individu l'éprouve, se sent en danger, ou ridicule, ou divergent. Ne pensez-vous pas que la discrimination raciale, religieuse, de genre, même si elle ne franchit pas physiquement le seuil du foyer, peut être intériorisée par ceux qui en font les frais, lesquels ne sont plus capables, par exemple, de se défendre en transmettant leurs traditions, leur vision du monde, sinon dans le sens d'une réaction agressive*

*et très limitée ? Et en ce sens, l'homosexuel blanc, bourgeois, qui a un bon travail, qui a réussi socialement, est-il vraiment plus étranger à sa propre société que d'autres individus ?*

WM Je vous remercie pour cette question qui permet de mettre l'accent sur quelque de très important. Le livre s'intitule *Un savoir gai* et parle de l'expérience homosexuelle. Il me semble que cette dernière me permet de mettre le doigt sur des situations de vie, des situations de marginalité sociale qui sont généralisables à quantité d'autres situations. J'introduis ce terme d'étrangement, qui va de pair avec celui de *limes*. Qu'est-ce que c'est que le *limes* ? C'est un terme latin qui signifie la frontière, la limite, c'est cette divergence d'attentes et de conceptions qui existe entre deux acteurs sociaux donnés. Et le problème est que cette divergence d'attentes n'est souvent pas visible. C'est ce que je perçois en tant que gay, ce que perçoit n'importe quel gay lorsqu'il se rend compte que son désir homosexuel n'est pas compris, qu'il n'est pas saisi par les gens autour de lui, qu'on lui attribue d'emblée des désirs, des attentes de type hétérosexuel. Il y a donc là un écart, qui n'est pas visible d'abord, en général, et qui peut le devenir si on dit ce qu'on est ; mais l'écart reste toujours là. Cet écart lui-même est valable dans quanti-

té d'autres situations. Mettez, par exemple, un fils de bonne famille, sensible à la cause des classes sociales défavorisées, qui est devenu communiste, dans un monde bourgeois. On va lui attribuer une identité de bourgeois. Quand vous arrivez dans un milieu qui ne partage pas vos opinions, vous expérimentez également ce *limes*. C'est pour cela que cette idée de conceptualiser consiste à produire un concept qui soit applicable à d'autres situations. Je mesure une différence, une marginalité spécifique de l'homosexualité. Comme vous l'avez rappelé, et pour le dire différemment, en citant une plaisanterie de Woody Allen, « l'avantage d'un noir sur un homosexuel, c'est qu'il n'a pas à l'annoncer à sa famille ». C'est une bonne manière de dire que pour beaucoup d'autres minorités sociales, ethniques, raciales, religieuses, la minorité se vit à l'extérieur du cercle familial. Ou dans le cas des femmes : elles ont des modèles, la mère qui est présente en principe — bien qu'elle puisse être un contre-modèle également —, ou d'autres femmes qui se trouvent autour. Le jeune homosexuel, lui, n'a pas toujours autour de lui de modèle, il n'est pas prévu par le foyer. Il y a donc là une expérience très étrange. A la limite, mais j'ai du mal à le dire, la seule chose à laquelle cela pourrait être comparé, me semble-t-il, ce sont des han-

dicaps, des maladies particulières, qui pourraient mettre à l'écart l'individu par rapport à son cercle familial plus étroit. Mais, vous le comprenez, j'ai beaucoup de mal à assimiler l'homosexualité à une maladie. Cela a été fait pendant longtemps. On est sorti de ce modèle-là, mais c'est effectivement un type d'expérience qui peut exister, la cécité, la surdité, il y a des handicaps qui peuvent donner lieu à ce même type d'expérience. Il y a une spécificité de la marginalit , de l'étrangement provoqués par le désir différent que constitue le désir homosexuel. Je ne veux pas du tout annuler ou atténuer cette différence. En même temps, je l'évoque dans le livre, mais je voudrais insister dessus, je ne dis pas que la différence entre homosexualité et hétérosexualité est la différence la plus fondamentale qui soit. Je ne le crois pas, je ne le pense pas, et je ne l'écris pas. C'est une différence qui existe, qui est constitutive de l'identit  des individus, mais un individu est fait de quantités d'autres paramètres. Je crois que les différences sociales, en particulier, c'est-à-dire d'éducation, le fait d'appartenir à une classe sociale favorisée ou populaire, etc., sont des différences beaucoup plus fondamentales dans la constitution de l'identit  que celle du désir sexuel différent. C'est un fait. C'est quelque chose qu'a exp rim t , par exemple,

Didier Eribon, dans *Retour   Reims* (2010). Il avait écrit des livres sur la différence du désir sexuel, mais ce livre-là, c'est le constat qu'il fait qu'au bout du compte, la différence sociale est plus fondamentale encore que la différence de désir sexuel, et je partage ce constat. Il y a plus de points communs, si vous voulez, entre un bourgeois gay et un bourgeois hétérosexuel qu'entre un bourgeois gay et un ouvrier gay. Ce sont des vécus très différents, ce qui n'empêche pas qu'il puisse y avoir des rencontres. Par ailleurs, le fait qu'il y ait une marginalit  commune, c'est quelque chose qui a été théorisé par les écrivains, par Edward Morgan Forster, en particulier, dans *Maurice* (2006), le fait qu'il puisse y avoir des rencontres entre un bourgeois gay ou un ouvrier gay, plus qu'entre deux hétérosexuels venant de milieux différents. Il y a des effets de sous-groupe, mais néanmoins, dans la constitution de l'identit , je crois que les différences de classes sociales sont beaucoup plus fondamentales. Il n'empêche, malgré tout, que la différence d'orientation sexuelle est une différence, importante, même si ce n'est pas la plus importante. Je vais donc totalement dans votre sens.

II. *Un passage m'a beaucoup intéressé, celui où vous utilisez le concept de permutabilité, par rapport à celui*



*d'identité. À une époque où la condition démocratique a atteint son apogée, mais en même temps sa crise, ce concept de permutabilité est très important. Il ne s'agit pas de revendiquer la condition homosexuelle pour la noyer dans l'anonymat, dans celle que vous appelez « l'effrayante dictature du même »<sup>2</sup>, mais plutôt de trouver dans cette condition la clé de la liberté individuelle par rapport aux rôles sociaux.*

WM C'est une réflexion que j'ai développée en pensant aux couples de même sexe. Il y a eu beaucoup de réflexions là-dessus, beaucoup de discours en particulier à partir du pacs, le contrat civil en 1989. Il y a eu beaucoup de discours des psychanalystes ou de pseudo-psychanalystes qui expliquent que l'homosexualité, c'est la dictature du même. Or, ce sont des discours aberrants : comme je le disais, il y a parfois plus de diversités dans les couples gay parce qu'à cause de la marginalité, il peut y avoir des rencontres entre classe sociales qui n'existent pas ou du moins, plus difficilement, dans le monde hétérosexuel. En réfléchissant aux couples de même sexe et à mon expérience personnelle, je me suis fait des réflexions qui me paraissaient intéressantes, à savoir que le couple hétérosexuel est nécessairement parasité par la différence sexuelle. C'est une tautologie, mais dans les couples

de sexe différent, la différence sexuelle, la différence des genres est évidemment présente. Tout ce qui est dans la société générale, tout ce qui concerne cette différence sexuelle s'invite forcément, vient parasiter la relation entre les deux membres du couple de sexe différent. Ça n'empêche pas que les couples peuvent inventer des relations différentes, des relations de parfaite égalité et de répartition des tâches, c'est toujours possible. Mais néanmoins, il faut lutter contre ce parasitage social à l'intérieur du couple de sexe différent. Alors que — c'est peut-être l'avantage du fait que l'homosexualité ne soit pas prévue dans l'ordre social — l'intérêt, la spécificité du couple de même sexe, c'est qu'il n'y a pas ce parasitage par la différence des sexes et par tout l'appareil d'attentes sociales autour des rôles donnés à l'un ou à l'autre sexe. Il y a là une sorte de liberté donnée aux couples de même sexe de s'inventer de manière un peu plus libre que les couples de sexe différent. Cela n'empêche pas qu'il y ait d'autres parasitages qui jouent — je parlais de la différence de classes sociales, différence d'éducation, de tempérament —, et donc que l'égalité soit toujours à négocier. Mais, au moins, ce n'est pas parasité par cette différence des sexes. Cette condition de permutabilité ne joue pas seulement dans la re-

lation de couple, mais aussi dans la relation entre deux individus de même sexe, c'est-à-dire que la différence des sexes n'est pas présente, donc il y a une partie du vécu qui est en commun, donc il y a une base de partage qui est *a priori* plus large. L'absence de différence de sexe fait qu'il y a un vécu qui est commun entre deux hommes ou deux femmes, et qui peut être l'occasion d'un amoindrissement de l'expérience, disent les contradicteurs ou les opposants, et je peux l'admettre, ou, inversement, on peut dire aussi, d'un approfondissement de l'expérience. Je ne sais pas. En tout cas, je ne pense pas qu'en soi, ce soit un avantage ou un inconvénient, c'est une différence qui peut être une chance. D'où l'idée de permutableté, l'idée qu'il y a une expérience semblable qui permet un échange plus profond, sans parasitage extérieur par la société.

*vs Pourriez-vous nous parler de votre rapport avec l'Antiquité classique, qui revient à maintes reprises dans votre livre. Pensez-vous que la condition homosexuelle dans l'Antiquité était, certains cas, peut-être, plus libérée et facile à vivre qu'aujourd'hui ?*

**wm** C'est l'illusion première de tout enfant, de tout jeune, de tout adolescent qui découvre l'Antiquité classique, et c'est une illusion historique. Et elle a été la

mienne, et, en même temps, c'était une illusion libératrice. Quand j'ai découvert, par la mythologie antique, j'avais dix ou onze ans, les relations entre individus de même sexe, car ce n'est jamais caché, et même les dieux y participent, quand j'ai découvert aussi la nudité masculine, qui est très présente dans l'Antiquité gréco-romaine, cela a été pour moi un espace de libération. J'ai trouvé là quelque chose dans quoi m'investir, parce qu'il y avait là une chance extraordinaire de trouver, au cœur même de la culture dominante, dans quelque chose qui est traditionnellement valorisée, qui est au fondement — c'est ce qu'on dit — de la culture européenne, quelque chose qui donne une voix à ce désir très particulier, très minoritaire qui était en moi. Cela a été à ce point libérateur que je me suis investi à fond là-dedans, j'ai fait du grec, du latin, et puis, finalement, j'en ai fait mon métier quasiment ; je continue à m'intéresser à cette culture, à cette littérature, à les étudier, j'en ai fait mon destin. Je ne peux pas nier, en même temps, qu'évidemment, il y a une illusion. Nous savons maintenant, avec toutes les études d'anthropologie qui ont été faites, que la façon dont le désir sexuel se vivait dans le monde antique n'avait absolument rien à voir avec ce que nous connaissons aujourd'hui, qu'on ne peut évidemment pas

faire de transposition directe entre les relations entre deux individus de même sexe, entre Socrate et l'un de ses disciples, Phèdre, par exemple, et ce qui se passe aujourd'hui. C'étaient des relations de type différent. On a beaucoup insisté sur les différences, on a eu raison de le faire. Les relations entre personnes de même sexe étaient évidemment très différentes dans les sociétés antiques. Il y a une illusion rétrospective de liberté, alors qu'il n'y avait pas de libertés, juste un système de codification différent. Mais quand même, il ne faudrait peut-être pas trop insister sur les différences, au détriment de choses qui ont existé. Il y avait réellement une part qui était donnée au désir homosexuel, qui pouvait, à cette époque-là, s'exprimer sans doute plus facilement, se vivre, dans des conditions très différentes d'aujourd'hui, mais il avait un droit de cité. Peut-être même des gens qui étaient très hétérosexuels étaient-ils obligés, à un moment donné, de se conformer à un désir, à des initiations de type homosexuel. La chose était peut-être même inversée, dans l'Antiquité grecque la plus archaïque... Ce que je trouve intéressant, en tout cas, pour un gay contemporain, moderne, c'est de voir qu'il existe des modèles. Quand on regarde attentivement le fond de la culture dominante, on y trouve quelque chose qui est

très libérateur, avec toutes les différences anthropologiques qu'on peut dire par ailleurs, et je crois qu'il est très important de donner aux jeunes d'aujourd'hui cette éducation-là. C'est pour cela que lorsqu'en France, il y a quelques années, on a voulu restreindre l'enseignement du grec et du latin, au collège et au lycée, je suis vraiment monté au créneau, j'ai publié une tribune dans *Libération*. Je crois que c'est très fondamental, pour des jeunes, aujourd'hui, d'avoir accès à ces cultures-là, parce que ce sont des cultures qui sont hors du modèle dominant contemporain, hors du modèle monothéiste, hors du modèle hétéro-sexiste, et donc qui font penser des mondes très différents. C'est extrêmement libérateur de montrer aux jeunes qu'il y a d'autres cultures, et que le désir qu'ils peuvent avoir en eux, qui est différent, a le droit de cité, qu'il a été fondateur d'une très belle culture. Je reste persuadé que c'est très fort pour un jeune d'être confronté à cela, et que c'est très important aujourd'hui, dans l'éducation, à l'école, au lycée.

II *Vos essais — et je pense bien évidemment à Un savoir gai mais aussi à des travaux précédents comme La Haine de la littérature — ne se bornent pas à parler du discours littéraire-artistique, mais ils visent à prendre une position, et parfois une position forte, sur le monde qui nous*

*entoure. Définiriez-vous votre activité critique comme engagée ? Et, si la réponse est affirmative, pensez-vous que la critique doit être nécessairement militante ?*

WM Je me suis rendu compte — c'est un peu ce que j'ai découvert en travaillant à ce livre, et, précisément en conceptualisant cette question de l'étrangement — que cette expérience qui avait été la mienne a donné forme à ma propre expérience de la littérature. Ce sentiment d'extériorité par rapport à la société s'est transposé dans mon rapport à la littérature. De la même manière que je ne pouvais pas accepter telles quelles les valeurs qui m'étaient imposées par la société, je ne pouvais pas accepter non plus ce qu'on me disait sur la littérature, sur la place de la littérature dans la société, sur les concepts littéraires. Et donc toutes mes recherches, depuis ma thèse jusqu'à aujourd'hui, sont une manière de mettre à distance l'objet littéraire, les conceptions dominantes. J'ai commencé par l'histoire du formalisme, et la réflexion sur l'invention de ce formalisme ; c'est donc une manière d'historiciser ce en quoi j'avais été éduqué ; j'ai été éduqué comme formaliste, et je suis fondamentalement marqué par cela, j'y crois, mais je suis conscient qu'il s'agit d'une croyance, d'une certaine manière, ou du moins, que la sur-

valorisation de la forme est idéologique. Tout mon propos sur la littérature est un propos d'extériorité : essayer de regarder de l'extérieur la façon dont la littérature a été vue — je pense, par exemple, aux discours de haine ou contre la littérature — ou comment son statut et sa fonction ont évolué au cours des siècles, parce que j'ai un » conscience très forte de la variabilité de l'objet littéraire, de la même manière que j'ai une conscience très forte de la variabilité des sexualités. Il me semble qu'il y a vraiment un parallèle entre mon expérience en tant que gay et mon expérience vis-à-vis de la littérature, même si dans mes études littéraires, je ne parle pas de questions de sexualité. Mais il y a un parallèle. C'est aussi quelque chose qui m'a conduit à réfléchir au pouvoir des textes littéraires, aux différentes définitions de l'objet littéraire. Par ailleurs, mon propre décalage vis-à-vis de la société ne me satisfait pas et donc, pour moi, écrire ou réfléchir, c'est toujours une manière de vouloir transformer les choses, pas nécessairement transformer la société, mais au moins influencer sur le lecteur, sur les étudiants. Pour moi, c'est vraiment à la base de toute réflexion, quand je veux écrire un livre ou faire une recherche particulière, c'est parce que j'ai fondamentalement un sentiment d'insatisfaction soit par rapport à l'objet

qui m'intéresse, soit par rapport à tout ce qui a été écrit ou dit sur cet objet en question. En gros, ce que m'a appris l'expérience gay — cela peut apparaître un peu excessif —, c'est à ne pas faire confiance aux autres, à faire confiance à ce qui est en moi. C'est un peu cartésien : quand je ne comprends pas quelque chose, essayer de réfléchir aux conditions de cette incompréhension et voir pourquoi, voir ce qu'il se passe, quelles sont les conditions particulières. Ainsi on peut construire quelque chose. C'est pourquoi ce rapport d'extériorité me paraît très fondamental pour la littérature.

*vs Une dernière question sur la réception de votre livre. Quelles ont été les premières réactions ? Y en a-t-il eu des négatives ? Vous mentionnez vous-même dans le livre la possibilité que l'on vous ferme des portes, etc. Qu'en est-il ?*

wm La réception est en cours, une réception, cela se fait sur plusieurs mois, voire plusieurs années. J'ai eu la chance de ne pas avoir, pour l'instant, de réactions négatives, qui se soient exprimées devant moi, du moins. Les critiques négatives se taisent, c'est souvent comme cela, du reste, l'anti-littérature est plus silencieuse que brûlante ou qu'exprimée par des mots. Peut-être qu'à terme je devrais payer le prix de ce livre d'une

manière ou d'une autre, mais pour l'instant, j'ai eu la chance d'avoir des retours extrêmement positifs, qui m'ont énormément touché. J'ai souvent des retours spontanés de lecteurs, mais je n'en ai jamais eu autant. Des lecteurs qui m'écrivent, en particulier des lecteurs gays, pour me dire, en gros, combien l'expérience que je raconte et sur laquelle je mets des mots met des mots sur leur propre expérience. Et ce qui m'a frappé, c'est que cette expérience-là — j'ai grandi dans les années 1970 — consono visiblement avec des gens qui ont grandi dans les années 1990, des gens qui ont vingt ou trente ans de moins que moi. J'ai donc l'impression d'avoir touché là quelque chose d'important, et je suis très heureux de pouvoir toucher des lecteurs. J'ai eu aussi beaucoup de retours de lectrices qui m'ont dit, et cela ne m'étonne pas, qu'une partie de l'expérience que je raconte est aussi valable pour elles, pas seulement des femmes lesbiennes, mais aussi hétérosexuelles. En fait, ce dont je fais l'expérience, c'est l'expérience de la domination masculine hétérosexuelle, et j'en fais l'expérience en tant que mâle homosexuel, mais une femme hétérosexuelle fait aussi cette expérience-là. Il y a donc une expérience commune, partageable, cela m'a beaucoup plu d'avoir ces retours-là. De même que ceux

d'hétérosexuels masculins, qui m'ont dit combien je leur avais révélé quelque chose de cette domination mâle hétérosexuelle dont ils n'avaient pas conscience, que je mettais quelque chose en évidence à quoi ils n'étaient pas sensibles. Ce genre de retours d'expériences de lecture, c'est du pain béni, cela correspond exactement à ce que je voulais faire, c'est-à-dire à partir d'un ressenti individuel, d'ordre un peu phénoménologique, essayer de mettre en évidence quelque chose qui n'aurait pas été évident, visible par ailleurs. En même temps, c'est vrai qu'au début du livre, peut-être un peu par superstition, de manière un peu prophylactique, j'ai parlé de portes qui se ferment. Il y a toujours un risque lorsqu'on publie un livre de ce genre. L'université est un lieu très ouvert et très libéral, en général, en France en particulier, mais elle l'est moins qu'aux États-Unis, par exemple, et les études littéraires sont peut-être plus conservatrices, dans certains milieux que d'autres, donc, on ne sait jamais comment les collègues hétérosexuels peuvent recevoir votre travail. J'ai entendu ce discours parfois, qui m'a été rapporté, pas nécessairement à propos de ce livre-là, à propos d'autres collègues. On ne parle pas de ce genre de choses. Dire cela, je trouve ça scandaleux. Si réellement des gens dans l'université estiment qu'on

n'a pas le droit de parler de cela, je pense que c'est une manière de maintenir une sorte d'invisibilité de l'homosexualité, qui est en fait une sorte d'oppression de l'hétérosexualité sur les homosexuels. Il ne faut pas dire les choses autrement. Les gens qui disent cela n'ont pas le sentiment d'exercer un acte d'oppression. Ils sont de bonne foi, la plupart, je leur fais au moins ce crédit-là, *a priori*, mais en fait, c'est un acte de domination qui n'est pas conscient, et c'est pour cela qu'un tel livre me semble important. J'ai parfois été un peu surpris, il y a des lecteurs, des amis qui m'ont dit que c'était un livre courageux. C'est vrai qu'au début j'y ai pensé, mais en même temps, on est en 2018, et plein d'autres gens avant moi, je pense à Barthes, qui, moins en avance sur d'autres choses, n'a pas été moins courageux, et à d'autres après lui, qui ont été extrêmement plus explicites que moi. Je viens après tant d'autres. Je ne prétends pas ouvrir une voie nouvelle, mais j'ai été surpris que des amis, des collègues me disent que c'était un livre courageux. C'est vrai que j'ai conscience du risque, mais je pense que les risques sont limités, malgré tout. C'est vrai qu'avant que le livre ne sorte, j'ai eu beaucoup le trac, je me suis demandé dans quelle voie je m'engageais, si le livre ne paraissait pas trop tôt. Je sais que des collègues homo-

sexuels envisagent d'écrire ce type de livres, de parler de ce type d'expériences, mais plus tard, quand ils seront à la retraite. Chacun a son propre vécu. Moi, je pensais que je pouvais le faire maintenant, qu'après les manifestations pour tous, les débats, etc., il y avait un moment pour parler de cela. C'est le bon moment pour moi. Mais je ne voudrais pas qu'on me dise que c'est un livre courageux, je voudrais qu'on me dise que c'est un livre normal, et qu'en 2018, on peut dire ce genre de choses, sans que cela expose à quelque risque que ce soit.

## NOTES

<sup>1</sup> William Marx, *Un savoir gai*, Les Éditions de Minuit, Paris 2018, p. 119.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 128.





DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di  
a cura di Vincenzo De Santis e Aldo Roma



REMO CESERANI

*La descrizione allegorica e la descrizione simbolica:  
una questione di definizioni\**

Remo Ceserani (1933-2016) è stato un teorico e critico della letteratura. Ha insegnato Storia della critica letteraria, Teoria della letteratura e Letterature comparate – tra le altre – alle università di Bologna, Genova, Pisa, Berkeley, Harvard e Stanford. Ha scritto di Boccaccio, Ariosto, Carducci, Joyce e Zola, e si è occupato di questioni di storiografia e teoria della letteratura, pubblicando numerosi volumi, tra i quali ricordiamo *Raccontare la letteratura* (1990), *Il fantastico* (1996), *Raccontare il postmoderno* (1997), *Il testo narrativo: istruzioni per la lettura e l'interpretazione* (con Andrea Bernardelli, 2005), *Il testo poetico* (2005), *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline* (2010), *La letteratura nell'età globale* (con Giuliana Benvenuti, 2012). Dal 1978 ha curato, con Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario* (10 voll.). Per «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta» ha scritto *Alcuni simboli della tradizione e della modernità in Thomas Hardy*, in *Tre saggi su Thomas Hardy*, a cura di Paolo Pepe («i minibook», 2010). È stato presidente dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura (COMPALIT).

\* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Bulzoni, Roma 1997, pp. 21-44 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», IX).

Nel preparare questa relazione ho incontrato non pochi ostacoli, che non sempre sono riuscito a superare. Per questo essa sarà necessariamente problematica e assai meno tipologica e classificatoria di quella che inizialmente mi ero ripromesso di preparare. La situazione degli studi è difficile e i problemi da districare sono assai complessi. La difficoltà deriva in parte anche da alcune carenze specifiche della tradizione retorica. Philippe Hamon, lo studioso che si è occupato con più sistematicità della questione della descrizione o del descrittivo, come lo chiama lui, contrapponendolo al narrativo (Hamon 1981; 1972), denuncia il fatto che nella tradizione retorica l'elaborazione del concetto e dei modi della descrizione è stata assai scarsa. Mentre Aristotele, per esempio, ha stabilito una serie di elementi analitici e terminologici, da lui originariamente elaborati per le trame teatrali, che sono poi stati facilmente trasferiti nel campo delle trame narrative e nei sistemi di costruzione delle storie, sulla descrizione abbiamo, nella tradizione retorica, solo frammenti di riflessione e di normativa. Anche nella teoria letteraria moderna ci sono forti oscillazioni: si va dalla quasi negazione della differenza e dalla tendenza ad assorbire la descrizione dentro la narrazione (Greimas), all'estremo opposto, e cioè addirittura ai tentativi di identificare due diversi modelli culturali differenziati, due modi di porsi di fronte al mondo e di rappresentarlo, dietro i due procedimenti della narrazione e della descrizione. È capitato così, per esempio, che una storica dell'arte molto nota come Svetlana Alpers, importante esponente del *New Historicism* americano, abbia scritto un libro sull'arte fiamminga che è basato sulla distinzione fra narrazione e descrizione: narrativa sarebbe secondo lei la tradizione artistica del Rinascimento italiano, caratterizzata dalla tendenza alla mimesis, dall'uso della prospettiva, dall'idea albertiana della finestra che si apre sul mondo; descrittiva sarebbe invece la tradizione fiamminga, e ciò a seguito di fatti culturali ben precisi, come

l'esperienza dei viaggi, la nuova scienza, l'uso delle carte geografiche, etc. (Alpers 1983). Anche i formalisti russi tendevano a distinguere abbastanza nettamente fra le due modalità retorico-letterarie e ponevano la descrizione insieme con i generi preparatori, come i libri di cronaca, di viaggio, di pura registrazione di osservazioni e impressioni, e la costruzione di tipo narrativo con gli elementi più alti della rielaborazione letteraria. Ma posso citare, all'interno di tradizioni retoriche e stilistiche diverse, le contrapposizioni istituite da Ugo Foscolo: "nella poesia bisogna non descrivere mai, e dipingere sempre" (1888: 328) o da Francesco De Sanctis: "La poesia, che prima pensava e descriveva, ora narra e rappresenta" (1954: 49).

E tuttavia a me sembra evidente che la distinzione fra narrazione e descrizione, narrativo e descrittivo sia assai problematica. Quanto alla descrizione, credo che sia abbastanza diffusa fra gli studiosi la percezione intuitiva che ci sia anche una differenza e un'evoluzione storica, fra la descrizione come era praticata nell'antichità (le rassegne, gli elenchi, le *ekphraseis*) e la descrizione come viene praticata nei romanzi moderni, e che, all'interno del romanzo moderno, a partire dall'Ottocento, ci sia una differenza fra la tendenza a una certa funzionalizzazione del descrittivo (nel romanzo realista e naturalista) e la tendenza a una certa fusione fra descrittivo e narrativo (nel romanzo simbolista). E tuttavia anche queste distinzioni non sempre risultano convincenti e tendono, quando andiamo a controllarle sui testi, a dissolversi nelle nostre mani.

Il libro di Hamon, che è nato nel clima culturale strutturalistico e da cui lui stesso ha preso poi le distanze in anni successivi, è il tentativo credo più recente e ampio di definire e analizzare il descrittivo. È un libro interessante, pieno di stimoli. Si sente chiaramente nel suo autore lo studioso del romanzo naturalista. Molti dei concetti elaborati da Hamon hanno a che fare con i procedimenti della denominazione, elencazione e

classificazione di aspetti della realtà naturale, ambientale, di costume, psicologica, o con i procedimenti dell'osservazione della realtà da parte di un soggetto che può essere l'autore, esplicito o nascosto, o un personaggio della narrazione, o una coscienza centrale che filtra gli avvenimenti e le impressioni. Il lettore è invitato a "osservare" insieme con l'autore o i suoi personaggi, e a conoscere la realtà utilizzando tutti gli strumenti epistemologici elaborati dalle scienze naturali e sociali. La cosa che mi interessa qui – ed è poi quella su cui sono inciampato nella preparazione di questo intervento – è la differenza fra simbolo e allegoria, fra descrizione simbolistica e descrizione allegorica.

Un'illustrazione della questione può partire da una pagina di Hamon, nella quale il critico francese fa questo ragionamento:

D'une parte on constate que, très généralement, toute description tend à s'allégoriser, tend à introduire dans le texte un actant collectif plus ou moins anthropomorphe, dont la "présence" dans le récit croîtra sans doute avec l'ampleur et la congruence croissante même de la description (qu'on songe à la longue et exhaustive description d'un jardin, le Paradou, dans *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola, qui est un personnage à part entière de l'action); l'allégorie, d'ailleurs, est peut-être la seule façon de décrire l'indescriptible, les entités "abstraites" ou les concepts philosophiques (la liberté, la Beauté, la Patrie, réclament peut-être l'allégorie et la propopée) (1981: 111).

Hamon, quindi, riconosce che c'è nella descrizione un elemento di spazializzazione, che aiuta a fermare, a fissare, a scegliere singoli tratti di un paesaggio, di una figura, di un ambiente. Ma proprio per questo la descrizione sembra rientrare più naturalmente e facilmente nel territorio retorico dell'allegoria che in quello contrapposto del simbolo.

A sostegno di questa idea, Hamon introduce una ulteriore, interessante distinzione fra la descrizione e il personaggio, fra il

ruolo dell'una e quello dell'altro nel testo. La descrizione tende a identificarsi con un luogo preciso del testo: è facile infatti per chi studia i testi isolare le descrizioni, riconoscerle, ci sono delle marche iniziali e finali, come dice Hamon, del tratto descrittivo del testo; ci sono ricette (una fondamentale è che le descrizioni non devono essere troppo lunghe, altrimenti il lettore le salta); i personaggi invece sono meno identificabili con un tratto del testo, si costruiscono lentamente dentro il testo:

Tout personnage, dans un récit, "l'effet-personnage" d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre "d'effets des criptifs" disséminés dans l'énoncé (ici un "portrait" physique, là une description d'habitat, etc.). Curieusement, l'étymologie des deux termes (*descriptio* = *describere*, écrire, inscrire, faire une liste, écrire d'après un modèle; caractère/*character* = *karak* -, empreinte, entaille, signe distinctif) renvoie à la même problématique sémiologique du signe et de l'écriture. [...]

Avec, pourtant, cette différence immédiatement perceptible à première lecture "naïve" de tout texte, qu'une description se laisse en général facilement localiser, prélever, extraire, découper dans un énoncé [...], mais que le "personnage" est une entité, une "unité" sémiologique, beaucoup moins localisable, prélevable, séparable, beaucoup plus "diffuse": où est exactement Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir*? dans des noms propres, des appellations diverses, des périphrases présentatives; dans un paradigme de pronoms, des portraits, des actions, des paroles? Sans doute partout et nulle part, car le personnage, dans un texte, est un sujet réajustable, répété et modulé (1981: 11).

Questa è una distinzione empirica che pare a prima vista accettabile; e però anch'essa, quando viene sottoposta alla verifica sui testi, tende a dissolversi. Non sono così convinto che le descrizioni siano tanto facilmente isolate e isolabili e si comportino in modo non funzionale rispetto al resto del testo. Spesso è

possibile trovare dei tratti descrittivi di un testo che si collegano fra di loro e costruiscono dei sistemi di significati, proprio come avviene per i personaggi.

Un'analisi che fa Hamon di una descrizione famosa, presa dalla pagina di apertura di un testo che conosco bene, *La bête humaine* (1889-90) di Zola, non mi risulta del tutto soddisfacente e mi pone dei problemi. Non so se avete presente questa pagina: il personaggio di Roubaud, sotto-capostazione a Le Havre, si trova a Parigi, entra, in un caseggiato per il personale ferroviario, nella stanza di mamma Victoire, è in attesa dell'incontro con la moglie Séverine che è in giro per la città a fare acquisti; si affaccia alla finestra, proprio sopra il fascio dei binari che passano sotto il ponte dell'Europe e immettono nella Gare Saint-Lazare: qui c'è una lunga descrizione di quello che Roubaud vede dalla finestra. Si tratta di un tratto comune a tanti altri romanzi ottocenteschi; l'affacciarsi di un personaggio a un a finestra diventa il pretesto per una descrizione di paesaggio:

En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin blanc. Mais, le matin, avant de descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle d'un tel poussier que la chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda.

C'était impasse d'Amsterdam, dans la dernière maison de droite, une haute maison où la Compagnie de l'Ouest logeait certains de ses employés. La fenêtre, au cinquième, à l'angle du toit mansardé qui faisait retour, donnait sur la gare, cette tranchée large trouant le quartier de l'Europe, tout un déroulement brusque de l'horizon, que semblait agrandir encore, cet après-midi-là, un ciel gris du milieu de février, d'un gris humide et tiède, traversé de soleil (Zola 1977: 27).

Hamon riporta questa descrizione dentro le sue categorie. Essa ci dice qualcosa sul personaggio, certamente, perché il



personaggio, che fa di mestiere il capostazione, ha un bagaglio tecnico di conoscenze che applica nella lettura di quanto succede sotto i suoi occhi: i treni che si formano e si disfano, che arrivano e che partono.

Le fait que le spectateur (un chef de gare) soit en redondance avec le spectacle (une gare) permettra de justifier économiquement, en tant que compétence déjà acquise, la précision des termes techniques (le voir est justifié par un savoir) de la description. Et le fait que le personnage attende sa femme, en retard à un rendez-vous, justifie de surcroît l'arrêt, l'accoudement prolongé du focalisateur-introducteur de la description, qui est elle-même "attente" de récit. Le personnage attendu surviendra quand la description sera terminée, et non pas l'inverse.

La fenêtre, notamment, thématization du pouvoir-voir du personnage, sera un élément privilégié de cette thématique postiche. Son "cadre", annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le "tableau" descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art (Hanon 1981: 188).

E tuttavia in questo tratto di testo c'è di sicuro a questo punto un grosso elemento simbolico: gli occhi di Roubaud si alzano dal fascio dei binari su cui i treni vanno e vengono e i vagoni si spingono l'un l'altro con violenza; egli vede una macchia rossa nel cielo: Dans l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le jour pâle (Zola 1977: 28). Questa macchia rossa è un fortissimo elemento simbolico nel romanzo di Zola. Ci sarà una macchia rossa in un interno importante in cui avverrà l'assassinio della protagonista, alla fine del romanzo; ma di macchie rosse, di improvvise accensioni del colore rosso il testo è pieno. Già in questa prima pagina del romanzo, nella partitura stessa della descrizione, in

quegli elementi spaziali e coloristici messi fortemente in contrasto, il lettore riceve un invito deciso a interpretare la descrizione in chiave simbolica, a soffermarsi su una serie di corrispondenze significative<sup>1</sup>.

Ma è possibile anche una lettura allegorica della scena che viene descritta nella prima pagina di *La bête humaine*: a mano a mano che noi assistiamo al formarsi e riformarsi dei treni, alle locomotive che trascinano i vagoni, li sbattono uno contro l'altro e montano e smontano i convogli, può sorgere in noi lettori l'impressione che davanti agli occhi di Roubaud si stenda un'allegoria della sua vita, delle violenze che lui e Séverine hanno subito, di quelle che subiranno.

E con questo io sono arrivato al mio vero ostacolo, quello della differenza fra descrizione allegorica e descrizione simbolica. C'è un saggio di Paul De Man, in cui si costruisce una netta contrapposizione fra il paesaggio simbolico e il paesaggio allegorico, partendo da un'analisi della *Nouvelle Héloïse* (1756-58) di Rousseau (De Man 1969). Questo saggio, che si legge anche nella traduzione italiana del volume *Cecità e visione* (1975), è fondato essenzialmente su una nota interpretazione che dell'allegoria moderna e del suo significato ha dato Walter Benjamin nel suo libro sul teatro barocco tedesco:

Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte [...] in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus. Und so wahr alle "symbolische" Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines Einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätsselfrage sich aus (1974, I, 1: 343)<sup>2</sup>.

La distinzione di Walter Benjamin, che è nota e importante e ha sicuramente un notevole potenziale ermeneutico, è stata variamente ripresa per rileggere e reinterpretare la storia letteraria degli ultimi due secoli, alla luce della distinzione fra simbolo e allegoria. Riprendendola nel saggio sulla *Nouvelle Héloïse* Paul De Man ha sostenuto che c'è, nel libro di Rousseau, una netta differenza fra alcune descrizioni simboliche del paesaggio (per esempio i luoghi montuosi di Meillerie, dove Saint-Preux va a vagabondare e dove c'è una continua corrispondenza fra il suo stato d'animo appassionato e il paesaggio delle montagne che lo circondano), e la descrizione del giardino di Giulia, che secondo De Man non può che essere definito, benjaminiano, un paesaggio allegorico.

Possiamo riassumere così, schematicamente, la contrapposizione. Un paesaggio, per essere definito simbolico, richiede 1) uno scenario naturale realistico; 2) una stretta analogia tra le emozioni del personaggio (che osserva o è osservato dal narratore) e la scena. In un paesaggio allegorico, invece, sono altri gli elementi caratterizzanti: 1) quel che conta non è l'aspetto naturale del luogo, ma la sua adeguatezza alle tesi che il narratore vuole dimostrare (c'è, quindi, una tesi esterna che viene sovrapposta al testo); 2) i particolari derivano da una fonte letteraria o figurativa, già a sua volta spesso allegorica, nella quale essi hanno già un significato e a cui il lettore è chiamato a fare riferimento nella sua interpretazione (nel caso della *Nouvelle Héloïse* i testi allegorici che stanno dietro al giardino di Giulia sono il *Roman de la Rose*, il romanzo allegorico medievale che fa da sottotesto allusivo, e il *Robinson Crusoe*, con la sua isola e il suo giardino, che fa da secondo sottotesto, offrendo un modello di rapporto con la natura e di costruzione della virtù del personaggio: ispirandosi in parte a Robinson, il personaggio di Saint-Preux cerca di liberarsi dalle passioni e di trovare in quel paesaggio moralizzato gli stimoli e i sug-

gerimenti a un ascetico e virtuoso comportamento morale); 3) lo sfondo ambientale non è né scena o servata né espressione di uno stato d'animo personale, è assolutamente oggettivo; 4) la scena rappresenta un grande tema astratto; il paesaggio è moralizzato (nel caso del giardino di Giulia la virtù si sovrappone alla natura, in un modo tranquillo, mai violento; nessuno si accorge che nel dar forma a quel giardino c'è stata la mano dell'uomo, il quale ha lentamente costruito in modo artificiale una scena, entro cui collocare le sue azioni morali: in questo giardino edenico si può passeggiare senza più legami con le passioni).

L'analisi di Paul De Man ha momenti di grande penetrazione e acutezza. I fenomeni di intertestualità che egli mette in luce sono senz'altro suggestivi e sorprendenti: sul lettore il ritrovare d'improvviso la struttura allegorica del *Roman de la Rose* in un testo preromantico del Settecento può avere un effetto di shock non da poco. E sicuramente De Man ha messo in luce alcuni elementi importanti di tensione interna nel testo, ricavandone poi delle leggi generali per interpretare l'intero fenomeno della modernità e del romanticismo, a cui attribuisce la tendenza alternante di abbandonarsi a volte al gusto del simbolismo e altre volte di ancorarsi al senso dell'allegoria.

Il saggio di De Man ha anche degli aspetti capziosi, e non mi convince sino in fondo. Egli trascura, per esempio, alcuni dati di contestualità culturale che secondo me non si possono così tranquillamente ignorare e che permetterebbero di problematizzare un po' di più la distinzione fra descrizione simbolica e descrizione allegorica. Se ci fosse qui il tempo, sarebbe abbastanza interessante seguire attentamente un percorso attraverso i giardini del Settecento con la guida di uno studioso filosofo, Giancarlo Carabelli, il quale ha scritto di recente un libro su Hume, nel quale è compreso un lungo saggio dedicato ai giardini all'inglese e a una particolare invenzione, riguardante

il confine fra il giardino e il resto del mondo che gli architetti e i teorici dei giardini all'inglese hanno chiamato, non so se ne avete mai sentito parlare, il ha-ha (Carabelli 1992). Su questa invenzione si soffermano i trattati del tempo e anche, con una voce apposita l'*Encyclopédie* di Diderot. Si tratta di una specie di gioco d'illusione o di apertura a sorpresa sulla campagna circostante, con un muretto nascosto dietro cui si apriva un laghetto, che si proponeva di indurre in chi passeggiava per il giardino e giungeva in quel punto un sentimento di sorpresa e di meraviglia, traducibile per l'appunto nell'esclamazione "ha-ha".

Carabelli, oltre a darci una ricostruzione particolareggiata e spiritosa della storia dello ha-ha, ci dà anche un'analisi molto filosofica del giardino all'inglese e giunge così a formulare una distinzione fra simbolismo e allegoria che è esattamente l'opposta di quella di Paul De Man. Allegorici sarebbero, secondo lui, i tradizionali giardini alla francese e invece simbolici sarebbero i giardini all'inglese, e di conseguenza, dico io, anche il giardino di Giulia nella *Nouvelle Héloïse*. Infatti, anche se il termine "ha-ha" non compare nel testo di Rousseau, non è difficile riconoscere, nella descrizione, là dove si parla del passaggio dal giardino chiuso all'esterno una specie di hahaha. Carabelli, inoltre, inserisce l'analisi del giardino all'inglese, provvisto o meno di ha-ha, in un discorso molto ampio e affascinante sulla nuova sensibilità del Settecento, sulla passeggiata nel giardino come esperienza filosofica, sulla passeggiata che fa l'osservatore dentro i quadri di paesaggio dei pittori paesaggisti del secondo Settecento in modo molto diverso dalla contemplazione dei quadri di paesaggio di produzione accademica tradizionale. Egli si muove, a me pare, continuamente in controtendenza rispetto alle idee e alle definizioni di allegoria date da Benjamin e De Man e alla loro concezione del rapporto fra l'allegoria e la storia e la modernità.

Ma c'è il rischio che le cose possano, a questo punto, risultare ancor più complicate. Nelle letture che ho fatto per preparare questa relazione sono inciampato, infatti, in un secondo ostacolo, rappresentato da alcuni scritti di Hans Robert Jauss.

La descrizione che Jauss fa dell'allegoria medievale è bella e accattivante (anche se assomiglia un po' troppo all'allegoria barocca e moderna di Benjamin). C'è un punto però a proposito del quale io non mi sento di andargli dietro e di dichiararmi d'accordo con lui. Con tutti gli sforzi, a me pare che non si possa dire che l'allegoria sia una forma semplice. Così come non mi sembra possibile identificarla con un genere o un modo di scrittura particolare. A me pare che non possiamo considerare l'allegoria molto di più che un procedimento retorico e formale, a disposizione di chi costruisce testi, che può caricarsi di valori e significati diversi nel tempo, a seconda del particolare insieme di significati a cui viene applicato e della particolare strategia rappresentativa (sia essa descrittiva o narrativa) per cui viene utilizzato. È possibile, a me pare, storicizzare le diverse forme e i diversi generi allegorici e anche darne una definizione diversa, a seconda dell'insieme tematico a cui viene applicato il procedimento e della particolare strategia comunicativa che viene di volta in volta messa in atto.

Eppure, sulle orme di discorsi come quello di Benjamin (senza tener conto della particolare temperie in cui esso è stato formulato, con una visione della storia culturale assai drammatica e tesa fra le diverse tendenze del pensiero utopico, di quello apocalittico o di una visione rassegnatamente e lucidamente disincantata della storia), la distinzione fra allegoria e simbolo, presi come scelte retoriche e ideologiche contrapposte, ha avuto una notevole fortuna ed è divenuta uno schema storiografico.

Da un po' di tempo, per esempio, uno studioso molto acuto e intelligente del nostro Novecento letterario come Romano Luperini sta cercando di applicare questa contrapposizione alla

letteratura italiana del nostro secolo. Egli sposa la tesi benjaminiana dell'allegoria come più moderna del simbolismo, più significativa, più interessante. Per esempio sulla base di questa contrapposizione ha riletto il Verga, che è uno degli autori a cui ha dedicato negli anni una attenzione critica vigile e continua, arrivando a stabilire che mentre *I Malavoglia* sono, tendenzialmente, simbolici, il *Mastro don Gesualdo* è tendenzialmente allegorico (operazioni analoghe ha poi compiuto con Montale, Pirandello, Tozzi e parecchi altri). Su questa base ha proposto una netta contrapposizione fra il mondo e il paesaggio di Acitrezza, che sarebbe favoloso, indeterminato, simbolico, e quello invece della gola del Petraio, dove avviene il famoso viaggio di mastro don Gesualdo, come esempio di un vero paesaggio moralizzato che mette il personaggio di fronte alle sue responsabilità. Luperini ha costruito questa contrapposizione in un saggio che si chiama *Simbolo e costruzione allegorica in Verga* (Luperini 1989), accompagnandolo anche con un libro più ambizioso, di impianto teorico, intitolato *L'allegoria del moderno* (1990), in cui l'allegorismo è considerato la vera, benjaminiana, ippocratica (possiamo aggiungere: tragica, apocalittica, scholemiana) rappresentazione della modernità, mentre invece il simbolismo è considerato un residuo romantico (e neoplatonico, idealistico, organicistico) di cui è bene liberarsi<sup>3</sup>.

Devo aggiungere qui, con convinzione, che io trovo interessanti, sicuramente utili e anche fornite di capacità ermeneutiche rilevanti e suggestive queste contrapposizioni. Le tensioni che Paul De Man avverte in episodi diversi della *Nouvelle Héloïse* o che Luperini avverte in un primo Verga contrapposto a un ultimo Verga, sono sicuramente il risultato di una forza interpretativa vigorosa e per più aspetti convincente. E tuttavia a me pare che, se si va a leggere i testi in modo ravvicinato, se li si riporta ai loro contesti culturali e alle loro tessiture tematiche profonde, se si applicano categorie interpretative un

po' più complesse e sfumate, una contrapposizione così netta e radicale non tiene. Io trovo, nei testi, che i due procedimenti retorici e le due modalità rappresentative del simbolismo e dell'allegorismo spesso convivono, fermentano, frequentemente e alternativamente si contrappongono e sovrappongono. E ciò comporta una conseguenza: che i testi, nella loro densità e complessità di significati e strategie rappresentative, richiedono nel lettore e nell'interprete atteggiamenti ermeneutici molto pieghevoli e flessibili. Si tratta infatti di porsi nella disposizione giusta rispetto ai testi: quelli in cui prevale un tipo di descrizione (o anche di narrazione) simbolica richiedono, infatti, un atteggiamento di identificazione immediata con la situazione da parte del lettore dell'interprete, quelli invece in cui prevale un tipo di descrizione (o narrazione) allegorica richiedono un percorso più complesso, una passeggiata dentro il testo, un gesto ermeneutico più lungo e complicato, che può avere alcune tappe obbligatorie, delle stazioni obbligate di passaggio, e può aver bisogno di altri testi o di una particolare enciclopedia culturale di riferimento per poter dispiegare tutte le proprie potenzialità se mantiche.

Non pretendo a questo punto di dare una soluzione al dilemma che si pone ai nostri studi con la distinzione fra descrizione simbolica e descrizione allegorica. Mi limito a proporre un percorso attraverso alcuni testi-campione, dal quale può risultare quanto forte sia la oscillazione, nell'impianto stesso dei testi e anche nelle possibili nostre reazioni di lettori, fra il procedimento simbolico e quello allegorico. Sono tutti testi che possono essere collegati con le descrizioni della *Nouvelle Héloïse*. I testi oscillano fra il paesaggio, e il personaggio, simbolico e quello moralizzato; sono popolati di giardini, chiese, conventi; pongono ai personaggi i problemi morali del cedimento all'amore e agli istinti erotici o della rinuncia e del comportamento virtuoso. Sono, anche, collegabili facilmente fra loro, grazie a



non pochi riecheggiamenti interni, anche diretti, che il lettore che li ha familiari può cogliere.

Comincio citando un passo dagli *Elixiere des Teufels* (1815-16) di E. T. A Hoffmann, nel quale il giovane monaco Medardo, che vive virtuosamente e fervorosamente in convento sotto la protezione del priore Leonardus, viene visitato da tentazioni e apparizioni amorose di origine diabolica, abbandona il convento e si avventura in un mondo irto di pericoli e avventure sinistre:

Gewiß gibt es nicht so leicht eine anmutigere Gegend, als diejenige ist, in welcher das Kapuzinerkloster dicht vor der Stadt liegt. Der herrliche Klostergarten mit der Aussicht in die Gebirge hinein schien mir jedesmal, wenn ich in den langen Alleen wandelte und bald bei dieser, bald bei jener üppigen Baumgruppe stehen blieb, in neuer Schönheit zu erglänzen. – Gerade in diesem Garten traf ich den Prior Leonardus [...]

Am Tage des heiligen Antonius war die Kirche so gedrängt voll, daß man die Türen weit öffnen mußte, um dem zuströmenden Volke zu vergönnen, mich auch noch vor der Kirche zu hören [...]

Da fiel mein in der Kirche umherschweifender Blick auf einen langen hageren Mann, der mir schrägüber auf eine Bank gestiegen, sich an einen Eckpfeiler lehnte. Er hatte auf seltsame fremde Weise einen dunkelvioletten Mantel umgeworfen und die übereinander geschlagenen Arme darin gewickelt. Sein Gesicht war leichenblaß, aber der Blick der großen schwarzen, stieren Augen fuhr wie ein glühender Dolchstich durch meine Brust. Mich durchbebte ein unheimliches grauenhaftes Gefühl, [...]

Da rauschte es in meiner Nähe, und ich erblickte ein großes schlankes Frauenzimmer, auf fremdartige Weise gekleidet, einen Schleier über das Gesicht gehängt, die, durch die Seitenpforte hereingetreten, sich mir nahte, um zu beichten. Sie bewegte sich mit unbeschreiblicher Anmut, sie kniete nieder, ein tiefer Seufzer entfloher ihrer Brust, ich fühlte ihren

glühenden Atem, es war, als umstricke mich ein betäubender Zauber, noch ehe sie sprach! [...]

Wie so ganz anders erschien mir jetzt alles, wie töricht, wie schal mein ganzes Streben. – Ich hatte das Gesicht der Unbekannten nicht gesehen, und doch lebte sie in meinem Innern und blickte mich an mit holdseligen dunkelblauen Augen [...]

Ein Altar in unserer Kirche war der heiligen Rosalia geweiht und ihr herrliches Bild in dem Moment gemalt, als sie den Märtyrertod erleidet. – Es war meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich [...]

In ruhigeren Augenblicken lief ich im Klostergarten auf und ab, in duftiger Ferne sah ich sie wandeln, sie trat aus den Gebüsch, sie stieg empor aus den Quellen, sie schwebte auf blumichter Wiese, überall nur sie, nur sie! – [...]

In blauen Duft gehüllt, lag das Kloster unter mir im Tale; der frische Morgenwind rührte sich und trug, die Lüfte durchstreichend, die frommen Gesänge der Brüder zu mir herauf. Unwillkürlich stimmte ich ein. Die Sonne trat in flammender Glut hinter der Stadt hervor, ihr funkelndes Gold erglänzte in den Bäumen, und in freudigem Rauschen fielen die Tautropfen wie glühende Diamanten herab auf tausend bunte Insektlein, die sich schwirrend und sumsend erhoben. Die Vögel erwachten und flatterten, singend und jubilierend und sich in froher Lust liebkosend, durch den Wald! – Ein Zug von Bauerburschen und festlich geschmückter Dirnen kam den Berg herauf. "Gelobt sei Jesus Christus!" riefen sie, bei mir vorüberwandelnd. "In Ewigkeit!" antwortete ich, und es war mir, als trete ein neues Leben voll Lust und Freiheit mit tausend holdseligen Erscheinungen auf mich ein! – Nie war mir so zumute gewesen, ich schien mir selbst ein andrer [...]

Schon mehrere Tage war ich durch das Gebirge gewandelt, zwischen kühn emporgetürmten schauerlichen Felsenmassen, über schmale Stege, unter denen reißende Waldbä-

che brausten; immer öder, immer beschwerlicher wurde der Weg (Hoffmann s.d.: 28-61)<sup>4</sup>.

Il secondo passo-campione è tratto dai *Reisebilder* (1826) di Heinrich Heine. Qui abbiamo un esempio di passeggiata, o vagabondaggio, nella realtà, con una forte tendenza ad antropomorfizzare e ironizzare la natura, nella quale si immette il personaggio-osservatore, che in questo caso è anche l'autore, Heinrich Heine, il quale racconta un suo viaggio in Italia:

Die umgebende Natur wirkt auf den Menschen – warum nicht auch der Mensch auf die Natur, die ihn umgibt? In Italien ist sie leidenschaftlich wie das Volk, das dort lebt; bei uns in Deutschland ist sie ernster, sinniger und geduldiger. Hatte einst, wie die Menschen, auch die Natur mehr inneres Leben? Die Gemütskraft eines Orpheus, sagt man, konnte Bäume und Steine nach begeisterten Rhythmen bewegen. Könnte noch jetzt dergleichen geschehen? Menschen und Natur sind phlegmatisch geworden und gähnen sich einander an. Ein königl. preuß. Poet wird nimmermehr, mit den Klängen seiner Leier, den Templower Berg oder die Berliner Linden zum Tanzen bringen können (Heine s.d., IV, I: 343)<sup>5</sup>.

Ecco ora un testo di Gautier, tratto dalla novella fantastica *La morte amoureuse* (1836). La prima scena avviene durante la cerimonia di ordinazione sacerdotale del protagonista, la seconda durante il viaggio che egli compie per allontanarsi, insieme con l'abate Serapione, dalla città e dalle sue tentazioni (e già il nome Serapione è una spia del rapporto che collega questo testo con quello precedente di Hoffmann):

Le grand jour venu, je marchai à l'église d'un pas si léger, qu'il me semblait que je fusse soutenu en l'air ou que j'eusse des ailes aux épaules [...]

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la

toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. – Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir. [...]

À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées. Une angoisse effroyable me tenaillait le cœur; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle. [...]

Enfin nous arrivâmes à la porte de la ville et nous commençâmes à gravir la colline. Quand je fus tout en haut, je me retournai pour regarder une fois encore les lieux où vivait Clarimonde. L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville; ses toits bleus et rouges étaient confondus dans une demi-teinte générale, où surnageaient çà et là, comme de blancs flocons d'écume, les fumées du matin. Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur; quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. On en distinguait les moindres détails, les tourelles, les plates-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde.

“Quel est donc ce palais que je vois tout là-bas éclairé d'un rayon du soleil?” demandai-je à Sérapion. Il mit sa main au-dessus de ses yeux, et, ayant regardé, il me ré-

pondit: "C'est l'ancien palais que le prince Concini a donné à la courtisane Clarimonde; il s'y passe d'épouvantables choses".

En ce moment, je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit. C'était Clarimonde!

Oh! savait-elle qu'à cette heure, du haut de cet âpre chemin qui m'éloignait d'elle, et que je ne devais plus redescendre, ardent et inquiet, je couvais de l'œil le palais qu'elle habitait, et qu'un jeu dérisoire de lumière semblait rapprocher de moi, comme pour m'inviter à y entrer en maître? Sans doute, elle le savait, car son âme était trop sympathiquement liée à la mienne pour n'en point ressentir les moindres ébranlements, et c'était ce sentiment qui l'avait poussée, encore enveloppée de ses voiles de nuit, à monter sur le haut de la terrasse, dans la glaciale rosée du matin.

L'ombre gagna le palais, et ce ne fut plus qu'un océan immobile de toits et de combles où l'on ne distinguait rien qu'une ondulation montueuse (Gautier 1981: 118-28).

Ai due testi di Hoffmann e Gautier faccio seguire una breve citazione dal *Fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi Pirandello. Qui non c'è una descrizione (anche se non avrei difficoltà a citarne molte, traendole dai romanzi e dalle novelle dello scrittore siciliano). C'è l'espressione di un dubbio, sotto forma di domanda, che sembra smentire e sovvertire di colpo i presupposti ideologici e culturali su cui si fondano i testi che ho letto in precedenza, a partire da quello di Rousseau:

Non crediamo anche noi che la natura ci parli? e non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione (Pirandello 1986: 430).

Termino la serie con la citazione di alcuni passi, tratti dalle pagine iniziali, di *Retablo* (1987) di Vincenzo Consolo:

Rosalia. Rosa e lia. Rosa che ha inebriato, rosa che ha confuso, rosa che ha sventato, rosa che ha rōso, il mio cervello s'è mangiato. Rosa che non è rosa, rosa che è datura, gelsomino, bàlico e viola; rosa che è pomelia, magnolia, zàgara e cardenia. Poi il tramonto, al vespero, quando nel cielo appare la sfera opalina, e l'aere sfervora, cala misericordia di frescura e la brezza del mare valica il cancello del giardino, scorre fra colonnette e palme del chiostro in clausura, coglie coinvolge, spande odorosi fiati, olezzi distillati, balsami grommosi. Rosa che punto m'ha, con la sua spina velenosa in su nel cuore. [...]

Ero fraticello sereno al convento della Gancia, fraticello di questua, e giravo per contrade e campagne per limosinare e vendere le bolle dei Luoghi santi [...]

Mentre anelavo, al vespero, per la strada Aragona, col mio passo spedito, sudato per il cammino lungo e per il peso grave delle bisacce, le campane della Magione sonarono l'Avemaria. M'impuntai e dissi l'orazione. Quando, alla croce, mi sentii chiamare: "Frate monaco, frate monaco, pigliate". E vidi calare da una finestra un panaro con dentro 'na pagnotella e un pugno di cerase. "Pe' l'anima purgante del mio sposo". Alzai gli occhi e vidi nel riquadro, ah, la mia sventura!, la donna che teneva la funicella del panaro e accanto una fanciulla di quindici o sedici anni [...] Mai m'ero immaginato, mai avevo visto in vita mia, in carne o pittato, un angelo, un serafino come lei [...]

Breve, la sera appresso conobbi il paradiso. E nel contempo comincì l'inferno, l'inferno pel rimorso del peccato [...]

Corsi a quell'oratorio nella via Immacolatoncella, proprio dietro la chiesa del convento mio. Entrai: mi parve d'entrare in paradiso.

Torno torno alle pareti, in cielo, sull'altare, erano stucchi finemente modellati, fasce, riquadri, statue, cornici, d'un

color bianchissimo di latte, e qua e là incastri d'oro zecchino stralucante, festoni, cartigli, fiori e fogliame, cornucopie, fiamme, conchiglie, croci, raggiere, pennacchi, nappe, cordoncini... Eran nicchie con scene della vita dei santi Lorenzo e Francesco, e angioli gioiosi, infanti ignudi e tondi, che caracollavan su per nuvole, cortine a cascate, a volute, a torciglioni. Ma più grandi e più evidenti eran statue di donne che venivano innanti sopra mensolette, dame vaghissime, nobili signore, in positure di grazia o imperiose. Ero abbagliato, anche per un raggio di sole che, da una finestra, colpendo la gran ninfa di cristallo, venia a investirmi sulla faccia (Consolo 1987: 15-23).

Mi sembra particolarmente utile richiamare l'attenzione su due di questi testi, che servono sia a dare l'indicazione di due tendenze opposte, sia a problematizzarle: le pagine di Heine e la domanda provocatoria e disperata di Pirandello. Nei *Reisebilder* c'è un'idea del rapporto fra uomo e natura secondo cui l'uomo smuove, antropomorfizza la natura, la riempie di allegra vitalità: le case diventano umane con occhi e bocca, i monti sono personalizzati, sorridono, sbadigliano, le nuvole prendono forme favolose. Siamo di fronte a un testo del simbolismo romantico, nel quale tuttavia il distacco ironico, continuamente sottolineato dall'autore, instilla nel lettore un continuo dubbio di parodia, lo spinge verso sfere non sentimentali ma intellettuali, lo induce a interpretazioni allegoriche. La contrapposizione fra Germania e Italia, paesaggio tedesco e italiano, anima tedesca e anima italiana richiama immediatamente alla mente il famoso quadro del nazareno Friedrich Overbeck, *Italia e Germania* (1811-28), ora a Monaco di Baviera.

Il passo pirandelliano fa pensare a un atteggiamento, nello scrittore siciliano, esattamente opposto. La natura, in-differente, si pietrifica e moralizza, diviene un paesaggio astratto sul quale agiscono personaggi dall'identità in cri-

si, dai gesti convulsi, dalle azioni sconnesse e paradossali. Pirandello è, come sostiene Luperini, il primo grande scrittore moderno dell'“astrazione personificata”, il primo esponente italiano del “moderno allegorismo” (Luperini 1992: 60). Eppure, di nuovo, se si analizzano da vicino i testi di Pirandello, l'interpretazione critica risulta al tempo stesso vera e non vera. Non c'è dubbio che ci siano elementi allegorici molto chiari nelle descrizioni pirandelliane della natura indifferente, del paesaggio siciliano e ancor più dell'Italia di provincia o della Roma umbertina e piccolo borghese. E però non è neppure difficile trovare elementi simbolici in quei paesaggi: la luna, il mare, l'appartamentino di città, il fischio di un treno nella notte. I quali elementi simbolici possono poi tranquillamente convertirsi in elementi allegorici: il cimitero siciliano, posto in cima a una collina e incombente sul paese, diventa “quel giardinetto lassù”, la sala d'attesa di una stazione ferroviaria diventa la sala d'attesa della vita. L'oscillazione fra i due procedimenti è continua.

## NOTE

<sup>1</sup> C'è un saggio abbastanza sorprendente e bizzarro di Michel Serres (1975: 123-27) su questo testo, il quale tira fuori tutta un'altra serie di elementi simbolici in questa pagina e giunge a cogliere addirittura delle corrispondenze di tipo misteriosamente linguistico, fra le vocali dominanti nel brano prosastico – le o e la a – e il nome stesso di Zola. In questo modo la descrizione conterrebbe simbolicamente e misteriosamente la firma dell'autore.

<sup>2</sup> “Mentre nel simbolo, con la trasformazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La scoria in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto. E benché a questo manchi ogni libertà “simbolica” dell'espressione, ogni armonia classica della forma, ogni umanità – non soltanto la natura dell'esistenza umana *tout court*, ma anche la



storicità biografica di un singolo si esprime significativamente, in forma di enigma, in questo suo aspetto, l'aspetto naturale supremamente degradato" (trad. it. Benjamin 1971: 174).

<sup>3</sup> Luperini è anche l'animatore e il direttore di una rivista di teoria letteraria che porta in copertina il titolo-bandiera di "Allegoria".

<sup>4</sup> "Non credo sia facile trovare una località più incantevole di quella ove sorge il convento dei cappuccini, a brevissima distanza dalla città. Passeggiando per i lunghi viali dello stupendo giardino con vista sulle montagne e fermandomi presso questo o quel gruppo di alberi rigogliosi vi scopro sempre nuove bellezze. In quel giardino incontrai il priore Leonardo [...]. Il giorno di sant'Antonio la chiesa era così inverosimilmente affollata che si dovettero spalancare le porte per consentire alla massa di gente rimasta fuori di ascoltarmi dal sagrato [...]. A questo punto il mio sguardo vagante per la chiesa, si posò su un uomo alto, magro, in piedi sopra un banco e appoggiato a una colonna della navata laterale; indossava un manto viola scuro, drappeggiato intorno alla persona e alle braccia conserte in uno strano modo, non dei nostri paesi; il viso era d'un pallore cadaverico, ma lo sguardo dei grandi occhi neri, sbarrati mi trapassò il petto come una stiletta rovente. Un'indicibile sensazione di sgomento mi fece rabbrivire [...]. Ad un tratto intesi un fruscio e vidi avvicinarsi una donna, alta, snella, vestita come una straniera e col viso velato. Era entrata dalla porta laterale, evidentemente per confessarsi. Muovendo con indicibile grazia si inginocchiò e si lasciò sfuggire un profondo sospiro. Prima ancora che parlasse, ne sentii l'alito ardente e caddi in preda a un'inebriante malia [...]. Ma come tutto mi sembrava diverso!... Come mi sembravano insulse, stolte le mie aspirazioni! Non avevo visto in faccia la sconosciuta, eppure la sentivo in me... Mi guardava con soavissimi occhi azzurro cupi [...]. Un altare della nostra chiesa era dedicato a santa Rosalia, raffigurata da un dipinto stupendo nell'atto di subire il martirio. Orbene, quella era la mia amata: l'avevo riconosciuta! Rassomigliava in tutto e per tutto alla misteriosa penitente, perfino nelle vesti [...]. Nei momenti di tregua, scendevo in giardino e la vedevo passeggiare avanti e indietro, in nebulose lontananze, la vedevo sorgere dalle fonti, aleggiare sui prati fioriti... dovunque vedevo lei, e soltanto lei! [...] Il convento giaceva laggiù nel fondovalle, avvolto da vapori azzurrini. Trasportate dal vento del mattino le litanie dei frati giungevano fino a me. Involontariamente mi associi al canto. Il globo infocato del sole spuntò dietro la città, i raggi d'oro sfavillarono fra gli alberi e un allegro sgocciolio di rugiada fece alzare in volo miriadi di ronzanti insettucci multicolori. Anche gli uccelli si destarono e incominciarono a svolazzare per il bosco cantando, facendosi festa, sfiorandosi carezzevolmente con le alucce. Vidi venire alla mia volta, su per la montagna,

un gruppo di contadinelli e contadinelle vestite a festa; incontrandomi mi salutarono con un "Sia lodato Gesù Cristo!". Risposi: "Sempre sia lodato!" e fu per me come incontrare una nuova vita, piena di gioia e di libertà, nei suoi mille aspetti pittoreschi. Non avevo mai provato nulla di simile: mi sentivo un altro [...]. Ero in cammino ormai da parecchi giorni. Sentieri di montagna – gole racchiuse fra torreggianti, terrificanti massicci rocciosi – esili ponticelli gettati sopra torrenti mugghianti... La strada diventava sempre più solitaria e disagiata..." (trad. it. 1969, I: 414-36).

<sup>5</sup> "La natura che ci circonda influisce sugli uomini. Perché dunque gli uomini non potrebbero influire a loro volta sulla natura, che li circonda? In Italia la natura è appassionata, come il popolo, che lì vive; e invece da noi in Germania essa è più austera, savia, paziente. Del resto la natura non ebbe già un tempo come gli uomini una più vivace vita interiore? Dicono che l'energia sentimentale di un Orfeo poteva muovere gli alberi e le pietre dietro il ritmo appassionato del suo canto. Non potrebbe la stessa cosa succedere anche oggi? Uomini e cose purtroppo si son fatti flemmatici e si guardano reciprocamente sbadigliando. Oggi un poeta cesareo di sua maestà il re di Prussia non saprebbe muovere a danza con tutti gli accordi della sua lira né il Tempelower Berg né i tigli di Berlino".

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alpers, Svetlana (1983), *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, trad. it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Torino, Boringhieri, 1984.
- Benjamin, Walter (1971), *Il dramma barocco tedesco*. Torino, Einaudi.
- (1974), "Ursprung des deutschen Trauerspiels", *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1, 1.
- Carabelli, Giancarlo (1992), "Il giardino del ha-ha", *Intorno a Hume*, Milano, Il Saggiatore: 83-153.
- Consolo, Vincenzo (1987), *Retablo*. Palermo, Sellerio.
- De Man, Paul (1969), "The Rhetoric of Temporality", *Interpretation. Theory and Practice*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, Johns Hop-

- kins Press: 173-209, trad. it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di Eduardo Saccone, Napoli, Liguori, 1975: 237-93.
- De Sanctis, Francesco (1954), *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce. Bari, Laterza, Vol. 1.
- Foscolo, Ugo (1888), *Opere edite e postume*. Firenze, Le Monnier, Vol. 9: *Poesie*, a cura di Francesco Silvio Orlandini, 1888.
- Gautier, Théophile (1981), *Récits fantastiques*, ed. Marc Eigeldinger. Paris, Flammarion.
- Hamon, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981.
- (1972), "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 12: 465-85, trad. it. "Cos'è una descrizione", *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*. Parma, Pratiche, 1977: 53-83.
- Heine, Heinrich (s.d.), "Reisebilder", *Samtliche*, ed. Ernst Elster, Leipzig-Wien, Bibliographisches Institut, Vol. 4.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (s.d.), "Die Elixiere des Teufels", *Werke*, ed. Victor Schweizer; Paul Zannert, Leipzig; trad. it. "Gli elisir del diavolo", *Romanzi e Racconti*, a cura di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1969.
- Luperini, Romano (1989), *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*. Bologna, il Mulino.
- (1990), *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma, Editori Riuniti.
- (1992), *Introduzione a Pirandello*. Bari, Laterza.
- Pirandello, Luigi (1986), "Il fu Mattia Pascal", *Tutti i romanzi*. Milano, Mondadori, Vol. 1.
- Serres, Michel (1975), *Feux et signaux de brume. Zola*. Paris, Grasset.
- Zola, Émile (1977), *La bête humaine*. Paris, Gallimard.



VIVIAN SOBCHACK

*Love Machines: Spielberg/Kubrick, Artificial Intelligence  
and Other Oxymorons of Science Fiction Cinema\**

Vivian Sobchack (1940) è una teorica del cinema e dei media statunitense. Ha insegnato Teoria del cinema, Storiografia, *Visual phenomenology* e Studi culturali alla University of California. Si è occupata di teoria del cinema e del film, di questioni di storiografia del cinema e di Cultural Studies. Tra le sue pubblicazioni si segnalano *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film 1950-1975* (1980), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992), *Screening Space: The American Science Fiction Film* (1997; trad. it. *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza: filosofia di un genere hollywoodiano*, 2002), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (2004). È stata presidente della Society for Cinema and Media Studies.

In Bruno Schulz's extraordinary little book, *The street of crocodiles*, the author's father (who believes that tailors' dummies should be treated as people) warns his children:

\* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Science Fiction*, a cura di C. Martino e F. Monteleone, Bulzoni, Roma 2003, pp. 209-224, trad. it. di L. Ferro, pp. 225-240 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi sul cinema», V).

Matter never makes jokes; it is always full of the tragically serious. Who dares to think that you can play with matter, that you can shape it for a joke, that the joke will not be built in, will not eat into it like fate, like destiny? Can you imagine the pain, the dull imprisoned suffering, hewn into the matter of that dummy which does not know why it must be what it is, why it must remain in that forcibly imposed form which is no more than a parody? Do you understand the power of form, of expression, of pretense, the arbitrary tyranny imposed on a helpless block, and ruling it like its own, tyrannical, despotic soul? (Schulz 1977: 64)

In what follows, I want to explore both the “joke” and the “tragic seriousness” of two culturally significant “dummies” jointly tailored by two major American filmmakers in the recent science fiction film, *A.I.: Artificial intelligence* (2001). The filmmakers are, of course, Stanley Kubrick who worked on pre-production of the film for many years before he died in 1999 and Steven Spielberg who ultimately wrote the final screenplay and directed it. The culturally significant “dummies” are, in this instance, two very smart male robots: both “artificial intelligences” whose “forcibly imposed form” is human, and both programmed as what I shall here call – as a joke and in tragic seriousness – “love machines”. However, like the two filmmakers’ respective cinematic *oeuvres* and attitudes, these love machines couldn’t be more contradictory in both their form and function. And yet, like the filmmakers, their seeming binary opposition comes into complementary conjunction and confusion in *A.I.* – and has something important (and sad) to tell us about the contemporary technological (and male) American imagination and its irreconcilable and irresolute visions of what seems an impossible and inhuman future; that is, that imagination’s overarching present *nostalgia* for a humanity that has been both hollowed-out and abandoned, and a future that can only be conceived as always already past.

Jay P. Telotte, in his *Replications: A robotic history of the science fiction film*, argues that “the image of human artifice, figured in the great array of robots, androids, and artificial beings found throughout the history of the science fiction film, is the single most important one in the genre” (1995: 5). Using the terms I’ve borrowed above, Telotte views the robot, in particular, as “a trope or mechanism for revealing a human nature that has been largely drained of identity, an *abandoned* body” (1995: 150 ff.), a literal image of the “anatomized, *hollowed-out*, modern self [...] that underscores [the] degree to which we all seem to have become mechanized, programmed beings, bodies detached from spirit” (1995: 165 ff.). However, if we are to be imaginative as well as literal, we might also realize that the trope of the abandoned robotic body is not necessarily synonymous with the hollowed-out or empty robotic body – and, indeed, each may generate specific narratives of our imaginary relations with technology that are contradictory, if also complementary, in their convergence. Such is the case with the narratives generated by the two central robotic protagonists in *A.I.*, a highly anticipated science fiction film that was, for most viewers (both critics and public), a major disappointment – criticized not only, and at once, for being both too cold and too sentimental but criticized also for its inability to integrate what one critic has called “Kubrickian irony and Spielbergian ick” (Burr 2002), and for being narratively irresolute and seemingly unable to end. And yet all this is precisely what makes *A. I.* so interesting for the film points to two quite different and contradictory cultural visions of our displaced technological existence – both of which converge with ambivalent force to hollow out, abandon, berate, and mourn an always already failed and lost human race.

These contradictory visions (which are, in fact, complementary in their end) are embodied and literalized in the film’s two robotic protagonists – the one an “empty body” that is anatomized as literally and always hard: Gigolo Joe, a dream

lover of a tireless adult sex machine who enjoys his work until he is framed and hunted for the murder of one of his clients; the other, an “abandoned body”: David, a mechanical love child who is literally deserted and left in the forest by his human “Mommy”, and who seeks thereafter (with Pinocchio as his model) to become the “real boy” he thinks she will love. Joe and David – two quite different “love machines” – converge in the woods to begin a journey that will eventually lead not only to what the narrative calls “the end of the world” but also to the end of humanity itself.

*Gigolo Joe: “The empty body”*

Although David is the film’s primary protagonist, let me begin first with Gigolo Joe, the “dummy” who is tailored as an amusing (if also ultimately unnerving) “parody” or “joke” on technophilic masculinity, and who, thus, is the more stereotypical and simple robotic figure. Joe is a “love mecha” who services lonely “orga” (or human) women, provides his own mood music (including a 1930s version of *I only have eyes for you*), and tells his first-time customers: “Once you’ve had a lover robot, you’ll never want a real man again”. Joe is a sex machine and knows it; agile, sharp, and self-reflexive, he is a cynic disguised as a romantic and, throughout the film, has no desire to be “really human”. Indeed, aware of the special nature and function of “mecha” sexual power, he spells it out to a group of thrill-seeking teenage boys from whom he’s trying to hitch a car ride to Rouge City (a bordello-like Disneyland constructed solely for adult fun): “There are girls your age [in Rouge City] who are just like me. We are the guiltless pleasures of lonely human being. You’re not going to get us pregnant or have us to supper with mommy and daddy. We work under you, we work on you, and we work for you. Man made us better at what we do than was ever humanly possible”. Born not of woman but



of “man” and a company called Cybertronics of New Jersey, Gigolo Joe, as one critic has put it, is “revved-up [...] with glittering hysteria and a sheen by turns clammy and sexy [...]”. Joe knows with inhuman sureness that he is programmed for a cold, vertiginous, Mommy-less world of violent Kubrickian sensation” (Schwartzbaum 2001: 110). Joe is, indeed, a Kubrickian figure – a robotic extension of amoral and juiced-up Alex in *A clockwork orange* (1971), perfectly fit for the society that made him, deserves him, and fears him. Thus, it is illuminating that, as initially conceived by Kubrick, Gigolo Joe was “much more aggressive [and] sinister” (Daly 2000: 26) than he is in the completed film, which softens his edginess and suggests, according to Spielberg, that “he’s not a hardcore gigolo [but] a romantic” (Daly 2000: 28 ff.) – in other words, to use a phrase that is particularly strange in relation to an exchange economy sex-worker, that Joe is really a hooker with “a heart of gold”.

Kubrick, of course, has long been interested in contemporary industrial and postindustrial society’s perverse displacements of Eros onto technology and technique – what cultural critic Mark Dery calls our “mechano-eroticism” (1992: 43). We can see this displacement (barely disguised) as a recurrent theme throughout Kubrick’s work – not only in *Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the Bomb* (1964), *2001: A space odyssey* (1968) and *A clockwork orange* but also as surely in the orgiastic and mechanical repetitions of his last film, *Eyes wide shut* (1999). This “mechano-eroticism”, however, finds its most literal – and culturally stereotypical – figuration in *A.I.’s* Gigolo Joe. As Dery observes,

In recent years, the subrational appetites of the collective unconscious have given rise to a vast proliferation of mechano-erotic imagery [...]. Man-machine miscegenation – robo-copulation, by any other name – may seem a seductive alternative to the vile body, locus of a postmodern power

struggle involving AIDS, abortion rights, fetal tissue, genetic engineering, and nanotechnology (1992: 43).

And, I would also add, contemporary gender relations. Thus, in the imagination of male technophilia, as Dery put it: "The only thing better than making love *like* a machine [...] is making love *with* a machine" (1992: 43). Or so, at first, it would seem.

Certainly, although Spielberg de-emphasizes and romanticizes sex as much as he can, Gigolo Joe literalizes and fulfills the human male wish for a "hard body" always able to "get it up", to satisfy every female sexual need and desire (including, here, the desire for romance) without wearing out. In the male technophilic imagination, this is to make love *like* a machine, to have robotic power but, to have it *transparently* – that is, as one's own male self but enhanced. And, there is also a brief focus in *A.I.* on the companion male fantasy of making love *with* a machine – with a youthful, beautiful, pliant, and hollowed-out female body that doesn't need romance or protestations of love, that won't get headaches or pregnant or want to get married and that will, as Joe tells those teenage boys, literally "work under you, [...] work on you, and [...] work for you". Indeed, at the film's beginning, Professor Hobby of Cybertronics demonstrates the simplicity and lack of emotional messiness that inheres in a female "mecha" who looks like a human woman but loves like a machine. Emphasizing her consciousness as preeminently material and literal, Professor Hobby asks her "What is love?", and she responds, before being stopped in her litany of "sensuality simulations": "Love is first widening my eyes a little bit and quickening my breathing a little and warming my skin". This is, indeed, the robotic figure that Telotte sees as an image of the contemporary "anatomized, hollowed-out, modern self – an image that underscores [the] degree to which we all seem to have become mechanized, programmed beings, bodies detached from spirit" (1995: 165). Thus, as Geoffrey

O'Brien observes: "Love, for *A.I.*'s purposes, is an involuntary emotional imprinting as cold as any other form of software programming" (2001).

Unlike Spielberg who, in his narratives, again and again pursues the resolution of damaged family romances "through" technology and its magical special "affects", Kubrick is much more interested in our displacement of human agency, care, and desire "onto" technology and its consequential special "effects". In Kubrick's ironic cinematic visions, the robotic, the technological, and repetitively technical threaten to supersede the originality and spontaneity of the very human beings who brought them into existence. Indeed, the ironic Kubrick has always been a mordant jokester bent on pointing out human hubris and folly. Unlike Spielberg who believes in fairy tales and wish fulfillment (and tries desperately – and unsuccessfully – to achieve it in *A.I.*, which is as much fairy tale as it is science fiction), the more Swiftian and Grimm Kubrick knows that wish fulfillment in fairy tales often grants desire exactly (and literally) what it asks for – and this often with dire consequences that are not only ironic but also poetically just. That is, unlike Spielberg, Kubrick knows about the return of the repressed, knows that wish fulfillment often comes back to bite you in the ass. That is, Kubrick knows that "matter never makes jokes", that it is "tragically serious", and that if it is played with and shaped for a joke, "the joke will [...] be built in, will [...] eat into it like fate, like destiny".

Such is the case with the realization of the male technophilic fantasy of "love mechas" or sex machines in *A.I.* The repressed returns, the joke is built into the very parodic matter that is the humanly-formed Gigolo Joe, and wish fulfillment has its ironic consequences for both robot and man. The "arbitrary tyranny imposed on [this] helpless block", the tragic seriousness of the joke that is Joe's fate, is that, for all his sexual prowess, he

will forever stand as a hollowed-out parody of the men who dreamed him, a robotic figure that Telotte describes as a kind of exteriorized, “public body” fashioned in the “image of a generally empty human nature – and what is equally noteworthy, a generally *masculine* empty nature – that reflects the sort of controls that [...] determine our lives” (1995: 151). Thus, hollowed-out, at the moment of his capture and impending destruction, all Joe can say to David is “I am... I was”. But, along with the hollowed-out parody, there is also the tragic seriousness of the joke played by matter on the human men who constructed Joe in their idealized and wish-fulfilling image. The joke is that, as Joe says of “love mechas”: “Man made us better at what we do than was ever humanly possible”. And thus, wish fulfillment comes back to literally give technophilic man exactly what he asked for and exactly what he deserves. Hence the Kubrickian irony that informs the reassuring words Gigolo Joe speaks to a first-time female client: “Once you’ve had a lover robot, you’ll never want a real man again”. This is, indeed, not where techno-dreams begin but where they end – and it prognosticates, in *A.I.*, not only the death of male hubris but also of humanity.

*David: “The abandoned body”*

*A.I.*’s central figure (and the one in which we are tempted to invest our feelings) is David, a soft, prepubescent boy-child “mecha”, also programmed to love but, in this instance, singularly, adoringly, insistently, unconditionally, and forever – his object of desire the human woman that his one-time-only, irreversibly indelible, imprinting identifies as “Mommy”. It is this singular, adoring, insistent, unconditional, enduring – and “infantilized” – robotic love (realized yet again according to male technophilic fantasy) that – as Schulz puts it – is the “form”, “expression”, and “pretense” of “the arbitrary tyranny im-

posed on [...] that helpless block" that is David and "that rules it like its own tyrannical, despotic soul". Professor Hobby describes David as the "perfect child caught in a freeze frame, always loving, never ill, never changing" – neither in his purpose nor his desire. And this is the tragically serious joke built into David and that eats into him "like fate, like destiny" – shaping *A.I.*'s overall narrative trajectory and its multiple and impossible endings.

If Gigolo Joe is essentially a Kubrickian figure (softened, if not completely domesticated, by Spielberg), then David is essentially a Spielbergian figure (if made insistent, despairing, and a little creepy, by Kubrick). David's form, expression, and pretense is, as Geoffrey O'Brien notes, is not only "the embodiment of the golden child who has haunted the American imagination in these latter decades: the inner child, the abandoned child, the illuminated child", but also that "Spielberg certainly grasps the implications of that fetish, since he has done more than his share to reinforce the myth of childhood as a privileged sphere of imaginative freedom, moral courage, [and] uncorrupted emotion" (O'Brien 2001). This particular fetish of the American imagination, however, seems particularly male – emerging, perhaps, as both a self-critical response to the first-wave feminist critique of a hard-bodied and power-mad patriarchy and a phenomenologically-lived response to a newly-perceived and fearful sense of patriarchy's present impotence and powerlessness. David is literally a "born again" – yet motherless – boy-child, at once both pure and new and cleansed of patriarchal imprinting and helpless, soft, and thus (in relation to patriarchy) inevitably abandoned and lost. (Several times during the film, in moments of robotic terror, David cries out "Keep me safe, keep me safe".) Thus, it is no small, if subdued, fact that, in relation to David, *A.I.* not only displaces David's infantilized and feminized desire and terror at abandonment onto "Mom-

my", but also that it continually elides (while still significantly figuring) David's two nominal "fathers", Henry and Professor Hobby – both of whom, in different ways, have abandoned or lost their human sons. For David, "Daddy" – and other human males – are simply not in this picture.

Thus, in the film's final and truly ambiguous ending, when – thousands of years after his journey began and human beings no longer exist – David is found literally frozen in his desire by future artificial intelligences and told that is the only "enduring memory of the human race", this fact is indeed chilling. For in David's enduring memory, the world remembered is completely man-less. Reunited for a single perfect day with an illusory resurrection of his now-loving "Mommy" (details taken from his robot-child's memory), David lives a *faux* fairy-tale *mise en scène* in which the narrator – in voice-over – tells us that there was no Henry, there was no Martin (David's rival human "brother"), "there was only David". Thus, it is only in fantasy – here a robot-fantasy ironically programmed (and filmed) by adult human males – that David can momentarily (and falsely) realize his programmed identity, but this is a realization that neither David nor the film can sustain, a realization that can only be forever suspended.

In her wonderful book *On longing*, an exploration of what she calls the "social disease of nostalgia" (Stewart 1984: 17), literary critic Susan Stewart writes what might well serve as a gloss on the impossible dilemma that faces both Spielberg, the adult human male filmmaker, and David, the male robot-child character at the end of *A.I.*:

In the play of identity and difference out of which the subject "appears" at any given point, the relation between childhood and the present, a relation which is and is not a repetition, constitutes an imaginary an either end: for the child, the mother as object of desire; for the adult, the image

of the past, the dual relation before it was lost [...]. And out of this adult desire springs the demand for an object – not an object of use value, but a pure object, an object which will not be taken up in the changing sphere of lived reality but rather will remain complete at a distance. In this way, it resembles childhood, which will not change (1984: 125 ff.).

Thus when the crazed father in *Street of crocodiles* asks: “Can you imagine the pain, the dull imprisoned suffering, hewn into the matter of that dummy which does not know why it must be what it is”, it is clear that he understands a great deal more about the consequences of nostalgic replication than does either of David’s more rational “fathers”. And thus David – as does the film – can never become more (or less) than “a machine for unfulfilled longing” (O’Brien 2001). Indeed, he spends the entire film attempting to refuse his robotic existence and fate and disavowing his status as, indeed, a replication that possesses no originality. Not only is he a robotic simulacrum of Professor Hobby’s dead son, but he is also a prototype who, toward *A.I.’s*, end, is revealed as merely the first among equals in rows and rows of waiting-to-be animated Davids. Yet David keeps insisting – first to Joe and then to the animate robotic twin he finds sitting in Professor Hobby’s office and tries to destroy – “I’m the only one... I’m special. I’m unique. I’m David”. Indeed, when Stewart writes that “nostalgia is the repetition that mourns the inauthenticity of all repetition and denies the repetition’s capacity to form identity” (1984: 23), she might well be speaking of David’s – and *A.I.’s* – ultimate dilemma as “a machine for unfulfilled longing”. The film can never be narratively satisfied and thus “ends” three times and yet not at all: first with David’s attempted suicide “after realizing he is merely the prototype for an endless line of mass-produced replicas” (O’Brien 2001); then with his frozen suspension for two thousand years under the ocean, his gaze locked with an amusement park Blue

Fairy; and finally with his embrace of undecidable sleep and/or death, with the possible dream of narrative's beginning – and/or its possible end.

And so there is little narrative satisfaction in David's finally achieving, as the narrator puts it, "the everlasting moment he had been waiting for" – the moment when "Mommy", now recreated in the shape of his own desire, tells him as she drifts off to a sleepy death, "I love you, David. I do love you. I have always loved you". As critic David Denby writes, what we have in the end is "a ponderous death-of-the-world fantasy, which leaves us with nothing but an Oedipal robot – hardly a redemption. [...] That Kubrick gave up on the human race will not come as a surprise, but Spielberg is a different story" (2001: 87). Thus, the strange contradiction and complementarity when David's "Mommy" falls asleep to die and David, lying down beside her, dies to fall asleep – the narrator reversing the trajectory of human time and existence with the film's final words: "So David went to sleep too and, for the first time, he went to that place where dreams are born". But that place, we should remember, rounded with a sleep, is where, perchance, all dreams also end. As Stewart points out: "The direction of force in the desiring narrative is always a future-past, a deferment of experience in the direction of origin and thus *eschaton*, the point where narrative begins/ends" (1984: x). Whether we interpret it as sleep or death, the future-past, at the end of *A.I.*, David, who despairingly refuses to accept what he really is and whose desperate desire to be otherwise can never be satisfied, is allowed "the only small miracle permitted him: [...] blissful unconsciousness" (O'Brien 2001).

The tragically serious joke built into David and that eats into his "mecha" existence and informs his (and the film's) fate is not only that, unlike Gigolo Joe, he refuses his parodic existential status as a love machine. It is also that again – as with Joe-



-there are unforeseen, uncalculated, and cruel consequences to being a love machine. That is, loving “like” a machine (that is, with horrifying, insistent, and unchanging mechanical adoration), David’s identity is completely dependent upon being loved in return by the object of his programmed desire – yet, because he “is” a machine, this is an impossibility. As Joe tells David of his human “Mommy”: “She loves what you do for her as my customers love what it is I do for them. But she does not love you, David. She cannot love you. You are neither flesh nor blood. You are not a dog or a cat or a canary. You were designed and built specific like the rest us”. Yet while David has been programmed with the capacity to love, he is not programmed “to understand why his adoptive human mother fails to love him back” (O’Brien 2001). Thus, both Spielbergian pathos and Kubrickian irony converge in the tragic joke that informs David and makes of the robot – and *A.I.* itself – not only a nostalgic “machine for longing” but also an ironically impossible object.

### *Requiem for the “authentic body”*

Deconstructing the machinery of longing, Stewart tells us (as if she were writing directly about David, as well as about *A.I.*’s final and impossible *mise en scène*):

The prevailing motif of nostalgia is that erasure of the gap between nature and culture, and hence a return to the utopia of biology and symbol united within the walled city of the maternal. The nostalgic’s utopia is prelapsarian, a genesis where lived and mediated experience are one, where authenticity and transcendence are both present and everywhere (1984: 23).

Yet this utopian vision is ultimately melancholic; that is, as Stewart suggests, it “turns toward a *future-past*, a past which has only ideological reality” (1984: 23). And while David would

rather sleep forever than to acknowledge that this past has only ideological reality, Kubrick, Spielberg, and the film do not so blissfully escape the melancholy that comes with knowledge. *A.I.*, its entire narrative located in a future-past by an off-screen narrator, is thus filled with tears – with weeping that is, at once, both intimate and oceanic. Indeed, at the film's beginning, we are told that global warming has caused the oceans to inundate the earth's coastal cities – including New York (Manhattan referred to, later in the film, as “the end of the world where the lions weep”). Melancholia pervades *A.I.* and tears are everywhere and yet displaced – and often frozen. It is thus particularly ironic that, at the beginning of the film, when Monica (later to become David's “Mommy”) pays a visit to her son Martin, cryogenically frozen until a cure is found for his illness, she is told by the doctor: “Mourning is not appropriate. Martin is still pending”. Yet mourning work in the present for the future-past, for a lost humanity (inscribed as male), seems to be the film's over-arching narrative project and achievement. (One of the film's most lingering images is David floating as if drowned, motionless and alone at the bottom of a backyard swimming pool.)

Mid-way through *A.I.*, inspired by *Pinocchio*, David goes in search of the Blue Fairy who will supposedly make him a real boy. Gigolo Joe suggests they go to Rouge City so they can quiz Dr. Know (a holographic data-base reminiscent of the Wizard of Oz but fashioned to look like a cartoon Einstein who is supposed to know everything). Glossing Blue Fairy and its possibilities (which include both a plant and the Blue Fairy Escort Service), Dr. Know tells them that “In the world of orga, blue is the color of melancholy”. Blue is also the color of water and of weeping, a sepulchral color, the color of cold and ice. It is the film's visual dominant – even in David's bedroom, even in Rouge City, and especially underwater in the ocean where Da-

vid finally finds the amusement park Blue Fairy and prays to her without effect forever: “until the oceans froze” and he, like the Fairy, becomes a “blue ghost in ice”.

Stewart writes: “Nostalgia is a sadness without an object, a sadness which creates a longing that of necessity is inauthentic because it does not take part in lived experience. Rather, it remains *behind* and *before* that experience [...]” (1984: 23). Thus it is narratively poetic when, combining two contradictory categories of Dr. Know’s data-base (the one “Flat Fact”, the other “Fairy Tale”), David and Joe are let in on the “real” secret of the Blue Fairy’s location. Yet it is telling that this revelation is first introduced with a poem whose address is both powerfully moving and deeply inauthentic because it is meant for the present (and human) spectators of *A.I.* and not for the artificial intelligences that read its mournful words. Inscribed also over the entrance to Professor Hobby’s office located at the end of the world, it reads:

Come away O human child  
To the waters and the wild  
With a fairy hand in hand  
For the world’s more full of weeping  
Than you can understand.

There is, in the end, a mordant irony informing *A.I.*’s nostalgic and prelapsarian yearning. The joke built into the film – and it is tragically serious – is that “it remains ‘behind’ and ‘before’” contemporary experience, behind and before its own present technophilic male fantasies of the “hollowed-out” and the “abandoned” body.

Thus, the “behind” and “before” that is *A.I.*’s future-past says something significant about what is perceived as a future-impossible present. Stewart writes:

As experience is increasingly mediated and abstracted, the lived relation of the body to the phenomenological world is replaced by a nostalgic myth of contact and presence. "Authentic" experience becomes both elusive and allusive as it is placed beyond the horizon of present lived experience, the beyond in which the antique, the pastoral, the exotic, and other fictive domains are articulated. In this process of distancing, the memory of the body is replaced by the memory of the object (Stewart 1984: 133).

Thus, *A.I.*'s nostalgia and melancholia. As O'Brien aptly describes it, the film is "an ideogram of grief, disguised as a Hallmark card" (2001). Suspended between a Kubrickian critique of technological man and his Spielbergian redemption, viewed by those of us in the present, *A.I.* merges and confuses its contradictions to become a work of both science fiction and fairy tale that is achingly ironic.

#### WORKS CITED

- Burr, Ty (2002), "Electric Youth", *Entertainment Weekly*, March 8, 2002: 51.
- Daly, Steve (2000), "Humanoid nature", *Entertainment weekly*, July 13, 2000: 24-30.
- Denby, David (2001), "Face/Off ", *The New Yorker*, July 2, 2001: 86-7.
- Dery, Mark (1992), "Guerilla Semiotics: Sex Machine, Machine Sex: Mechano-Eroticism and Robo-Copulation", *Mondo 2000*, 5, 1992: 42-3.
- O'Brien, Geoffrey (2001), "Very Special Effects", *The New York Review of Books*, August 9, 2001: 13.
- Schulz, Bruno (1977), *The street of crocodiles*, transl. by Celina Wieniewska. London, Penguin.

Schwartzbaum, Lisa (2001), "Sci-fi channel" [review of *A.I.: Artificial intelligence*], *Entertainment weekly*, June 29, 2001: 109-10.

Stewart, Susan (1984), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Telotte, Jay P. (1995), *Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film*. Urbana-Chicago, University of Illinois Press.



SCENARI

a cura di

Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma





EMANUELE GIANNASCA

*Sidi Larbi Cherkaoui al Festival TorinoDanza.  
Poesia coreografica tra linee e icone*

L'edizione 2018 dello storico festival Torinodanza si è presentata carica di novità, a cominciare dalla direzione artistica della manifestazione, passata da Gigi Cristoforetti ad Anna Cremonini<sup>1</sup>. Un'edizione che propone uno sguardo sincero sulla coreografia internazionale contemporanea, sigillato dalla collaborazione triennale tra il festival torinese e il coreografo belga Sidi Larbi Cherkaoui. Scelta questa, come osserva la stessa Cremonini, che parte dalla consapevolezza di quanto la danza sia in grado di incorporare e rappresentare il vivere contemporaneo e che riconosce proprio in Cherkaoui – afferma la direttrice – “il coreografo che forse sa meglio coniugare i temi dell'identità e del multiculturalismo con un gesto universale, sofisticato ed elegante” (Trombetta 2018: 27).

Nato in Belgio nel 1976, ma di origini marocchine da parte del padre, Sidi Larbi Cherkaoui rappresenta al meglio uno degli abitanti di quella che Alessandro Pontremoli ha definito la “terra di mezzo” nel paesaggio coreico della danza contem-

poranea (2018: 105-06). Si tratta di quell'immenso territorio che accoglie la maggior parte degli artisti contemporanei che hanno saputo imporsi sulla scena, promuovendo un linguaggio eclettico, sia in termini di tecnica, e sia in quelli di cifra coreografica, frutto di un processo poetico ormai noto come "fusion". Un fenomeno che assume anche aspetti culturali nel momento in cui a essere coinvolte nel processo di ibridazione e mescolanza sono pratiche e comportamenti provenienti da etnie e tradizioni differenti (Pontremoli 2018: 107). Ed è proprio questa prospettiva multiculturale, multilinguistica e multi-tematica, a caratterizzare il linguaggio coreografico di Cherkaoui, a cui viene affidato il compito di aprire l'edizione del Festival nell'imponente cornice del Teatro Regio.

Cresciuto con le punte della danza d'autore belga – si forma alla danza contemporanea presso la scuola P.A.R.T.S. di Anne Teresa De Keersmaeker prima di entrare a far parte dei Ballets C. de la B. di Alain Platel –, Cherkaoui ha attraversato nel suo percorso formativo tecniche e pratiche performative differenti, dalla danza accademica a quelle modern-jazz e hip hop, che hanno consolidato il suo eclettismo poetico. Dopo la creazione di alcuni titoli all'interno del collettivo di Platel, tra cui *Rien de rien* del 2000 che lo lancia sulla scena internazionale, dal 2007 lavora in residenza presso la Toneelhuis di Anversa e nel 2010 crea la propria compagnia Eastman. Direttore dal 2015 del Balletto Reale delle Fiandre, ha instaurato nel corso degli anni collaborazioni di prestigio con numerosi teatri e compagnie quali il Sadler's Wells di Londra, l'Opéra di Parigi, i Ballets di Monte-Carlo, il Cullberg Ballet, trovandosi anche alla direzione di importanti manifestazioni come il Festival Equilibrio presso il Parco della Musica di Roma.

La prima del Festival vede in scena i danzatori della Göteborg Operans Danskompani, la compagnia di danza del Teatro dell'Opera di Göteborg, in due recenti creazioni del coreografo

belga, *Noetic* e *Icon*, affiancati in quest'ultima da cinque danzatori della compagnia Eastman. Due spettacoli che, sebbene assai diversi, rappresentano uno sguardo sull'umanità<sup>2</sup> e su aspetti di essa essenziali come la conoscenza del mondo, le tradizioni culturali e le credenze popolari, e che trovano proprio nella danza – afferma lo stesso Cherkaoui – un punto di connessione:

[...] al centro c'è il corpo e la danza è il collegamento. In un caso il lavoro è più angolare, nell'altro più fluido ma il linguaggio è simile e la danza è sempre la protagonista. Il corpo è il luogo in cui le cose succedono. Un luogo di contatto fra l'esterno e l'interno. Un luogo che si contrae e si rilassa e si esprime e crea un effetto domino sul resto del mondo. Ogni cosa, ogni azione ha un impatto sugli altri (Rosso 2018: 54).

Il primo spettacolo, *Noetic*<sup>3</sup>, opera del 2014 creata per la compagnia di Göteborg, affronta il tema della conoscenza nel suo grado più elevato<sup>4</sup>, attraverso cioè l'intuizione delle interconnessioni numeriche che vivificano il mondo. Tema che prende spunto dalla teoria matematica di Marko Rodin e dalla Matematica dei vortici di Randy Powell, secondo cui tutto ciò che esiste può essere spiegato da un modello numerico a nove cifre, che si traduce nello spazio come una architettura non lineare ma curvilinea. L'equazione dimostra infatti come tutto nel mondo si muova non in linea retta, ma secondo moti curvilinei. Tutta la realtà risulta permeata da questo modello spaziale curvilineo, o meglio ancora toroidale, che rappresenta la fonte di un'energia inesauribile in grado di giustificare il mistero della vita.

L'operazione che Cherkaoui mette in atto è, pertanto, un'analisi del processo di intellesione della realtà attraverso il riconoscimento degli schemi presenti in natura che l'uomo, nel suo atto noetico, costruisce e distrugge, interconnettendoli tra loro. La realtà scaturisce da una pratica di percezione e astrazione che il coreografo belga ben rappresenta in scena, sia attraverso

so la partitura coreografica, e sia mediante un vero e proprio modello architettonico costruito dai danzatori attraverso il supporto di lunghe aste di carbonio create appositamente per la performance dall'artista visivo Antony Gormley.

Lo spettacolo ha inizio con l'ingresso in scena di diciannove danzatori che, vestiti con eleganti abiti neri, giacca e cravatta per gli uomini, tailleur e corpetto attillati per le donne, danno il via all'azione coreografica sulla musica composta dal polacco Szymon Brzóska. Una composizione che alterna ai ritmi tribali del tamburo taiko e al suono orientaleggiante del flauto in bambù – entrambi strumenti della tradizione musicale giapponese – dolci melodie delle arie liriche eseguite dal vivo dal soprano Miriam Andersén. La coreografia si sviluppa nella successione di assoli, duetti, terzetti, quartetti sino a sfociare in movimenti corali sempre più ampi, mentre un danzatore, alternando indistintamente scarpe femminili a calzature maschili, recita in inglese alcune parti delle teorie scientifiche che hanno ispirato la creazione di Cherkaoui.

Da un punto di vista prettamente tecnico la coreografia è costituita, in una prima parte, da movimenti più morbidi e curvilinei che danno luogo a figure cinetiche spiraliformi, per poi trasformarsi, in una seconda parte, in movimenti netti, spezzati e a volte più spigolosi, risultato delle differenti composizioni degli arti dei danzatori. L'idea del flusso di energia che permea la natura viene resa in scena dal fluire continuo e dinamico dei corpi danzanti che, oltre ad assecondare i ritmi percussivi o le melodie liriche, accompagna un incessante susseguirsi di parti recitate dal vivo del pensiero di Powell, creando una particolare partitura gestuale sul registro ritmico di teorie scientifiche e filosofiche. Partitura gestuale che ritorna spesso nelle composizioni del coreografo belga e che ne caratterizza la poetica.

A un certo punto della performance entrano in scena le lunghe aste di carbonio che, azionate dai danzatori come se fossero

delle vere e proprie protesi, intrecciandosi tra loro, danno luogo a numerose figurazioni plastiche e architettoniche, quali onde, spirali, cupole, rosoni, mulinelli, in un *continuum* dinamico di creazione e distruzione di forme tale da generare un sapiente effetto visivo, a tratti straniante.

La coreografia di Cherkaoui si trasforma in un caleidoscopio di forme architettoniche che testimonia l'assetto matematico dell'universo, attivando nello spettatore la facoltà di intuire istintivamente la realtà, comprendendone gli schemi: facoltà che dà il nome, per l'appunto, allo spettacolo. Al termine della performance viene costruita sulla scena attraverso le aste di carbonio una grande sfera a forma di globo terrestre che, una volta sollevata e fatta roteare in maniera vorticoso, viene posizionata sul palcoscenico. Al suo interno, un unico danzatore, alzando la mano verso l'alto, conta con le dita fino al totale spegnimento delle luci.

A dominare lo spettacolo è sicuramente il movimento che accoglie nelle sue modulazioni dinamiche le caratteristiche stilistiche dell'estetica coreica cara al coreografo belga. Estetica che testimonia la fusione di più elementi, non solo tecnici ma anche stilistici provenienti da linguaggi differenti, e si traduce in azioni e gesti fluenti e vorticosi capaci di rappresentare il flusso d'energia che anima la realtà.

La costruzione coreografica diviene in questa prospettiva la rappresentazione figurativa e visiva del processo cognitivo attraverso il quale siamo in grado di comprendere, o meglio di intuire, la realtà. La danza viene quindi intesa da Cherkaoui come la rappresentazione grafica di uno spazio armonico. Tale concezione trova una spiegazione nel vissuto del coreografo che, sin dall'infanzia, aveva riconosciuto uno stretto legame tra il movimento e la sua prima forma d'espressione artistica: il disegno. Come racconta egli stesso:

La danse a été pour moi un prolongement du crayon. Nous faisons un mouvement et il existe immédiatement. Il est dessiné, mais disparaît aussitôt, comme gommé par le temps qui passe. Le dessin de la danse, ce qu'il en reste, ce que nous en percevons, équivaut à la mémoire de la danse (Cherkaoui 2006: 14).

In tale prospettiva la danza assume la forma di un disegno fatto da una doppia matita, quella dell'interprete e quella dello spettatore. Proprio questo è il nodo focale su cui poggia l'intuizione noetica della realtà e che, già nel 2006, Cherkaoui descriveva così:

En représentation, le danseur transmet ses crayons au spectateur. Si avec mon index je dessine un cercle dans l'espace, on aura la sensation de voir un cercle parfait. Pourtant il n'est pas régulier. C'est l'œil du spectateur qui le corrige et complète le mouvement. La danse est un dessin fait à deux crayons, celui de l'interprète et celui du public (Cherkaoui 2006: 14).

La seconda produzione presentata a Torino, *Icon*<sup>5</sup>, è una coreografia del 2016 che vede in scena accanto a tredici danzatori dell'opera di Göteborg anche cinque danzatori della compagnia Eastman di Sidi Larbi Cherkaoui. Ad animare questa coreografia è la riflessione sul bisogno dell'uomo di costruire idoli, conferendo loro potere, per poi distruggerli e crearne di nuovi. Il coreografo belga riconosce come nella società contemporanea sia questa una necessità sempre più frequente, sia che si tratti di idoli di stampo religioso e sia di stampo laico, a fronte soprattutto della consapevolezza della natura effimera dell'esistenza. Questa riflessione mette in atto una vera e propria dialettica che oppone all'atto di creare quello di distruggere, rappresentata in scena dall'interazione dei danzatori con la creta, materia cangiante che essi sapientemente modellano, assemblano, mo-



FIG. 1 – *Noetic*. Ph. Bengt Wanselius.



FIG. 2 – *Noetic*. Ph. Bengt Wanselius.

dificano e distruggono. Così come gli idoli vengono creati per poi essere distrutti, anche l'azione coreografica si compone e si scompone sulla scena. Tuttavia, se in *Noetic* la danza scompare lasciando solo tracce negli schemi percettivi e intuitivi, in *Icon* essa deposita tracce tangibili nella creta multiforme. In tale prospettiva questo materiale rappresenta non solo un oggetto drammaturgico protagonista di tutto lo spettacolo, ma anche un soggetto attivo che, in virtù della sua capacità di modellarsi, interagisce in un incontro plastico con il corpo danzante.

Anche per questa coreografia Sidi Larbi Cherkaoui si avvale della collaborazione dell'artista Antony Gormley il quale mette a disposizione dei danzatori più di tre tonnellate di argilla malleabile, disseminata sul palcoscenico in mattonelle o assemblata in piccoli simulacri, pronti a essere distrutti per poi essere ricomposti dai danzatori. L'intuizione geniale dei due artisti sta proprio nella scelta di questo materiale che offre spunti interessanti per quanto riguarda la costruzione dei gesti coreografici. L'argilla può infatti modellarsi sul corpo del danzatore, avvolgendolo e inglobandolo; può essere plasmata per dare forma a protesi di ogni specie e connotazione culturale; o può semplicemente rappresentare l'oggetto con cui i danzatori interagiscono con pressioni, leggere o pesanti che siano. La spoglia ambientazione scenica offre un'atmosfera ancestrale, resa ancora più mistica dalla presenza, velata e nascosta, dei musicisti posizionati dietro a un fondale di tulle bianco. A questi spetta il compito di eseguire un'ibrida partitura musicale di suoni, canti e musiche di tradizioni culturali differenti che vanno da quelle siciliane e abruzzesi, a quella giapponese delle isole Amami, dai canti albanesi a composizioni del XVIII e del XIX secolo. Se la pratica coreografica di Cherkaoui si fonda su un multiculturalismo di fondo, in *Icon* le contaminazioni culturali sono rese ancora più vive dal sincretismo musicale dell'accompagnamento sonoro. I danzatori si muovono, dunque, su una scena deserta, occupata





FIG. 3 – Icon. Ph. Mats Bäcker.



FIG. 4 – Icon. Ph. Mats Bäcker.

solo dall'argilla, dando luogo a una comunità danzante fuori dal tempo, accumulati dai colori tenui delle vesti, fatta eccezione per due di loro, che ne indossano una di colore rosso vivo.

L'azione coreica è incentrata sia sul concetto di gravità che lega il danzatore alla terra, e sia sull'atto poietico dei corpi sull'argilla. Un'azione nella maggior parte dei casi corale in cui i danzatori si uniscono in masse multiformi che si muovono all'unisono con gesti minimali, fluenti e altamente carichi di significato, sino a rotolarsi e a sporcarsi nella creta. In questa prospettiva la danza mantiene la caratteristica di un movimento continuo e incessante, frutto di una fusione di tecniche e stili differenti che vanno dall'hip hop alla danza contemporanea, alla danza balinese, in una contaminazione continua.

Lo spettacolo si conclude con la costruzione di una enorme scultura che rappresenta una figura umana divisa in segmenti, in un primo momento sdraiata a terra e poi sollevata e rannicchiata sulle gambe con la testa piegata sulle ginocchia quasi a rappresentare un uomo stanco. Su questa immagine tutti i danzatori si adagiano a terra mentre il complesso di cantanti e musicisti esce dallo spazio dove era posizionato e, procedendo sul palco, si palesa agli occhi del pubblico.

Sebbene i due spettacoli appaiano per alcuni punti agli antipodi, a cominciare dall'ambientazione scenica, algida e formale del primo, calda e materica del secondo, essi trovano un elemento di unione nell'inconfondibile poesia coreografica di Cherkaoui, intesa come "fisica, aperta a ogni forma di espressione coreografica contemporanea" (Pontremoli 2018: 109) che incarna l'identità dell'uomo contemporaneo e che si esplica nella dialettica tra un aspetto razionale e uno irrazionale. Se la prima coreografia mette in scena la fredda razionalità dei processi cognitivi con cui l'uomo costruisce – nell'atto noetico – la realtà, nella seconda prevale una componente istintiva e irrazionale che determina, attraverso una costante relazione con l'argilla

presente in scena, l'inevitabile bisogno degli uomini di costruire e distruggere icone, reali o immaginarie che siano, a cui tutti si appellano nel corso della propria esistenza.

## NOTE

<sup>1</sup> Anna Cremonini subentra nella direzione del Festival Torinodanza a Gigi Cristoforetti, passato alla guida dell'Aterballetto di Reggio Emilia. Da molti anni si occupa di produzione e organizzazione di spettacoli, festival ed eventi culturali relativi allo spettacolo dal vivo. È stata responsabile dell'organizzazione del Festival della Fondazione Musica per Roma presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma, dove si è occupata della produzione del festival coreico Equilibrio. Da luglio 2014 a marzo 2017 è stata nominata, dal Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Presidente della Commissione responsabile della valutazione qualitativa, della selezione dei progetti oggetto di finanziamento e della definizione dei contributi a valere sul FUS per il settore Danza.

<sup>2</sup> Attraverso un sincretismo poetico di stili, linguaggi e culture differenti, Cherkaoui riesce a tratteggiare nelle sue opere le caratteristiche identitarie dell'uomo contemporaneo. A tal proposito afferma Pontremoli: "i suoi lavori sono incentrati sui temi della multiculturalità, delle differenze e dell'identità, declinata quest'ultima in tutti i suoi aspetti (culturali, religiosi ed etnici)" (Pontremoli 2018: 109).

<sup>3</sup> Coreografia: Sidi Larbi Cherkaoui; interpreti: 19 danzatori; musiche originali: Szymon Brzóska; scene: Antony Gormley; costumi: Les Hommes; drammaturgia: Adolphe Binder; luci: David Stokholm; musica dal vivo: Kazunari Abe; canto: Miriam Andersén. Prima rappresentazione: 8 marzo 2014, The Göteborg Opera, Svezia.

<sup>4</sup> La *vôησις* nella teoria gnoseologica di Platone è il grado più alto della conoscenza che ha per oggetto le idee intellegibili. Si tratta di una forma di intuizione immediata dei principi che, per tale motivo, si contrappone al pensiero logico-dialettico, la *διάνοια*.

<sup>5</sup> Coreografia: Sidi Larbi Cherkaoui; interpreti: 18 danzatori (13 da GöteborgsOperans Danskompani, 5 da Eastman); scene: Antony Gormley; costumi: Jan-Jan Van Essche; luci: David Stokholm; suono: Joachim Bohäll; drammaturgia: Antonio Cuenca Ruiz; canto e strumenti tradizionali a corde giapponesi (sanshin): Anna Sato; canto e arpa: Patrizia Bovi; chitarra, per-

cussioni e pianoforte: Gabriele Miracle; strumenti tradizionali giapponesi, flauto (shinobue) e percussioni (taiko): Kazunari Abe; strumenti tradizionali coreani a corda (geomungo e yanggeum e tatégoto): Woojae Park. Spettacolo prodotto da GöteborgsOperans Danskompani / Eastman. Prima rappresentazione: 21 ottobre 2016, The Göteborg Opera, Svezia.

### BIBLIOGRAFIA CITATA

- Cherkaoui, Sidi Larbi (2006), *Pèlerinage sur soi*, Arles, Actes Sud.
- Pontremoli, Alessandro (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza.
- Rosso, Francesca (2018), "Racconto questo mondo flessibile ma effimero", *La Stampa*, 9 settembre 2018: 54.
- Trombetta, Sergio (2018), "A Torino il meglio della coreografia europea. Così la danza racconta il nostro mondo", *La Stampa*, 10 settembre 2018: 27.

LORENZO MARCHESE

*Senza rinunciare a nulla.*  
*Sul Romanzo italiano contemporaneo*  
*di Carlo Tirinanzi De Medici*

Ci sono libri che si rivelano diversi da ciò che sembrano a uno sguardo superficiale, e che disattendono, nel bene e nel male, molte delle aspettative che riponiamo in essi. Se affermarlo per i romanzi è fin troppo banale, più raro è riscontrarlo nei saggi, soprattutto in quelli specialistici destinati a un bacino di lettori “forti” nel campo della prosa italiana contemporanea. Ne è esempio *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* di Carlo Tirinanzi De Medici (2018)<sup>1</sup>, che segue al suo notevole studio comparatistico d’esordio *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo* (2012). Il testo mostra un’evidente comunanza di prospettive, metodi e intenti con altre ricostruzioni della letteratura contemporanea che hanno segnato gli studi critici di questi anni in Italia: da quelle più militanti e incentrate su costanti specifiche (*Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 2014, di Raffaele Donnarumma; *Senza trauma. Scritture dell’estremo e narrativa*

*del nuovo millennio*, 2011, di Daniele Giglioli) a quelle più vaste e descrittive (*La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, 2018, di Gianluigi Simonetti), senza dimenticare gli studi sull'evoluzione storica dei macro-generi (su tutti *Teoria del romanzo*, 2011, di Guido Mazzoni) o quelli meno strutturati, ma comunque tenuti bene a mente, di letteratura comparata (come le numerose letture sul romanzo contemporaneo mondiale di Massimo Rizzante). Tenendo a mente tutti questi approcci, e anche altri modelli sul fronte dei manuali (su tutti, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, 1985, di Claudio Guillén; *Theory of Literature*, 1956, di René Wellek e Austin Warren), Tirinanzi se ne smarca quasi subito. Si tratta di un libro ammirevole per il ventaglio di testi esposto (la *Bibliografia* finale supera le quaranta pagine e diventerà, credo, un riferimento essenziale per chiunque voglia "fare il punto" sulla produzione recente o intraprendere una nuova rassegna), in cui l'autore dà prova decisiva di un bagaglio critico-teorico e di una sottigliezza interpretativa che spiccano nella generazione nata negli anni Ottanta. Ma, appunto, è anche un testo, proprio in virtù della sua ricchezza e densità, dalla natura contraddittoria, dal fondo più sconnesso di quello di un semplice manuale (a cui lo si potrebbe ascrivere all'inizio), dalle idee, fortunatamente, discutibili, notevole anche per alcuni interessanti "vuoti" teorici entro un discorso che ambisce a esaurire il suo campo d'indagine. Perché *Il romanzo italiano contemporaneo* non è ciò che sembra – cioè appunto un manuale sul romanzo italiano contemporaneo – ma al tempo stesso qualcosa di più e qualcosa di meno?

Il testo è strutturato per cinque capitoli. A un'Introduzione metodologica in cui si spiega anzitutto l'esigenza di mantenere l'equilibrio fra una panoramica asettica e prese di posizione troppo ristrette e parziali (la "fallacia militante" e la "fallacia panoramica": 9 e *passim*) segue una sorta di antefatto intitolato

*Il romanzo nello spazio letterario* (17-50), che prepara la “storia puntiforme” (18) del romanzo italiano. Sprovvisto di una lingua comune, a differenza di grandi letterature europee come quella inglese o francese, il romanzo italiano trova una sua *koinè* solo fra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, quando si rompe l’equilibrio fra la tendenza narrativa sperimentale e quella del cosiddetto “romanzo medio” di consumo (*ivi*). A questo punto, con l’intersezione dei piani, verrebbe a formarsi una *koiné* romanzesca vasta, capace di accogliere testi eterogenei. Il concetto è centrale nel corso dell’intera trattazione: designa, come precisa Tirinanzi, una lingua comune “fatta non solo di stile e linguaggio, ma anche di forme e generi, maestri ecc.”, (*ivi*), e viene elaborato su un campione di testi talmente ampio e diversificato che, a volte, sfugge dalle mani. Sin dalla prima comparsa della *koinè*, una sua precisa messa a fuoco teorica sembra mancare: iperletterarietà e ipersingolarità, due tratti definiti costitutivi, sono indicati come “in contrasto” fra loro nella narrativa contemporanea (con l’esempio del romanzo *La delfina bizantina*, 1986, di Aldo Busi), ma non è chiarito esattamente come, e i due termini non ritorneranno nel resto della trattazione. Agli esordi della periodizzazione dell’autore sono posti *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, accomunati sotto il segno di un cauto ottimismo autocritico. Al di là delle riscritture ironiche e dei palinsesti labirintici dispiegati da entrambi gli autori, il loro postmodernismo non è disimpegnato né distante, ma invita al contrario a rifiutare lo “smarrimento più o meno ilare nella selva dei segni letterari” (37). Sul versante opposto, un esordiente come Tondelli con *Altri libertini* (1980) apre una strada per i narratori degli anni Novanta, grazie all’insistenza sulla componente emozionale della scrittura e alla scelta della cultura giovanile più *pop* come quadro e tema del racconto (39); nel frattempo un altro esordiente, Daniele Del Giudice, propone una scrittura

volutamente anti-romanzesca con *Lo stadio di Wimbledon* (1983), che, nonostante punti nella sua opera sulla “riduzione del reale a modello” (47) e sullo studio del rapporto “tra esattezza della rappresentazione e autonomia dell’invenzione” (*ivi*), rifiuta una “concezione autoreferenziale della letteratura” (46). Emergono sin da qui, come si può intuire dalla velocissima sintesi, pregi e limiti del *Romanzo italiano contemporaneo*: da una parte, ci troviamo di fronte una volontà instancabile di riflettere su premesse teoriche e inconscio politico di opere anche ampiamente discusse, per proporre ogni volta un’interpretazione *propria*; dall’altra, la fatica dei concetti lega le gambe, a volte confonde il lettore – e, si sospetta, anche l’autore. Ne sono segnali alcuni impacci che tornano nel resto del saggio, come la considerazione sbrigativa di opere tutt’altro che secondarie. Ecco quindi che *La chiave a stella* (1978) di Primo Levi sarebbe di fatto la prima *fiction* lunga dell’autore dopo “i numerosi esperimenti con le forme brevi” (22): così si rimuove dal quadro la sua struttura a episodi staccati che, a dire il vero, è in continuità con le composizioni mobili dei racconti fantascientifici quanto del *Sistema periodico* (1975); ecco che Busi viene annesso con Del Giudice, Tabucchi, Duranti, Celati e Vassalli nel gruppo di scrittori “nati intorno agli anni Quaranta esordienti nei Settanta che acquistano reputazione letteraria e (spesso) successo di pubblico negli Ottanta” (40), salvo poi precisare correttamente che il suo esordio è nel 1984 con *Seminario della gioventù* (ma allora perché smentirsi?); o anche, *La storia* (1974) di Elsa Morante segnerebbe assieme a *Porci con le ali* (1976) di Rocco e Antonia e *Boccalone* (1979) di Enrico Palandri “un nuovo modo di fare romanzi” (21). Ma Morante è scrittrice troppo complessa per liquidarla in due righe, o per definirla, con il sostegno apparente di Pischredda, una postmoderna “di prima generazione” (40), addirittura nata “tra gli anni Venti e Trenta” insieme a Sciascia, Calvino ed Eco (dai quali la separano almeno dieci anni; cfr. Pi-



scheda 1997). *La storia*, per quanto si possa essere scettici sulla sua destinazione ampia e su certe affinità con la narrativa popolare, semplicemente non è un “romanzo medio “di qualità”” (25) né tanto meno un prodotto *midcult* (*ivi*)<sup>2</sup>. Non mancano, in una trattazione così densa, idee suggestive, ma non spiegate a sufficienza. Non basta dire, affrontando il Volponi delle *Mosche del capitale* (1989), che la forte spazializzazione, il predominio dell’immaginario urbano e l’interferenza tra fatti e *fiction* sono “tecniche postmoderniste, organiche al sistema criticato” (27): sostenere una tesi così impegnativa sul postmodernismo letterario nel suo insieme richiederebbe ulteriori ragioni. Quando si parla dei personaggi dei romanzi degli anni Ottanta, ci viene spiegato che essi “sembrano più ottocenteschi: più compatti, meno sfumati” e che ne viene minimizzata la psicologia “secondo una modalità tipica del melodramma” (30-1). Inoltre, essi “sono figure compatte, prive di sfumature”, fino a diventare in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino (libro che di ottocentesco ha davvero poco) “vere e proprie figure attanziali, puri dispositivi narrativi” (31). Il lettore, smarrito, a questo punto si chiede: di quale Ottocento si sta parlando esattamente? Quando si afferma che il Novecento ha cercato di sopprimere “scrittura e lingua “comunicativi” fino allo stile semplice” (31) e che negli anni Ottanta viene recuperata una serie di dispositivi narrativi direttamente dall’Ottocento, il dubbio è che si stia offrendo un’immagine forse troppo schematica e irrealistica non di due tecniche, due stili o due tipi di personaggi, ma di *due secoli* nella loro interezza. Seguendo per filo e per segno tutto il discorso, il rischio di incagliarsi nelle argomentazioni è alto: non solo per la difficoltà dei concetti, ma anche dello stile. In rari casi i periodi appaiono faticosi – per esempio, i personaggi di *Altri libertini* “gravitano intorno ai residui del movimento del Settantasette [...] del quale s’intravede la sconfitta nella diffusione dell’eroina, nel ribellismo da sbandati [...] che traduce un senso di vuo-

to e sconfitta" (38). Altre volte, si ha una percezione di sovraccarico più che di fatica. Nel paragrafo *La "Babele" e l'equilibrio punteggiato* Tirinanzi adotta la dinamica macroevolutiva della biologia definita da Niles Eldredge e Stephen Jay Gould "punteggiatura" come metafora per descrivere il percorso evolutivo del romanzo italiano dagli anni Ottanta a oggi (29). Questa complicata metafora viene menzionata per poi non ricomparire mai nel resto del libro, e forse è inevitabile che sia così: in primo luogo, è troppo obliqua e complessa da maneggiare per giungere a una comprensione efficace; in seconda battuta, a che pro uno studioso di letteratura (o uno studente universitario che voglia accostarsi alla materia) dovrebbe approfondire lo studio di "gruppi stelo", "emanazioni parafiletiche laterali" e "cladi", se è solo per apprendere che negli ultimi vent'anni c'è stata una "riduzione delle varianti formali" (*ivi*) del romanzo? Forse, il gioco non vale la candela.

Il secondo capitolo *1979-1990* approfondisce la trattazione, abbozzata nel capitolo precedente, del segmento cronologico degli anni Ottanta. La sensazione è che, libero dall'impaccio di confrontarsi con la storia letteraria del Novecento e con una concettualizzazione eccessiva, il discorso proceda meglio. Sono qui accolte riflessioni centrate, innovative e convincenti: su tutte, quella su Gianni Celati e sulla sua appartenenza distante al postmodernismo<sup>3</sup>, nonché su testi meno studiati come quelli di Guccini e Antonaros (stupisce un po', ma siamo nel territorio dei gusti, che ai due vengano dedicate analisi notevoli per poi definire *en passant* la prosa di Aldo Busi a rischio di "stucchevole esercizio di stile": 63), o anche il paragrafo teorico di approfondimento sul postmodernismo, sottilmente distinto dal postmoderno (65-70). La definizione di una *koinè* passa anche per la ricostruzione, notevole per apertura e numero di esempi, della genealogia del romanzo storico italiano (75-86), che vede negli anni Ottanta un momento di grande ripresa in

testi sia di consumo sia di ricerca (da Gianfranco Manfredi a Sergio Atzeni, senza trascurare le "inquisizioni" di Sciascia, su cui Tirinanzi si è soffermato in precedenti studi specialistici). In un certo senso, una prima *koinè* del romanzo italiano moderno coincide con la forma del romanzo storico, se fissiamo la nascita del primo, secondo il giudizio corrente, ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Negli anni Ottanta, questa forma letteraria viene declinata con vari esiti, finendo per lo più col ribadire la tensione antinomica e anti-dialettica della letteratura post-moderna. Parlando di *Apologo del giudice bandito* (1986) di Atzeni, Tirinanzi rimarca opportunamente: "Tempo e Storia sembra non comunichino: la seconda è solo un movimento apparente, il primo un movimento circolare; tra i due non s'instaura una dialettica ma una semplice opposizione, un rapporto d'antitesi irresolubile" (82). La tendenza a riassumere filoni narrativi e macro-generi sotto formule sintetiche si attenua, fatto salvo per la distinzione, in verità ben funzionante, fra romanzi "a corto raggio" e a "lungo raggio", che restituisce la dicotomia fra minimalismo e massimalismo. Alla prima area appartengono *Treno di panna* (1981) di Andrea De Carlo, *Camere separate* (1989) di Tondelli e *Il polacco lavatore di vetri* (1989) di Edoardo Albinati – di quest'ultimo però si sottolineano le contaminazioni di stile iperletterario e poeticizzante, a contatto con una materia di cronaca volutamente degradata. La seconda area include racconti retti dal principio del romanzesco, elemento che "rivela un mondo molteplice e infinitamente vario, ma lo rende leggibile in un quadro complessivo" (104), e presenta autori come Stefano Benni e Umberto Eco (con *Il pendolo di Foucault*, 1988) – anche se autori "a corto raggio" passano negli anni Ottanta con disinvoltura a forme più massimaliste, mostrando la porosità dei confini (cfr. 103). Riaffiorano, nel momento in cui una teorizzazione ampia subentra alle letture puntuali, anche alcune contraddizioni: se il romanzesco genera coesione e, parlando

di Eco, si mostra che “la struttura narrativa [...] riproduce la dispersività cui va incontro l’individuo contemporaneo e i suoi tentativi per quanto artificiali e arbitrari, di opporre una qualche coerenza” (106), dove sta di preciso tale coesione? Tornano pure alcuni eccessi già anticipati, come un tecnicismo talvolta gratuito (una descrizione di Tabucchi, nel capitolo dedicato, è “patognomica dell’ambiguità che governa il romanzo”: 73; l’*autofiction* italiana segue una tradizione “extravagante” rispetto a quella “esagonale” di Annie Ernaux: 91) e una disinvoltura di linguaggio intrigante ma leggermente fuori contesto in un testo sospeso fra il manuale e il saggio, fino a scivolare quasi nel *pamphlet* (per esempio, con l’occasionale uso del turpiloquio o con certe considerazioni sopra le righe su singoli autori, come quando si definisce Eco “alfiere dei livelli di lettura”: 95).

Chiudendo il panorama degli anni Ottanta, Tirinanzi sottolinea quanto il romanzo “a lungo raggio” insista sulla “fascina per il potere della finzionalità” (109). Su questo aspetto che il terzo capitolo 1992-2000 si concentra con ottimi risultati. Il brevissimo preambolo storico, che si chiude sull’esperienza mediata e irrealistica della Guerra del Golfo da parte degli spettatori occidentali, introduce lo scacco di un’angoscia di derealizzazione dei nuovi scrittori, controbilanciato da un bisogno di rinnovata fiducia nell’impegno etico della letteratura. La narrativa italiana negli anni Novanta reagisce all’*impasse* “attraverso forme che tendono all’iperfinzionalità (come il romanzo di genere) o all’iperrealismo del documentario” (113)<sup>4</sup>, riunendo scritture anche molto diverse fra loro grazie ad aspetti formali comuni: ricorso ai generi, immaginazione intermediale, ironia, uso di *brand* e documenti a supporto espressivo (114). La riflessione sui generi parte proprio dalla constatazione di un mutamento nei rapporti di forza fra letteratura di consumo e letteratura “di ricerca” – anche se non parlerei di distinzioni “cadute” fra *highbrow* e *lowbrow* (*ivi*). In parallelo alle premesse

della *Letteratura circostante* di Simonetti (2018: 9-36), Tirinanzi mostra che i generi commerciali passano da semplici contenitori di “usato sicuro” all’essere veri e propri “quadri concettuali” (115), che possono coesistere anche all’interno di una singola opera, fino a veicolare contenuti per nulla consustanziali a quegli stessi generi di consumo (cfr. 147-52, su Loriano Macchiavelli e Carlo Lucarelli). Con questa dinamica vedono la luce, al volgere del millennio, opere che mescolano il *noir* all’inchiesta politica, il giallo all’indagine sui buchi neri della Storia italiana (come in Giuseppe Genna e in Giancarlo De Cataldo), il romanzo d’avventura e il *feuilleton* alla letteratura fantastica o persino alla metafisica (è il caso, in parte, dei Wu Ming, ma soprattutto degli “oggetti narrativi non identificati” segnalati nel saggio-manifesto sul romanzo *New Italian Epic* (2009: 41-44), di cui proprio Tirinanzi fra i primi ha segnalato la natura di manifesto post-avanguardistico: Tirinanzi De Medici 2010). È così, in modo analogo, che fiorisce la *non-fiction*, “il luogo in cui l’intersezione di codici si fa più evidente” (166) e in cui lo studio dei miti d’oggi della cronaca viene inquadrato in strutture di senso rapide e veloci come quelle dei generi commerciali. Infatti, nota giustamente Tirinanzi, raccontare la cronaca in presa diretta filtrandola con il giallo, il *noir* e il poliziesco “è un modo di rispondere a un sistema in cui l’eccesso di informazioni e la velocità con cui entrano nel, ed escono dal, flusso mediatico, complica l’estrazione di un senso degli eventi” (167). A questo sconfinamento di livelli, dalle ambizioni notevoli ma dai risultati, spesso, compromissori e vagamente *midcult* nel non voler rinunciare a nulla, fa da contraltare la perdita di una letterarietà alta “come strumento di legittimazione”, trasformata invece in un “codice tra i codici, privata del diritto di prelazione” (121). Letture sociologiche e affondi testuali si combinano bene nella rassegna sulla giovane narrativa anni Novanta (di cui viene sottolineata la spuntata tensione ribellistica), sugli autori

contenuti nell'antologia del 1996 *Gioventù cannibale* e sulla loro trasgressione pienamente commerciale e standardizzata – a ragione, Tirinanzi rileva che “i Cannibali non costruiscono una lingua radicalmente alternativa a quella del mercato” (135). Dai Cannibali discendono anche alcune costanti adottate dalla narrativa del decennio successivo, quali la narrazione sincopata e veloce, il linguaggio plasmato dalla comunicazione massmediatica, la designazione della realtà attraverso i *brand* di consumo (136; un influsso decisivo viene però dalla narrativa statunitense tradotta, in particolare da Bret Easton Ellis e David Foster Wallace). Notevole anche il capitolo su Michele Mari, imperniato sulla centralità della contrapposizione frontale, nell'opera dell'autore, “tra corporeo-mostruoso e intellettuale apollineo” (158), che orienta anche scelte narratologiche come la manipolazione dell'autobiografia. Più controverso parlare di *autofiction* in Mari sin da *Rondini sul filo* (1999): la definizione classica di autofinzione non è *sic et simpliciter* “un autore-narratore-personaggio che racconta la propria vita, e l'indicazione generica “romanzo” espressa in copertina” (159), perché così si finisce per ignorare la complessa violazione del patto autobiografico che l'*autofiction* sottende. Il passaggio racchiude una visione probabilmente troppo elastica dell'*autofiction*, in cui tutte le scritture di aspetto autobiografico finiscono per esserlo (comprese quelle che di autofinzionale, cioè di apparentemente autobiografico ma in realtà inventato, non hanno nulla: Annie Ernaux). Questo inquadramento disinvolto fa il paio con le singole letture di testi come *Maggio selvaggio* (1997) di Edoardo Albinati, *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati e *Com'è grande la città* (1996) di Bruno Pischedda. Sono testi in cui, secondo una tendenza che diverrà centrale nel decennio successivo, la complessità e la profondità sono garantite dal filtro di un soggetto narrante che tende a strabordare e diviene “collettore di eventi” (176), in una prima forzatura del saggio verso un più marcato *storytelling*.

Ma non basta la sovrapposibilità autore-narratore-personaggio in testi distanti come questi, per parlare di *autofiction*: se tutto è autofinzione, a seguire il discorso, alla fine per ragioni altrettanto valide niente lo è. L'opposizione realtà-finzione menzionata nella bella lettura di un testo anomalo come *La guerra in casa* (1997) di Luca Rastello è, sono d'accordo, poco precisa: andrebbe rimpiazzata con un più circoscritto binomio verità empirica-finzione, perché è tale dualismo a essere continuamente messo alla prova in autofinzioni e cronache ingannevoli degli anni Zero. Ma ciò non significa che l'opposizione sia "inutile" (179) e basta. Non è irrilevante che, in un racconto di apparenza veridica, un evento venga alterato in uno o più dettagli riconoscibili: si tratta di un segnale preciso che il romanziere lascia per orientare in modo decisivo la cooperazione interpretativa del lettore. Estendendo il ragionamento, Tirinanzi conclude che ogni *autofiction* "rientra nelle forme a bassa finzionalità, caratterizzate da un realismo veridico" (190). Così facendo si trascurano due aspetti centrali: da una parte, le evidenti incongruenze disseminate a bella posta da autori di autofinzioni di apparenza realistica, come Walter Siti, Giulio Mozzi e Mauro Covacich, che non sono dettagli esornativi ma elementi portanti delle architetture "alla Escher" concepite; dall'altra, è come se le autofinzioni tendenzialmente veridiche, cioè quelle in cui un patto narrativo fondato sulla totale veridicità si accompagna a una storia autobiografica piena di elementi fantastici o inverosimili che la sconfessano all'istante, non esistessero proprio. Ma parlare di *autofiction* e rimuoverne una buona metà di campioni (non esattamente secondari: Philip Roth, Bret Easton Ellis e, in Italia, Giuseppe Genna, Tiziano Scarpa; persino qualcosa di Antonio Moresco) invalida il ragionamento. Una definizione precisa della categoria lascia quindi spazio all'uso del termine *autofiction* come semplice suggestione: tendenza invalsa presso la critica francofona, a cui Tirinanzi finisce per riallinearsi.

L'elasticità delle categorie salta all'occhio anche nel capitolo 4 *2001-2012*, che finisce per apparire il vero banco di prova del testo. Probabilmente è inevitabile che, in un libro che segue la linea del tempo senza procedere per temi, per autori o per opere, i capitoli incentrati sul passato più lontano preparino il terreno per le letture dell'oggi. L'inflessione storicistica del *Romanzo italiano contemporaneo* si vede insomma nel momento in cui le ricostruzioni sulla narrativa degli anni Ottanta e Novanta si rivelano funzionali a ciò che viene detto sulla prosa degli ultimi vent'anni. Il presente è il compimento non solo cronologico della riflessione di Tirinanzi. Non stupisce perciò che qui si mostrino con più evidenza, oltre alla consueta capacità di sintesi saggistica e all'acume critico, anche le contraddizioni e i limiti dell'approccio del suo autore. È particolarmente riuscita la stratificata lettura della *koinè* romanzesca, affrontata per nuclei di senso e posture discorsive (187-206) con l'individuazione sotto traccia di un *leitmotiv* effettivo di molti autori: l'autenticità. Tuttavia, senza fare rilievi puntuali sui singoli paragrafi, vorrei quindi concentrarmi in breve sui tre punti critici del capitolo e, di riflesso, dell'intero *Romanzo italiano contemporaneo*. La *koinè* di cui si è accennato viene affrontata per esteso in questo capitolo. Ne vengono individuate tecniche (*storytelling*, effetti di vero, espressivismo ed enfasi corporale, immediatezza) e *topoi* (invenzione della Storia, asistematicità, vocazione anti-filologica, manipolazione di estetiche desunte dai *mass media* – su tutti la televisione –, logica espressivista e unicità di massa come in *Troppi paradisi*, 2006, di Siti, revisione di immaginari e ideologie del passato prossimo, come nel *Tempo materiale*, 2008, di Giorgio Vasta). Tutti questi elementi si colgono con fatica, perché la *koinè* introdotta nel saggio è talmente articolata da presentare tratti nebulosi e a volte pretestuosi. È il caso del "mito Pasolini" in azione sulla narrativa odierna (201-3): Tirinanzi mutua la formula da un breve articolo del 2005 di Walter Siti, ma la



forza troppo rispetto al discorso sitiano; e al tempo stesso, non la spiega abbastanza. Una funzione-Pasolini, mi sentirei di dire, esiste sicuramente, ma è talmente pervasiva, sfaccettata e diversa da autore ad autore, da non poter essere soltanto gettata lì come spunto o marca manualistica.

Che la *koinè* dispiegata nel capitolo, dopo tanto sforzo teorico, rischi di girare a vuoto, lo mostra in effetti la chiusa del capitolo *Tre romanzi*, che affronta *Resistere non serve a niente* (2012) di Walter Siti, *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco e *Piove all'insù* (2006) di Luca Rastello. Nell'illusione ottica del compimento, ci si aspetta che questi tre libri comprovino la validità della *koinè* tratteggiata. Ma, con una certa sorpresa, essi sono analizzati per ragioni tematiche e di contenuto, per la capacità (notevole) che mostrano nel descrivere e rivelare aspetti della nostra epoca storica. *Resistere non serve a niente* è quindi una riflessione sulla finanza e sull'impossibilità di opporsi a uno stato di cose a cui non sembra esserci alternativa, un romanzo che "parla anche di noi" (237). Solo in subordine, viene inquadrato come una rivisitazione del realismo ottocentesco, che guarda a *American Pastoral* (1997) di Roth – non direi per il tema osceno, però (*ivi*)<sup>5</sup>; piuttosto, per l'uso di un narratore interno di secondo grado che racconta la vita di un altro personaggio, in un meccanismo di onnicoscienza simulata. *L'ubicazione del bene* tratteggia la società di controllo e competizione riassunta nell'*hinterland*-zoo della provincia di Milano e il decentramento di un soggetto alienato, che tende a compenetrarsi con gli animali e i parassiti che abitano l'immaginaria Cortesforza. *Piove all'insù* è un racconto multifocale che esaspera la tendenza del romanzo storico (perché "il Settantasette richiama continuamente la contemporaneità e ingloba eventi del passato", 244) e segna la fine dell'utopia immaginata negli anni della contestazione dei tardi anni Settanta, sottolineando al tempo stesso la consapevolezza estrema di un atto intellettuale: nell'intrecciare piani temporali

e storie diverse, Rastello connette “eventi distanti che parrebbero privi di logica” (252) e ribadisce la fiducia nel romanzo come strumento di conoscenza totale del mondo e scandaglio di senso dell’irrelevante nel quotidiano. Se queste letture appaiono decisamente ispirate, non si capisce di preciso in che modo i tre testi assimilino la *koinè* del capitolo. Il curioso effetto è di uno scollamento fra le letture puntuali e il ponderoso bagaglio teorico fin qui dispiegato. Ma se la chiusa non ha un rapporto con il discorso che la precede, e tre romanzi particolarmente interessanti per qualità e studio del “legame tra destini individuali e generali” (233) non sembrano mostrare particolare interesse per tecniche e *topoi* comuni al romanzo del decennio, delle due l’una: o i collegamenti dell’analisi sono poco chiari, o la *koinè* non è poi così importante per capire tre dei libri più importanti del periodo.

La seconda contraddizione del *Romanzo italiano contemporaneo* trapela in filigrana in alcuni punti del capitolo, come quando si definisce, a ragione, *L’ubicazione del bene* “una raccolta di nove racconti” (237), per poi annoverarla fra i romanzi “per omogeneità stilistica, tematica e figurale e per struttura” (*ivi*), a torto. Troppo diverso da *Resistere non serve a niente* e *Piove all’insù*, il libro di Falco è una raccolta di storie indipendenti e può essere definito “romanzo” solo a patto di molte più circostanziazioni. Su un piano generale, è vero che il romanzo è il genere onnivoro per definizione, e sappiamo che esso può raccontare qualunque cosa in qualunque modo. Ma partendo da questo apriori Tirinanzi sembra cadere nell’errore prospettico per cui, all’inverso, tutte le narrazioni contemporanee sono *pour cause* romanzi. Non è così: l’autenticità, l’esasperazione autobiografica, l’uso di documenti e tanti altri elementi della *koinè* non sempre rafforzano la meccanica del romanzo; a volte, ne negano alla radice le ragioni. Prendiamo la *non-fiction*: spesso non coincide affatto col romanzo, anzi nasce in opposi-

zione a una forma sentita come commerciale, falsa, massificata. Tirinanzi non pone però l'accento sulla questione: proprio per questo, va notato, avviene che i rapporti fra romanzo, *autofiction* e *non-fiction* siano sempre accennati in modo impreciso e mutevole, con la presenza di un quarto ospite sgradito e mai davvero individuato, cioè la narrativa. Troppe domande sullo statuto di generi e forme restano inevase: l'*autofiction* è una forma del romanzo? La *non-fiction* è anti-romanzesca, una variante anomala della scrittura di cronaca o una costola del romanzo? E se tutto è romanzo – come il titolo e l'approccio del saggio suggerirebbero, cosa, esattamente, non lo è? La contraddizione, del resto, si fonda su una premessa dell'*Introduzione*, in cui viene suggerito che il genere del romanzo ha confini e contorni, ma ci si rifiuta di dire quali siano: "si dovrebbe inoltre definire narrativa e romanzo: farlo richiederebbe scrivere un altro libro, dunque mi limito a osservare che il secondo è iponimo della prima. Il titolo nomina il solo romanzo, ma il libro parla di narrativa *letteraria*, prodotta o recepita come appartenente allo spazio letterario" (12). L'osservazione di Tirinanzi è comprensibile, ma nel momento in cui *Il romanzo italiano contemporaneo* vuole proporsi come una riflessione teorica su come la forma-romanzo sia diventata ciò che è (cfr. la chiusa di p. 260), se ne ricavano due considerazioni: che l'autore tende a passare in cavalleria qualcosa che invece non andrebbe evaso, a costo di incrinare parzialmente tutto il discorso sui generi successivo; e che il miglior teorico della letteratura della nostra generazione (almeno a mio parere) pone a base del suo saggio un rifiuto di fare teoria del romanzo, appoggiandosi di volta in volta ad altre architetture teoriche (come il già citato *Teoria del romanzo* di Mazzoni, o *The Lives of the Novel*, 2013, di Thomas Pavel, da lui tradotto insieme a Daria Biagi).

L'incertezza di definizione dell'oggetto d'analisi riproduce, in piccolo, un'esitazione globale che ci riporta allo smarrimen-

to da cui siamo partiti. Mentre per altri studi già menzionati sulla narrativa italiana contemporanea la categoria di “saggio” non pare controversa, *Il romanzo italiano contemporaneo* oscilla di continuo fra le due forme del saggio di teoria letteraria e del manuale, senza risolversi in nessuna di esse. Ciò garantisce un doppio vantaggio: l'intelaiatura è manualistica (principio cronologico, ampio bacino di testi esaminati, ricapitolazioni storiche brevi ad apertura di ogni segmento temporale, parole chiave), ma il discorso è denso, estremamente ricco, approfondito. In questo, il lavoro di Tirinanzi ricorda altri manuali anomali di coetanei, come *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (2015) di Claudia Crocco e *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000* (2017) di Maria Borio – e non è un caso che tutte queste ricostruzioni di ampio raggio, che forzano dall'interno la consultabilità facile del manuale con una profondità “verticale” niente affatto scontata, vengano da studiosi formati in una scuola di rigoroso storicismo e accentuata vocazione teorico-filosofica come quella di Siena. L'ubiquità di genere presenta però in Tirinanzi un conto salato. Come manuale, i numerosi tecnicismi e le formule non spiegate (si pensi agli “eventi žižekiani”, 228) intimidiscono l'*undergraduate* a cui potenzialmente un libro simile sarebbe destinato. Le cospicue note a fine libro (261-73) non sono semplici *addenda* ma veri approfondimenti, diffusi e ricchi di ulteriori spunti, come se un discorso troppo compresso cercasse di espandersi ancora. A ostacolare comprensibilità e memorabilità della ricostruzione, mancano alcuni accorgimenti tecnici del genere, come l'uso del grassetto per le parole chiave e l'uso di pochi concetti chiari e ripetuti – si preferisce una proliferazione di formule e idee, talvolta abbandonate nel giro di qualche pagina. Inoltre, non va tralasciata la postilla *Coda: tra il presente e il museo* (257-60). In un saggio che si propone di studiare il romanzo contemporaneo fino a oggi, il campione di testi esaminato si ferma di fatto

all'altezza del 2009, con l'eccezione di *Resistere non serve a niente* di tre anni successivo. Anche se ogni contemporaneista deve fare i conti con la fatica di Sisifo di rincorrere ogni ultima uscita in libreria per aggiustare di continuo le sue proposte critiche, dedicare quattro pagine riepilogative agli ultimi dieci anni di produzione<sup>6</sup> è un limite grave, qualora s'intenda proporre un discorso sull'*extrême contemporain*: parlare della letteratura di oggi elidendone, di fatto, l'ultimo decennio vuol dire rendere monco l'approccio, ed esaminare il passato prossimo credendo di mostrare il presente. Come saggio, simmetricamente, *Il romanzo italiano contemporaneo* soffre di uno strabismo manualistico. Vuole dar conto fino in fondo di ogni concetto, ogni riferimento storiografico, ogni parola chiave, ma per i limiti imposti dalla sua stessa forma lascia spesso le sue riflessioni sospese a metà. Non appena viene presentata un'idea interessante e si vorrebbe saperne di più, bisogna andare subito al paragrafo, al testo, al periodo successivo.

Ci sono libri che offrono più di quello che, a uno sguardo superficiale, promettono, e libri che promettono più di quello che offrono. Nei passaggi migliori, *Il romanzo italiano contemporaneo* appartiene al primo gruppo; più spesso, ricade nel secondo. Non voler rinunciare a nulla ha impedito al suo autore di prendere una direzione davvero precisa e, forse, ha impedito al lettore di capire appieno cosa sia stato il romanzo italiano degli ultimi quarant'anni – se pure è possibile capire appieno qualcosa di così difficile e vasto.

## NOTE

<sup>1</sup> D'ora in avanti le citazioni dall'opera sono seguite dal numero di pagina fra parentesi, senza ulteriori indicazioni.

<sup>2</sup> Tirinanzi compie qui una mossa elusiva ripetuta spesso nel libro: le definizioni citate sono ricondotte alle fonti di Gian Carlo Ferretti, *Il best seller*

all'italiana. *Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, (1983), e di Alberto Cadioli, *La narrativa consumata* (1987); ma riportandole senza commento a sostegno della propria ricostruzione storiografica, Tirinanzi sembra condividerle senza discuterle.

<sup>3</sup> "La prosa di Celati è assai distante dagli splendori del postmodernismo: è volutamente dimessa, aggira le forme popolari di massa, predilige i silenzi e gli spazi vuoti; il suo scopo non è l'accumulo isterico ma la sottrazione. In questo senso le opere del "secondo tempo" celatiano sono *postmoderne, ma non postmoderniste*" (57-8).

<sup>4</sup> È anche la tesi di Donnarumma (2014: 61-97).

<sup>5</sup> Pure, affermare che "il gioco di specchi" narratologico di Siti sia "una modalità per instaurare il controllo sul lettore, così come la finanza internazionale controlla i destini generali" (235) è una definizione d'effetto, ma quanto meno scentrata.

<sup>6</sup> Tirinanzi si concentra su qualche titolo per poi ribadire intenti e obiettivi del libro – non senza una frecciata ingiusta all'*Amica geniale* (2011-14) di Elena Ferrante, che metterebbe in scena "il gossip delle vite individuali" e poco più (258).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- AA.VV. (1996), *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi.
- Affinati, Eraldo (1997), *Campo del sangue*, Milano, Mondadori.
- Albinati, Edoardo (1989), *Il polacco lavatore di vetri*, Milano, Mondadori.
- (1997), *Maggio selvaggio*, Milano, Mondadori.
- Atzeni, Sergio (1986), *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio.
- Borio, Maria (2017), *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio.
- Busi, Aldo (1984), *Seminario della gioventù*, Milano, Adelphi.
- (1986), *La delfina bizantina*, Milano, Mondadori.
- Cadioli, Alberto (1987), *La narrativa consumata*, Pesaro, Transeuropa.
- Calvino, Italo (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.

- Crocco, Claudia (2015) *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci.
- De Carlo, Andrea (1981), *Treno di panna*, Torino, Einaudi.
- Del Giudice, Daniele (1983), *Lo stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi.
- Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Eco, Umberto (1980), *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- (1988), *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani.
- Falco, Giorgio (2009), *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi.
- Ferrante, Elena (2011-14), *L'Amica geniale*, Roma, e/o.
- Ferretti, Gian Carlo (1983), *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy), L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Levi, Primo (1975), *Sistema periodico*, Torino, Einaudi.
- (1978), *La chiave a stella*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele (1999), *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori.
- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- Morante, Elsa (1974), *La storia*, Torino, Einaudi.
- Palandri, Enrico (1979), *Boccalone*, Milano, L'Erbavoglio.
- Pavel, Thomas (2013), *The Lives of the Novel. A History*, trad. it. *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015.
- Pischedda, Bruno (1996), *Com'è grande la città*, Milano, Tropea.
- (1997), "Postmoderni di terza generazione", *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, ed. Vittorio Spinazzola. Milano, Il Saggiatore 1997: 41-45.
- Rastello, Luca (1997), *La guerra in casa*, Torino, Einaudi.
- (2006), *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Rocco e Antonia (1976), *Porci con le ali. Diario sessuofobico di due adolescenti*, Roma, Savelli.
- Roth, Philip, *American Pastoral* (1997) trad. it. *Pastorale americana*, Torino, Einaudi, 1998.
- Simonetti, Gianluigi (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Siti, Walter (2006), *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi.
- (2012), *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli.
- Tirinzani De Medici, Carlo (2010), “*New Italian Epic, un altro manifesto*”, *Nazione indiana*, <<https://www.nazioneindiana.com/2010/03/21/new-italian-epic-un-altro-manifesto/>>[07/12/2018].
- (2012), *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, Roma, UTET.
- (2018), *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci.
- Tondelli, Pier Vittorio (1980), *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli.
- (1989), *Camere separate*, Milano, Bompiani.
- Vasta, Giorgio (2008), *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax.
- Volponi, Paolo (1989), *Mosche del capitale*, Torino, Einaudi.
- Wellek, René; Warren, Austin Warren (1949), *Theory of Literature*, trad. it. *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1956.
- Wu Ming (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.



LUCIA TRALLI

*Jessica Jones: l'eroina infrangibile  
e il racconto contemporaneo della violenza di genere*

Se dovessimo riassumerla in poche righe, potremmo dire che *Jessica Jones* (Netflix 2015-) è una serie noir, all'interno di un universo fantastico di supereroi, il cui cuore risiede nella messa in discussione dell'*agency* dei suoi personaggi. *Agency* che viene loro sistematicamente tolta e negata e che, con fatica, passi falsi, comportamenti auto-distruttivi e distruttivi, cercano di riconquistare con alterne fortune. *Jessica Jones* è una serie di supereroi che sceglie di drammatizzare temi quali la violenza di genere e la *rape culture*, nonché le difficoltà dei percorsi di recupero delle vittime di questi eventi, percorsi tutt'altro che lineari e che vengono mostrati in tutta la loro complessità (Lofbourow 2015).

[Trailer della prima stagione della serie]  
(<https://www.youtube.com/watch?v=nWHUjuJ8zxE>)

Che l'infrangibilità e l'invincibilità dei supereroi non siano esattamente al centro delle storie che li vedono protagonisti,

ma al contrario che queste storie siano più spesso dei tributi alla complessità delle loro personalità, non stupisce più nessuno che abbia tenuto d'occhio nell'ultimo decennio il complesso universo transmediale noto come *Marvel Cinematic Universe* (MCU). Dal primo *Iron Man* (Favreau 2008) sono trascorsi dieci anni, diciannove film e dodici serie televisive a partire dalla prima stagione di *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.*, andata in onda sulla ABC nell'autunno 2013. Molto è stato scritto della complessità narrativa e produttiva di un mondo così vasto e molto è anche stato scritto sulle implicazioni che le storie di *questi* supereroi – spesso martoriati, sconfitti, tutt'altro che invincibili e segnati da inconcepibili traumi, affetti da PTSD, sindrome del sopravvissuto, sensi di colpa, lutti e perdite – hanno avuto sulla rappresentazione della mascolinità nella cultura pop contemporanea (per citare solo due dei più recenti volumi dedicati all'MCU cfr. McSweeney 2018 e Chambliss; Svitavsky; Fandino 2018). Per quanto riguarda, invece, la rappresentazione femminile, ben poco materiale è stato messo a disposizione perché dopo la poco longeva serie ABC dedicata all'agente Peggy Carter (*Marvel's Agent Carter*, 2015-2016), *Jessica Jones* è solo il secondo titolo in tutto l'MCU ad avere una protagonista donna (FIG. 1), per giunta il primo ad avere come protagonista una supereroina con superpoteri.

*Jessica Jones*, quindi, arriva nel novembre 2015 a colmare una significativa mancanza all'interno dell'universo audiovisivo della Marvel, fortemente voluta dalla sua *showrunner*, Melissa Rosenberg, dopo anni di rifiuti. La scelta è apparsa inizialmente quanto mai curiosa: il personaggio di Jessica Jones è decisamente 'minore' (per quanto amato) anche nel pantheon delle serie a fumetti, mentre altri personaggi femminili importanti nell'universo Marvel non avevano né hanno ancora avuto una vita su grande o piccolo schermo (nell'MCU il primo film con una protagonista – se si escludono Scarlet Witch e la Vedova Nera



FIG. 1 – Krysten Ritter in *Jessica Jones*. Immagine promozionale della prima stagione.

nelle formazioni collettive degli *Avengers* – sarà Captain Marvel di cui si attende il film omonimo a marzo 2019). Tuttavia, il personaggio si rivela perfetto per le marcate affinità tra quello che viene talvolta identificato come *Marvel Netflix Universe* (MNU), ovvero il sotto-insieme di serie Marvel distribuite dall'OTT Netflix<sup>1</sup> (FIG. 2), e la sezione MAX Imprint della Marvel Comics, inaugurata nel 2001 proprio dal primo numero di *Alias*, la serie di Brian Michael Bendis e Micheal Gaydos in cui debutta il personaggio di Jessica Jones. Così come MAX Imprint nasce con l'intento di fornire uno spazio a contenuti 'per adulti' (quelli definiti R-Rated nella classificazione statunitense) all'interno delle pubblicazioni Marvel (la prima pagina di *Alias* inizia notoriamente con la parola "fuck" nella primissima vignetta), così la serialità Marvel su Netflix può godere di libertà produttive e di contenuto maggiori rispetto ai film e alle serie prodotte per il canale ABC, costretti a mantenere l'impianto narrativo PG-13 con storie e immagini adatti a un pubblico generalista e non necessariamente maggiorenne (Reinhardt; Olson 2018).



FIG. 2 – Immagine promozionale della serie con il logo Netflix.

Da più punti di vista, quindi, le serie Netflix firmate Marvel abitano una specie di sotto-mondo dell'universo più generale, che viene incarnato nel quartiere Hell's Kitchen di New York, un mondo cupo, violento, *dark* in cui finora sono state ambientate tutte le creature del MNU: oltre a Jessica Jones, si annoverano *Daredevil* (2015–, creatore Drew Goddard), *Luke Cage* (2016–, Cheo Hodari Coker), *Iron Fist* (2017-2018, Scott Buck), *The Defenders* (2017, Douglas Petrie), e l'ultima nata, *The Punisher* (2017–, Steve Lightfoot).

La versione marveliana di Hell's Kitchen è il quartiere perfetto dove ambientare storie noir, con investigatori privati, giustizieri e supereroi con superpoteri e supertraumi: strade buie, malavita di bassa lega e organizzazioni malavitose di ogni tipo, un'umanità diffidente che cerca di sopravvivere in un mondo in cui esistono gli alieni (le battaglie e gli eventi che dominano i film dell'MCU vengono spesso citati *en passant* all'interno delle serie Netflix per rimarcare una certa coerenza narrativa agli spettatori) ma la minaccia più stringente è sopravvivere all'usuraio di turno, ai politici corrotti che stanno deturpando

il quartiere, alla gentrificazione o alla dipendenza da stupefacenti. Non è forse un caso che la potentissima organizzazione para-nazista Hydra, nemico spesso invisibile e terribile degli Avengers, non faccia mai la sua comparsa nell'MNU, lasciando spazio all'apparentemente più terrena organizzazione criminale The Hand. Quindi, mentre i fratelli e le sorelle maggiori dell'MCU se la vedono con eserciti alieni che attaccano dal cielo, i supereroi di Hell's Kitchen sono molto più 'mortalì', così come i problemi che cercano di affrontare. Questo permette agli sceneggiatori un approccio al materiale di scrittura radicalmente diverso: molti meno effetti speciali, più violenza graficamente esplicita, e cattivi che invece di voler conquistare l'intero universo si "limitano" a voler conquistare il quartiere, o le persone che vi abitano.

Il personaggio di Jessica Jones, interpretata da Krysten Ritter, si inserisce perfettamente in questo scenario: è un'investigatrice privata, dal carattere scorbutico e con un grave problema di alcolismo, ed è *letteralmente* infrangibile. Dotata di forza sovrumana, può correre a velocità supersonica e saltare da un palazzo all'altro, senza contare le sue capacità rigenerative eccezionali. Eppure, Jessica *si può rompere*, e nonostante sia determinata a non mostrare segni delle sue incrinazioni, è portatrice di una distintiva versione delle 'rotture' e dei traumi tipici dei personaggi Marvel: Jessica Jones, soprattutto nella prima stagione, è prima di tutto una donna che deve fare i conti con il trauma di essere stata vittima di un uomo che ha abusato di lei. È l'elemento di genere del trauma di Jessica a rendere la narrazione tanto più pregnante quanto più dolorosa, nel suo rifiuto di fornire facili soluzioni e sconti al racconto di una donna che cerca di recuperare il controllo sulla propria vita, un racconto che, per quanto condito da elementi fantastici tipici del genere, risuona per la straordinaria gravidanza coi tempi in cui viviamo (Wehler 2018). Diretta da una *showrunner* e girata con un ampio

*pool* di registe, *Jessica Jones* è consapevole del momento storico in cui si inserisce e cerca di raccontare cosa vuol dire muoversi da sopravvissuta nel mondo (Ryan 2016).

La serie ha una struttura forse poco comune per un racconto supereroistico: la prima stagione non si concentra, infatti, sulla cosiddetta *origin story* di Jessica come supereroina se non per brevi tratti, ma è focalizzata sul racconto del trauma subito dalla protagonista. È, invece, la seconda stagione – più confusa – a focalizzarsi sulle dinamiche che hanno reso Jessica quella che è: giovanissima, risulta l'unica sopravvissuta di un terribile incidente automobilistico che uccide tutta la sua famiglia. Per salvarle la vita, un team di medici la sottopone a cure sperimentali non autorizzate che le donano nuovi poteri. La vita dell'investigatrice è segnata, dall'incidente in poi, dal senso di colpa per la perdita della sua famiglia, poiché è convinta che l'incidente sia colpa sua. Una simile *backstory* incentrata sul peso della responsabilità per avere causato dolore alle persone care la si può trovare in altri personaggi Marvel, basti pensare al senso di colpa di Spiderman per la morte dell'amato zio Ben. Tuttavia, sono gli eventi successivi a caratterizzare in maniera innovativa il personaggio di Jessica e il suo arco narrativo, eventi che pur avvenendo in maniera simile nella versione a fumetti e nella serie, trovano nella versione audiovisiva una rappresentazione più distaccata dalla fantascienza e maggiormente realistica, e forniscono materiale interessante su cui concentrarsi.

Nella versione a fumetti Jessica, una volta adulta, veste per qualche tempo i panni di una supereroina di nome Jewel, con tanto di costume scintillante. Nella serie vi si fa accenno solo blandamente, con le strizzate d'occhio verso i lettori tipiche di questi prodotti, e l'accenno al costume bianco e alla maschera è fatto in versione ironica. In entrambi i casi, Jessica cerca di riscattarsi dall'apatia e dal senso di colpa per la sua famiglia, mossa dall'intenzione di aiutare il prossimo usando i propri

poteri per una giusta causa, incitata da Trish (Rachael Taylor), l'amata sorellastra con cui vive (FIG. 3).



FIG. 3 – Jessica Jones con la sorella Trish (Rachael Taylor).

È durante questo periodo che incontra accidentalmente il suo carnefice, Kilgrave, il mellifluo e subdolo *Uomo Porpora*, interpretato nella serie da David Tennant. Kilgrave nella versione a fumetti è letteralmente viola (FIG. 4), mentre la scelta di renderlo più inquietantemente normale nella serie – lasciandogli una predilezione per abiti e accessori di questo colore – è da intendersi nel solco della già accennata volontà di normalizzare alcuni elementi fantastici del fumetto, intento che, a nostro parere, ha lo scopo di rendere più universale la vicenda di Jessica.

Kilgrave, in entrambi i casi, è dotato di un potere pericoloso: quello di poter leggere le menti e prenderne possesso. L'uomo è in grado di prendere il controllo di chiunque, e costringerlo a fare ciò che chiede. La persona vittima del suo potere si trova, quindi, intrappolata all'interno del proprio corpo, in un limbo in cui è consapevole di cosa sta facendo e, pur senza volerlo



FIG. 4 – L'incontro tra Jessica Jones e Kilgrave sulle pagine di *Alias*.



fare, non ha il potere di fermarsi. Il tema della 'possessione mentale' ritorna spesso nell'MCU, e ne sono vittime anche altri supereroi, ma nel caso di Kilgrave e Jessica Jones, ancora una volta, non sono coinvolte forze aliene o intrighi politici mondiali, ma la dinamica si iscrive in una traccia quanto mai terrena. Siamo di fronte, infatti, a una relazione abusante tra un uomo che ritiene di poter controllare il corpo e la mente di una donna che desidera e di cui si ritiene innamorato e una donna che non riesce – in questo caso letteralmente – a far valere la propria *agency* ed è costretta ad agire contro la propria volontà.

Kilgrave 'rapisce' Jessica tenendola sotto il proprio controllo per lungo tempo, la costringe a compiere furti e violenze di ogni tipo, sfruttando i suoi superpoteri, ma soprattutto la costringe ad agire come se fosse innamorata di lui, abusa di lei mentalmente e (soltanto nella serie) fisicamente, senza che lei riesca a trovare il modo per fuggire. Questa sorta di maleficio si interrompe nel momento in cui la costringe a uccidere una donna che aveva soggiogato per uno dei suoi crimini: il trauma dell'omicidio è talmente forte per Jessica da rompere il giogo mentale di Kilgrave. Mentre cerca di seguire Jessica che scappa da lui, il criminale si distrae e viene investito da un autobus. Jessica si convince, quindi, della sua morte e di essere libera per sempre dal suo dominio. Una volta libera, però, la donna continua a essere perseguitata dalle atrocità che ha compiuto, senza riuscire a perdonarsi per non essere riuscita a opporsi. È un diverso senso di colpa, che si aggiunge al precedente, a corrodere lentamente il suo personaggio. Jessica, senza più alcun desiderio di essere una supereroina, apre l'agenzia investigativa *Alias*, per sfruttare in qualche modo i propri poteri, e inizia un più o meno consapevole isolamento dal mondo tenendo i (pochi) amici alla larga con terribili scatti d'ira, e sviluppando una marcata dipendenza dall'alcol.

Il cinismo, il menefreghismo per le sorti del mondo e la solitudine cui sembra ormai essersi abituata subiscono una brusca interruzione quando Kilgrave ricompare nella vita di Jessica come un lampo, viola (FIG. 5). La rappresentazione del trauma della protagonista avviene in modo convincente, solitamente *triggerato* da un elemento esterno che inconsapevolmente le suscita flash e ricordi che non riesce a fermare. Quando questo avviene, qualcosa del mondo profilmico intorno a Jessica si tinge di viola: una luce, un lampo, cui segue spesso la voce sussurrata di Kilgrave che le intima di fare qualcosa, o l'allucinazione di lui che la tocca nel buio. Per calmarsi, Jessica adotta una classica tecnica anti-panico: recita un mantra, elencando le strade intorno alla sua casa d'infanzia.



FIG. 5 – Jessica Jones e l’Uomo Porpora, Kilgrave (David Tennant).

Inizialmente Jessica è convinta che tutto sia frutto solo della propria mente, ma ben presto è chiaro che Kilgrave ha in realtà finto la propria morte. L’uomo torna sulla scena lentamente, come una nube tossica che avvolge tutto quello che la circonda: cerca di riavvicinarsi a Jessica controllando le menti delle per-

sone intorno a lei, rovinando vite nel suo passaggio (tra molte ignare vittime, anche Malcolm, suo vicino di casa e amico, che costringe a diventare tossicodipendente e a spiurlarla di nascosto). Completamente incurante della scia di disperazione che lascia intorno a sé, e di cui Jessica si ritiene responsabile, Kilgrave è desideroso solo di guadagnare nuovamente possesso dell'oggetto del suo desiderio: "Sei la prima cosa – *scusami*, persona – che ho desiderato e che mi abbia mai lasciato".

Il primo istinto di Jessica è scappare, mossa non solo dalla paura che possa fare male ad altre persone per colpa sua, ma anche per puro istinto di sopravvivenza. È apprezzabile come la serie insista nel rappresentare Jessica e gli altri personaggi con superpoteri (come Luke Cage, con cui ha una breve relazione) in maniera sfaccettata e senza iperbolico stoicismo: Jessica ha reazioni molto umane, ha paura, è vigliacca, è frustrata e spaventata, è irascibile e impulsiva, è rappresentata realisticamente come una persona che si ritrova in una situazione di estrema difficoltà emotiva e mentale, nella quale i suoi poteri le possono andare in soccorso solo fino a un certo punto. Alla fine, ovviamente, decide di restare e liberarsi del proprio nemico una volta per tutte.

La relazione tra Kilgrave e Jessica viene raccontata in maniera complessa e stratificata, senza semplificazioni e scorciatoie. Attraverso la lente del racconto fantastico, ci troviamo di fronte a una rappresentazione quanto mai convincente del rapporto tra un uomo abusante e la sua vittima, descritta in tutte le sue fasi, e della complessità del percorso che Jessica è costretta a fare per scendere a patti con quello che le è capitato. Kilgrave mette in atto ogni pratica possibile per mantenere il controllo: tenta di isolarla dal suo contesto e la allontana dalle persone che ama minacciandole e, talvolta, uccidendole; rende insicuro ogni ambiente facendola sentire costantemente osservata e spiata, fino a intrufolarsi in casa sua; ma, soprattutto, opera su

di lei un subdolo controllo mentale. Particolarmente efficace, infatti, è la messa in scena delle tecniche di *gaslighting*, ovvero di quelle forme di violenza psicologica che cercano di far dubitare la vittima delle proprie percezioni e memorie, soprattutto durante l'ottavo e il nono episodio della prima stagione. L'uomo, infatti, riesce a prendere possesso della casa di infanzia di Jessica e a installarvisi, per poi costringere l'investigatrice a trasferirsi con lui, con la minaccia di fare del male alle persone che le sono intorno: non solo invade il presente, ma occupa anche il suo passato. Durante queste puntate e i confronti serrati tra i due, Kilgrave risulta terribilmente convincente nel ribadire costantemente il suo amore per Jessica, insistendo che lei si rappresenta come vittima ma è stata in realtà consenziente, tentando di addossarle la responsabilità di mantenerlo sulla retta via in futuro, alimentando il senso di inadeguatezza di lei di fronte ai suoi poteri pressoché invincibili. All'opposto, vediamo Jessica che, dopo le iniziali difficoltà, inizia a resistere strenuamente a questa narrazione distorta: a ogni tentativo di Kilgrave di manipolarla, ribadisce che lui l'ha rapita, manipolata e violentata. L'uso ripetuto dei termini espliciti della violenza subita da parte di Jessica in tutti i dialoghi con il suo carnefice risulta liberatorio, per il personaggio e per lo spettatore: e ciò che permette di direzionarsi all'interno dei discorsi devianti e deviati di Kilgrave e rende palese la vera natura delle sue azioni.

Altro elemento ampiamente presente nella narrazione della violenza di genere all'interno della serie è la complessa fase di recupero dell'autonomia e dell'autodeterminazione, fase che non riguarda solo Jessica ma anche il personaggio di Trish (che ha anch'essa alle spalle una storia di abusi familiari da parte della madre, spesso affrontati durante le due stagioni). Durante la terza puntata, Trish subisce una violenta aggressione in casa propria da parte dell'agente Simpson, un poliziotto manipolato da Kilgrave che desidera ucciderla per colpire Jessica. Non solo

assistiamo alla immediata fase post-traumatica (con le reazioni fisiche ed emotive di Trish all'aggressione), ma trovano anche spazio le modalità non lineari con cui Trish reagisce alla perdita della propria autonomia: se da una parte rifiuta di farsi dominare dalla paura e insiste nell'aiutare Jessica a stanare Kilgrave, dall'altra inizia ad allenarsi nelle arti marziali e difende la propria casa con un armamentario sempre più tecnologico di trappole e allarmi, per sconfiggere il proprio senso di impotenza e fragilità. Anche Simpson deve fare i conti con ciò che ha commesso sotto l'effetto di Kilgrave: vediamo la sua sofferenza, placata solo dopo aver ottenuto il perdono di Trish, con molte insistenze. I due instaurano anche una breve relazione passionale. La figura di Simpson è un ulteriore tassello nella costruzione del racconto del trauma da molteplici punti di vista che *Jessica Jones* chiaramente desidera affrontare: dopo l'iniziale comprensibile vergogna, il poliziotto (ex-militare) si ritrova a collaborare con Jessica e Trish per catturare Kilgrave, forte della propria esperienza professionale, finendo però per dimostrandosi altrettanto prevaricatore nei confronti delle due donne. La progressione di Simpson da vittima a perpetratore di violenza a sua volta è particolarmente riuscita: l'apparente desiderio di riscatto e di supporto alle due vittime si trasforma lentamente in un sistematico ignorare le richieste di entrambe di essere lasciate libere di decidere come riguadagnare l'autonomia perduta, fino alle estreme conseguenze. Se le azioni di Simpson e Kilgrave non sono mai considerate sullo stesso piano, risulta quanto mai efficace la rappresentazione di altre forme e vie della cultura di violenza, prevaricazione e sopraffazione che sono alla base della *rape culture*<sup>2</sup>.

L'efficacia del *racconto del trauma* di *Jessica Jones* è che non ci viene mostrato nessun progressivo e felice miglioramento in Jessica, Trish, o in uno degli altri personaggi vittime di varie forme di abuso che per ragioni di spazio non abbiamo potu-

to approfondire, nemmeno al termine delle loro vicissitudini. Anche in questo la serie conferma la propria volontà di narrare la storia di una supereroina con problemi molto reali: i personaggi fanno i conti quotidianamente con i propri traumi e la riconquista dell'*agency* perduta viene spesso deviata da percorsi autodistruttivi. Nel mostrare senza filtri un'eroina infrangibile ma spezzata risiede tutta l'innovatività di una serie che non ha paura di esplorare la violenza di genere in tutte le sue complessità (FIG. 6).



FIG. 6 – Immagine promozionale della seconda stagione.

## NOTE

<sup>1</sup> Per una esplorazione delle serie televisive nelle loro più recenti evoluzioni, rimandiamo ai volumi di Brembilla (2018) e Brembilla; De Pascalis (2018).

<sup>2</sup> Sul confronto tra Kilgrave e Simpson cfr. Wrigh (2015).

## BIBLIOGRAFIA

- Brembilla, Paola (2018) *It's all connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, FrancoAngeli.
- Brembilla, Paola; De Pascalis, Ilaria A., eds. (2018) *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*, London, Routledge.
- Chambliss, Julian C.; Svitavsky, William L.; Fandino, Daniel, eds. (2018) *Assembling the Marvel Cinematic Universe. Essays on the Social, Cultural and Geopolitical Domains*, Jefferson (NC), McFarland.
- Loofbourow, Lili (2015) "Jessica Jones: shattering exploration of rape, addiction and control", *The Guardian*, 27/11/2015, <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/nov/27/jessica-jones-shattering-exploration-addiction-control>> [06/10/2018].
- McSweeney, Terence, ed. (2018), *Avengers Assemble!: Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*, New York, Columbia University Press.
- Reinhard, CarrieLynn D.; Olson, Christopher J. (2018), "'AKA Marvel Does Darkness'. Jessica Jones, Rape Allegories and the Netflix Approach to Superheroes", *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, eds. Tim Rayborn, Abigail Keyes, Jefferson (NC), McFarland: 83-104.
- Ryan, Maureen (2016), "How 'Jessica Jones' Creative Team Tackled Assault, Consent and Sexuality", *Variety*, 18/01/2016, <<https://variety.com/2016/tv/features/jessica-jones-sex-assault-consent-1201682069/>>[05/10/2018].
- Wehler, Melissa (2018) "*The Haunted Hero: The Performance of Trauma in Jessica Jones*", *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*, eds. Tim Rayborn, Abigail Keyes, Jefferson (NC), McFarland: 145-160.
- Wright, Edeline (2015), "Toxic Masculinity in Jessica Jones: Kilgrave as a 'Nice Guy' and Will Simpson as Misogynistic Hero", *The Mary Sue*, 11/12/2015, <<https://www.themarysue.com/>

toxic-masculinity-in-jessica-jones-kilgrave-as-a-nice-guy-and-will-simpson-as-misogynistic-hero/> [05/10/2018].

#### FILMOGRAFIA / SERIE TV

*Iron Man*, Dir. Jon Favreau, USA 2008.

*Daredevil*, Netflix, USA, 2015-.

*The Defenders*, Netflix, USA, 2017.

*Iron Fist*, Netflix, USA, 2017-2018.

*Jessica Jones*, Netflix, USA, 2016-.

*Luke Cage*, Netflix, USA, 2016-.

*Marvel's Agent Carter*, ABC, USA, 2015-2016.

*Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.*, ABC, USA, 2013-.

*Marvel's The Punisher*, Netflix, USA, 2017-.



MARIA VENUSO

*Pulcinella, “maschera nuda” di Francesco Nappa*

Un inedito *Pulcinella* firmato dal giovane coreografo Francesco Nappa è stato presentato nel corso della stagione 2016-2017 al Teatro di San Carlo di Napoli, a chiusura del trittico previsto per l’ottava edizione della rassegna *Autunno Danza*<sup>1</sup>.

Napoletano di origine ma europeo di adozione, Francesco Nappa è un artista poliedrico. Dopo aver iniziato gli studi a Napoli, ha proseguito la propria formazione come borsista all’English National Ballet ed è presto entrato a far parte della compagnia dei Ballets de Monte-Carlo, per essere poi scritturato dai Balletti Reali Danesi a Copenaghen e dal Netherlands Dans Theater. Si è dunque proiettato su una carriera di coreografo *freelance*, associando alla creazione coreografica la pittura e la composizione di musica elettronica. La possibilità di dare corpo in prima persona alle proprie idee anche sul versante del *décor* emerge nel suo *Pulcinella*, del quale cura – oltre alla coreografia – scene e costumi, ma anche gli inserti musicali sulla partitura originale di Igor Stravinskij.

La scelta del soggetto è derivata da una esplicita richiesta del Direttore del Corpo di ballo del Massimo partenopeo, Giuseppe Picone, per cui lo stesso coreografo ha reso note, nel corso della conferenza stampa di presentazione, le principali notizie sulla genesi del nuovo allestimento sancarlino. La perplessità iniziale di Nappa ha riguardato, *in primis*, l'inevitabile paragone con il *Pulcinella* di Léonide Massine cui sarebbe andato incontro, ma anche la difficoltà di relazionarsi con una compagnia di danzatori classici e non con un *ensemble* d'autore. L'aver già potuto in precedenza lavorare con il corpo di ballo del Teatro per il suo *Eduardo, artefice magico* ha smorzato le difficoltà iniziali, in quanto i corpi dei danzatori avevano già avuto occasione di assorbire, almeno in parte, le principali caratteristiche del suo stile creativo, permettendo al coreografo di non dover troppo condizionare i propri intenti (Venuso 2018). E questo, si sa, non è un aspetto trascurabile, poiché le possibilità tecnico-stilistiche del danzatore determinano il risultato scenico di un lavoro che si configura come un processo di incorporazione che dovrà, a sua volta, rendere intellegibili al pubblico le idee del coreografo.

Di qui la scelta di svincolarsi dalla tradizione non solo coreica, ma anche da una tradizione secolare che appartiene alla storia della maschera *tout court*. È universalmente noto quanto essa (detta dai teatranti napoletani, "a mezza sòla"<sup>2</sup>) abbia dominato le scene e abbia trovato, reincarnandosi in diverse altre maschere di paesi di cultura non mediterranea come l'anglosassone *Mr. Punch* o l'asiatico *Petruk* (Esposito 2001: 7, 57), declinazioni differenti senza perdere la forza originaria, divenendo peraltro oggetto di rappresentazioni artistiche pittoriche, scultoree, letterarie, cinematografiche (Bragaglia 2001; Montano 2003) e, con Léonide Massine, protagonista di una storica messa in scena ballettistica (Garafola 2012; Veroli, Vinay 2013).

I viaggi di *Pulcinella* e le sue contaminazioni con altre culture hanno permesso alla maschera di rinnovarsi costantemente

te, sia pure preservando gran parte della propria natura, per incarnare lo spirito di un popolo che non muore mai. La sua straordinaria forza mediatica la rende strumento di comunicazione per il lecito e l'illecito, il detto e il non detto, il comico e il tragico. Pulcinella, al di là di ogni disquisizione sulla sua origine e sulla sua natura (Montano 2003), è una maschera "radicata in una storia teatrale secolare" – come scrive Mattia Ringozzi – che ha trovato il proprio spazio in ambiti "di utilizzo 'alto' [...] approfondito da autori ed intellettuali al fine di raccontare, o più spesso criticare il paese in maniera diversa, talvolta attraverso una sottile simbologia" (2017: 235). Esiste poi il Pulcinella popolare, in declinazioni sia malinconiche sia sovversive, che ha dalla sua parte la forza dirompente della parola, poiché tradizionalmente si esprime, e ha la meglio sui suoi interlocutori, con un "diluvio verbale" che si inquadra in un sistema comunicativo tipicamente teatrale fatto di più codici: fisico, spaziale, scenografico (Ringozzi 2017: 236).

I diversi cambiamenti che i grandi interpreti hanno apportato al carattere della maschera, se da una parte ne hanno "corrotto" l'aspetto originale, dall'altra ne hanno determinato la sopravvivenza e la freschezza agli occhi di un pubblico sempre nuovo. Da *Petito* a *Scarpetta* fino a *Eduardo*, la maschera di Pulcinella – sensibile all'influenza pirandelliana – si fa uomo e di questo diviene metafora.

Per quanto riguarda il teatro di prosa, la svolta storica si rivela nel passaggio dal Pulcinella *petitiano* a quello *scarpettiano* per l'approdo borghese del personaggio, in un momento storico di transizione fra il XIX e il XX secolo. Volendo immaginare un percorso analogo nella danza teatrale, c'è da sottolineare che l'evoluzione della maschera si verifica in assenza di una delle sue caratteristiche principali: la parola. In quest'ultimo ambito, difatti, il suo carattere è per tradizione affidato alla gestualità, in un marcato utilizzo della schiena e degli arti. La recente visio-

ne della messa in scena di Nappa risiede in una risistemazione dell'oggetto maschera, dal volto della persona fisica allo spazio scenico, strumentale a una sua umanizzazione progressiva; la gestualità non necessita, così, di essere esasperata a causa della copertura del volto, ma è libera di delineare un Pulcinella-uomo tra altri uomini.



FIG. 1 – Carlo De Martino nel ruolo di Pulcinella, in un momento solistico in cui è visibile la *cheironomia* napoletana di cui Francesco Nappa fa ampio uso. Ph. Luciano Romano.

Nell'ambito degli studi storici sulla danza, com'è noto, il *Pulcinella* di Massine è un termine di paragone inevitabile, in un discorso sulla messa in scena del soggetto secondo il codice della danza, tanto più che il lavoro di Francesco Nappa fa uso della stessa partitura musicale. Non è questa tuttavia la sede per un'analisi comparativa articolata (e, in vero, questo tipo di speculazione si rivelerebbe, in sé, sterile), ma la diversità

nell’approccio del soggetto appare interessante per comprendere l’evoluzione di due letture coreografiche di repertorio. Se per Francesco Nappa lavorare su un tale soggetto è stata cosa naturale, a causa del suo sentire partenopeo congenito, l’approccio di Massine era stato invece quello di un colpo di fulmine nei confronti del mondo e delle visioni artistiche italiane – e più propriamente napoletane – che il coreografo aveva avvertito allorquando, nel 1914, aveva accompagnato l’impresario dei Ballets Russes, Sergej Djagilev, in Italia. Qui aveva potuto assistere agli spettacoli di burattini che inscenavano le vicende delle maschere della Commedia dell’Arte. La genesi del balletto di Massine era stata lunga, almeno a partire dal 1917, anno in cui lo stesso coreografo, con Stravinskij e Picasso, si trovava a Roma (Garafola 2012: 191). La curiosità e l’interesse nutrito per quelle gestualità, soprattutto l’ammirazione nei confronti di Antonio Petito, il più celebre Pulcinella del tempo, avevano animato studi e ricerche, tra cui quelle presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e il Conservatorio San Pietro a Majella. Alla Biblioteca Nazionale fu rinvenuto un manoscritto miscelaneo seicentesco, detto *Gibaldone de Soggetti da recitarsi all’Impronto alcuni propriis, e gli altri da diversi Raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano* (De Simone 2017: 16), all’interno del quale, tra i diversi canovacci, Massine aveva prediletto *Li Quattro Polichinelli Simili*, che sarebbero divenuti *I quattro Pulcinella*<sup>3</sup>.

Nulla resta della visione tradizionale nel *Pulcinella* di Nappa, proprio per l’assenza dell’elemento caratterizzante. Difatti la novità principale è la costruzione di un Pulcinella-uomo che non indossa alcuna maschera: essa è però presente grazie a circa 140 installazioni scultoree (di cui si dirà in seguito), tra le quali torreggia una grande testa del Pulcinella tradizionale, collocata sulla sinistra del palcoscenico, in apertura. Un’assenza-presenza che il coreografo giustifica nella convinzione che la maschera, in quanto oggetto fisico, sia un elemento di separa-

zione tra l'uomo e il mondo, un "simbolo di protezione, il voler nascondere qualcosa o nascondersi. Le maschere rappresentano i pericoli da cui vogliamo sfuggire e proteggerci" (Insinna 2017: 21-22). Una sorta di visione che sa di reminiscenze pirandelliane, secondo la quale questo oggetto separa l'individuo dalla sua reale fisionomia interiore e serve a fissare in forme socialmente opportune il flusso della vita. Questo flusso, nel linguaggio coreografico di Nappa, è il movimento che, generato da una spinta interiore, procede senza soluzione di continuità attraverso lo spazio scenico.



FIG. 2 – Uno dei passi a due tra Pulcinella e Pimpinella (Claudia D'Antonio): pendenti dall'alto, alcune delle 140 installazioni di Lello Esposito. Ph. Luciano Romano.

L'evoluzione del soggetto è un pretesto per destrutturare il personaggio, ricostruendolo in relazione a una modernità che non ha rinunciato agli aspetti più primitivi della sua storia, i quali tuttavia sono ripensati in una visione folklorica di matrice contemporanea.

L'*humanitas* che Nappa fa emergere trova una propria "voce" già nell'*incipit*, poiché la partitura che Igor Stravinskij seppe abilmente ri-creare, da Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Gallo, Fortunato Chelleri, Alessandro Parisotti e Anonimo<sup>4</sup>, subisce qui inserti musicali di natura diversa, in tre punti drammaturgicamente strategici. Il primo inserto è collocato in apertura, in cui il *solo* iniziale di Pulcinella prende forma ariosa sulle note della canzone *Era de maggio*, del 1885, su versi di Salvatore Di Giacomo e musica di Mario Pasquale Costa (Scialò 2017: 97, 107, 117, 172, 247). E questo per due ragioni dichiarate: la prima è il riferimento al mese in cui venne messa in scena la prima assoluta del balletto di Léonide Massine, il 15 maggio del 1920 all'Opéra di Parigi<sup>5</sup>, mentre la seconda riguarda il contenuto del testo, in cui il ritorno dall'amata nel mese delle rose è il ritorno di Pulcinella dalla sua Pimpinella. Si tratta di una pietra miliare della canzone napoletana classica, divenuta presenza immancabile nel repertorio dei grandi interpreti, il cui schema formale si configura, come in genere quello della canzone napoletana d'autore, attraverso pochi elementi che avrebbero costituito "il profilo comune di buona parte della produzione vocale fino agli anni Quaranta del Novecento" (2017: 96-97)<sup>6</sup>. La scelta di aprire lo spettacolo con *Era de maggio* rivela lo studio del coreografo, che non giustappone elementi di natura diversa ma innesta alla lettera un preciso prodotto della storia della cultura partenopea, oggi vessillo della cultura italiana nel mondo. Già Benedetto Croce, come sottolinea Pasquale Scialò nella sua *Storia della canzone napoletana*, aveva intuito la forte compenetrazione tra suono e immagine, ovvero "quella capacità di inte-

grare registri espressivi diversi, uno legato al paesaggio visivo, l'altro a quello sonoro" (2017: 110), laddove la rievocazione del passato, attraverso echi non solo verbali, provoca una "evaporazione della realtà" (Giammattei 1993: 96).

Così recita il testo:

Era de maggio e te cadéano 'nzino,  
a schiocche a schiocche, li ccerase rosse.  
Fresca era ll'aria, e tutto lu ciardino  
addurava de rose a ciento passe.

Era de maggio; io no, nun mme ne scordo,  
na canzone cantávemo a doje voce.  
Cchiù tiempo passa e cchiù mme n'allicordo,  
fresca era ll'aria e la canzona doce.

E diceva: "Core, core!  
core mio, luntano vaje,  
tu mme lasse e io conto ll'ore...  
chisà quanno turnarraje?"

Rispunnev'io: "Turnarraggio  
quanno tornano li rrose.  
si stu sciore torna a maggio,  
pure a maggio io stóngo ccá.

Si stu sciore torna a maggio,  
pure a maggio io stóngo ccá."

E so' turnato e mo, comm'a 'na vota,  
cantammo 'nzieme lu canzone antic';

passa lu tiempo e lu munno s'avota,  
ma 'ammore vero no, nun vota vico.  
De te, bellezza mia, mme 'nnammuraje,  
si t'arricuorde, 'nnanze a la funtana:

Ll'acqua llá dinto, nun se sécca maje,  
e ferita d'ammore nun se sana.



Nun se sana: ca sanata,  
 si se fosse, gioia mia,  
 'mmiez'a st'aria 'mbarzamata,  
 a guardarte io nun starría!  
 E te dico: "Core, core!  
 core mio, turnato io so'.

Torna maggio e torna 'ammore:  
 fa' de me chello che vuo'!  
 Torna maggio e torna 'ammore:  
 fa' de me chello che vuo'".

In questa prima scena del balletto, il tenore indossa il costume tradizionale della maschera partenopea e diviene un doppio del protagonista. Una visione speculare in cui il Pulcinella-uomo osserva una fisionomia che sente stretta, perché rappresenta un passato che non gli appartiene più, in una contemporaneità che cerca di vivere senza maschera. Ma è, al contempo, un retaggio che lo perseguiterà fino alla fine e al quale, sia pure in maniera ironica, dovrà cedere. Questo *incipit* rievoca la scena iniziale del film *Carosello Napoletano* (regia di Ettore Giannini, Italia, 1954 – tra gli interpreti danzatori Léonide Massine nel ruolo del Pulcinella Antonio Petito, e la grande danzatrice francese Yvette Chauviré), in cui la canzone napoletana classica fa da sfondo alle vicende storiche raccontate in una memorabile commedia musicale. Il tenore che fuoriesce dal carretto del venditore di musica permette al personaggio di avere una voce più vicina ai giorni nostri e "sigla" un inizio che chiarisce la caratterizzazione che Nappa intende dare al suo Pulcinella.

La diversità che emerge tra l'uomo e il fantoccio trova conferma nella scelta di astrarre i personaggi – comprimari e non – in costumi che richiamino l'idea dei burattini, grazie alle linee spezzate cucite sulla stoffa, simbolo dei fili che reggono non solo le sorti delle maschere, ma di quella umanità che dietro queste si nasconde<sup>7</sup>.

La comunità che circonda il protagonista usa un linguaggio coreico che sa far sfoggio della tecnica e della mimica attingendo, nei momenti caratterizzanti, al repertorio gestuale partenopeo e costruendo scene di un impressionismo contemporaneo efficace, specie nelle sequenze descrittive che si dipanano attraverso le azioni delle masse.

Il codice comunicativo di Nappa si configura come un fluire ininterrotto di movimenti, un felice incontro di gesto e musica – connubio senza il quale il coreografo confessa di non saper immaginare una danza esteticamente gradevole – in cui non c'è soluzione di continuità. Una similitudine con cui egli stesso ama illustrare la qualità dei movimenti che caratterizzano le proprie creazioni è quella dell'immagine di una goccia che cade in acqua e non provoca una rottura, come farebbe un corpo solido, ma genera un nuovo flusso di movimento. Nappa fa ampio uso della tecnica classica, ma attinge anche alla gestualità quotidiana per destrutturare un'azione in maniera descrittiva, conservandone il significato o lasciando che questo si comprenda attraverso la messa in scena e i materiali che utilizza. La sua danza è un flusso di energia che attraversa lo spazio e lo stesso coreografo, essendo anche pittore, non nasconde la positività di poter pensare in autonomia alla scenografia e al disegno dei costumi, come già accennato<sup>8</sup>.

Il nucleo della storia si dipana con naturalezza attraverso la partitura classica, per incontrare un nuovo inserto che catapultava lo spettatore in una atmosfera sonora contaminata da un folklore descritto con ironia e sapienza, in cui la litania che le donne "di Pulcinella" recitano, chiedendo la grazia per il defunto, diventa sapido affresco i cui colori sono i movimenti e la preghiera per il morto è "musica descrittiva" di una processione tragicomica.

Altro inserto musicale interessante è *Lines describing circles* di Peder Mannerfelt, una breve incursione nella musica elettro-

nica finalizzata a sottolineare la durezza dei bulli di strada che aggrediscono Pulcinella, ma sono beffati dalla sua astuzia.



FIG. 3 – Il corpo di ballo sancarlino in *Lines describing circles*, scena in cui l'inserto di musica elettronica sottolinea la durezza dei 'guappi'. Ph. Luciano Romano.

Questo tipo di interventi sull'originale è spesso rischioso, ma Nappa ha saputo innestare nel momento giusto un segmento di diversità lontano da un punto di vista stilistico, ma non semantico; una scena che sottolinea quanto il mondo dei "guappi", duro crudo e violento, sia diverso da quello di Pulcinella. Il coreografo così spiega le proprie scelte:

Ne ho dato una lettura molto personale e ho voluto attualizzare, in un certo senso, la partitura con tre innesti pensati proprio per il caso. Soprattutto nel primo, "Era de maggio" di Di Giacomo-Costa, ho voluto richiamare il ricordo al mese in cui andò in scena la prima del *Pulcinella* di Massine,

oltre ai riferimenti testuali in relazione al mio personaggio. La litania del Rosario rappresenta una parte di Napoli che mi è rimasta nella mente, da quando sono andato via, e l'inserito di musica elettronica con l'evocazione di movimenti hip hop, nel momento in cui compare in scena il gruppo di 'guappi', è un taglio all'atmosfera evocata dalla bellissima musica di Stravinsky, che ho voluto contaminare con un genere completamente opposto.

Il recente *Pulcinella* sancarlino, dunque, presenta la partitura originale organizzata come qui di seguito riportato, al di là dei tre inserti che contribuiscono ad adattare al pubblico del terzo millennio (come ulteriore *medium* sociale) i contenuti di una partitura che, a sua volta, aveva già operato un "mascheramento", come scrive Paola De Simone, "mirato a tener ferme 'a icona' le linee della melodia e del basso accanto alla *contraffazione* variata fra sospensioni metriche, scarti ritmici e urti timbrici radicalmente reinventati con linguaggio armonico moderno e piglio burlesco" (De Simone 2017: 17).

*Overture*. (Dal primo movimento della prima "Sonata in tre", in sol maggiore, di Domenico Gallo) – Allegro moderato.

*Serenata: Mentre l'erbetta pasce l'agnella* (Da "Il Flaminio", atto I, Pastorale di Polidoro) – Larghetto.

*Scherzino*. (Dalla seconda "Sonata a tre" in si bemolle maggiore di Domenico Gallo) – Allegro.

*Poco più vivo: Benedetto, maledetto* (Da "Il Flaminio", atto III, canzone del Checca) – questo brano non ha numero – Poco più vivo.

*Allegro*. (Dal terzo movimento della seconda "Sonata a tre" in si bemolle maggiore di Domenico Gallo) – Allegro.

*Andantino*. (Dal primo movimento dell'ottava "Sonata a tre" in mi bemolle maggiore di Domenico Gallo) – Allegro.

*Allegro*. (Da "Lo frate 'nnammorato", atto I, Aria di Vannela) – Allegro.

*Allegretto: Contenta forse vivere* (Dalla Cantata "Luce degli occhi" – Aria tratta da "Adriano in Siria" e parodiata in "L'Olimpiade") – Allegretto.

*Allegro assai.* (Dal terzo movimento della terza "Sonata a tre" in do minore di Domenico Gallo) – Allegro assai.

*Allegro alla breve:* Con queste paroline (Da "Il Flaminio", atto I, aria di Vastiano) – Allegro alla breve.

*Largo:* Sento dire no' ncè pace (Da "Lo frate 'nnammorato", atto III, Arioso di Ascanio).

*Allegro: Chi disse cà la femmena* (Da "Lo frate 'nnammorato", atto II, Canzone di Vannella)

*Presto: Ncè sta quaccuna pò / Una te fa la nzemprece* (Duetto) – Larghetto.

*Allegretto alla breve.* (Dal terzo movimento della settima "Sonata a tre" in sol minore di Domenico Gallo) - Allegro alla breve.



FIG. 4 – Pimpinella e il corno con la testa di San Gennaro: sacro e profano si fondono sulla scena quali simboli della città di Napoli. Ph. Luciano Romano.

E se la scenografia di Picasso, nello storico allestimento coreografato da Massine, aveva più volte incontrato l'ostilità di Djagilev (Garafola 2012: 193-194), per questa versione di Francesco Nappa le 140 installazioni di Lello Esposito, scultore e pittore napoletano che lavora sui simboli della città declinandoli nelle forme più diverse, sono invece state pensate con un unico intento comune<sup>9</sup>.

L'effigie (o *eidolon*) di Pulcinella è una presenza immanente che incombe su tutti i personaggi e che, nell'ultima scena, acquista dimensioni gigantesche. Il protagonista vi si aggrapperà, piccolo uomo dinanzi all'enormità della maschera della vita, ma lo farà per accontentare chi vuol vederlo come la tradizione impone.

La maschera che Pulcinella non indossa nel corso di tutta l'azione, in quanto separazione tra individuo e società, è perennemente in scena in forma autonoma, insieme ai corni che mescolano sacro e profano e che perforano lo spazio aereo del palcoscenico, così come ogni giorno la città di Napoli, viva di linfa sempre nuova, continua a offrire ai propri visitatori l'immagine di un Pulcinella che non è solo souvenir di Spaccanapoli, ma parte vivissima dello spirito dei cittadini<sup>10</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Interpreti principali: Carlo De Martino (Pulcinella), Claudia D'Antonio (Pimpinella), Alessandro Staiano (Il capobanda), Salvatore Manzo (Furbo); Laura Cherici (soprano), Giulio Pelligra (tenore), Luigi De Donato (basso). Direttore: Maurizio Agostini.

<sup>2</sup> In *Pulcinella ieri e oggi* di Franco Zeffirelli (1973), Eduardo De Filippo illustra le diverse possibilità espressive della maschera: *Eduardo De Filippo. La maschera di Pulcinella 1973* <<https://www.youtube.com/watch?v=TJpRa-OPnrE4>> [30/11/2018].

<sup>3</sup> La segnatura del documento, riportata da Paola De Simone, è BNN, XI AA41 (2017: 13-18: 16).

<sup>4</sup> A questi, tra i brani da orchestrare inizialmente proposti a Manuel de Falla (che non accettò l’invito), vanno aggiunti materiali di Unico Wilhelm Graf von Wassenaar e Carlo Ignazio Monza.

<sup>5</sup> Interpreti principali Léonide Massine (Pulcinella), Tamara Karsavina (Pimpinella), Sigmund Novac (Furbo), Stalislav Idzikiwsky (Coviello), Enrico Cecchetti (Il Dottore); Zoia Rosowska (soprano), Aurelio Anglada (tenore), Gino de Vecchi (basso).

<sup>6</sup> Salvatore Di Giacomo aveva fatto il proprio ingresso nel mondo della canzone nel 1882, con la musica di Mario Costa a sostenerne i versi. Una delle caratteristiche del poeta, oltre alla grande musicalità dei versi, è l’inserimento di un *indice temporale* riferito a un particolare periodo dell’anno (stagioni, mesi, ricorrenze). In questa canzone sono coinvolte tutte le sfere sensoriali, come si evince dal testo, che confluiscono dal quadro idillico alla realtà della memoria.

<sup>7</sup> Un numero ridotto di danzatori era stato impiegato anche da Massine, come scrive Lynn Garafola, forse al fine di concentrare la visione su pochi elementi come in uno spettacolo di burattini (2012: 194).

<sup>8</sup> Non sempre Nappa compone la musica dei suoi spettacoli. Quando succede, parte dal movimento e crea il suono, per poi far ritorno in sala e continuare in un mutuo scambio con i danzatori, fino a raggiungere il risultato sperato.

<sup>9</sup> Scultore e pittore, Lello Esposito concentra il proprio trentennale lavoro sui simboli della città di Napoli, come Pulcinella, la maschera, l’uovo, il teschio, il vulcano, il cavallo, San Gennaro e il corno, sviluppandone le diverse possibilità metamorfiche.

<sup>10</sup> La critica di settore è apparsa concorde nell’apprezzare il lavoro di Francesco Nappa (Albano 2017, De Simone 2017, Barbato 2017, Venuso 2017) con la sola voce dissonante da parte del *Corriere musicale online* (D’Anzelmo 2017).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Albano, Roberta (2017), “Napoli città grottesca ed il *Pulcinella* di Francesco Nappa al Teatro San Carlo”, *Campadidanza Magazine*, 23 novembre 2017, <<http://www.campadidanza.it/napoli-citta-grottesca-ed-il-pulcinella-di-francesco-nappa-al-teatro-san-carlo.html>> [30/11/2018].

- D'Anzelmo, Silvia (2017), "Pulcinella al San Carlo di Napoli", *Il Corriere Musicale*, 21 novembre 2017, <<http://www.ilcorrieremusicale.it/2017/11/21/pulcinella-al-san-carlo-di-napoli/>> [30/11/2018].
- De Simone, Paola (2017), "Gioco arguto di specchi e travestimenti: il *Pulcinella* di Stravinskij", *Pulcinella*, Programma di sala, Teatro di San Carlo, *Autunno Danza*.
- (2017), "Fra maschere e icone di una Napoli universale oltre il tempo", *La Quinta Giusta*, 19 novembre 2017, <<http://paoladesimone.wixsite.com/laquintagiusta/single-post/2017/11/19/Fra-maschere-e-icone-di-una-Napoli-universale-oltre-il-tempo-lAutunno-Danza-del-Teatro-San-Carlo-chiude-con-meritato-successo-ledizione-numero-otto-grazie-al-Pulcinella-di-Stravinskij-in-prima-assoluta-nella-coreografia-del-contemporaneo-Francesco-Nappa-con-le-creazioni-darte-di-Lello-Espósito-In-splendida-forma-lintera-Compagnia-di-Balletto-diretta-da-Giuseppe-Picone>> [30/11/2018].
- Esposito, Tommaso, ed. (2001), *I mille volti di una maschera. L'immagine di Pulcinella nelle tradizioni e nell'arte di tutto il mondo*, Napoli, Pagano.
- Garafola, Lynn (2012), "Il *Pulcinella* di Léonide Massine: alla ricerca di un classicismo alternativo", *Passi, tracce, percorsi. Scritti in omaggio a José Sasportes*, eds. Alessandro Pontremoli; Patrizia Veroli. Roma, Aracne: 189-204.
- Giammattei, Emma (1993), *Il romanzo di Napoli*, Napoli, Guida.
- Insinna, Giulia (2017), "Giù la maschera! *Pulcinella* secondo Nappa", *Pulcinella*, Programma di sala, Teatro di San Carlo, *Autunno Danza*.
- Ringozzi, Mattia (2017), "Pulcinella in celluloide: suggestioni di cinema italiano dal dopoguerra a oggi", *Babel. Littératures plurielles*, n. 35: 235-258.
- Sialò, Pasquale (2017), *Storia della canzone napoletana 1824-1931*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- Venuso, Maria (2017), "Pulcinella visto da Francesco Nappa al San Carlo di Napoli", *GB Opera Magazine*, 21 novembre 2017, <<http://www.gbopera.it/2017/11/pulcinella-visto-da-francesco-nappa-al-san-carlo-di-napoli/>> [30/11/2018].



- (2018), "Un napoletano europeo. Intervista a Francesco Nappa", *GB Opera Magazine*, 11 febbraio 2018, <<http://www.gbopera.it/2018/02/un-napoletano-europeo-intervista-a-francesco-nappa/>> [30/11/2018].
- Veroli, Patrizia; Vinay, Gianfranco, eds. (2013), *I Ballets Russes tra storia e mito*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

